

N Á R O D O P I S N Á

revue

1/2011

AUTOŘI STUDIÍ A ČLÁNKŮ NR 1/2011:

Mgr. Jan BLAHŮŠEK, Ph.D. (*1977) vystudoval hudební vědu a etnologii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Od roku 1999 pracuje v Národním ústavu lidové kultury ve Strážnici, kde v současnosti zastává pozici vedoucího Centra lidových tradic. Jako odborný pracovník NÚLK řeší především problematiku identifikace, dokumentace, šíření, prezentace a uchování nemateriálního kulturního dědictví. Mezioborově se specializuje na organologii, organologickou ikonologii a hudební folklor.

Mgr. Jiří HÖHN (*1981) vystudoval muzikologii na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Od roku 2008 působí jako výzkumný pracovník Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici a od roku 2010 je posluchačem doktorského studia na katedře muzikologie na Filozofické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Zabývá se hudební organologií.

Mgr. Petr KALINA, Ph.D. (*1978) vystudoval hudební vědu a ukrajinský jazyk a literaturu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Od roku 2006 zde působí jako odborný pracovník Ústavu hudební vědy (zejm. rediguje Český hudební slovník osob a institucí) a od roku 2008 také v Ústavu slavistiky ve funkci odborného asistenta. Zabývá se hudební kulturou slovanských národů, zejm. Ukrajinců a Lužických Srbů.

Jesse A. JOHNSTON, PhD. (*1980) vystudoval muzikologii a etnomuzikologii na Michiganské univerzitě v USA, kde se dále vzdělává na School of Information. Je akademickým pracovníkem Michiganské univerzity v Dearbornu a v Bowling Green State University. Zabývá se studiem pódiových vystoupení, hudebních nástrojů a archivních zvukových sbírek. Výzkumy jej zavedly do České republiky, do Indonésie a na Filipíny, jeho příspěvky mj. vyšly ve sbornících a periodikách Czech and Slovak Society of Arts and Sciences, Journal of the American Musical Instrument Society, Kosmas nebo v Asian Music.

Mgr. Miroslava SANDTNEROVÁ (*1980) vystudovala slovenský jazyk a hudební výchovu na Pedagogické fakultě Univerzity Mateja Bela v Banské Bystrici a etnologii na Filozofické fakultě Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre. Pracovala v Malokarpatském muzeu v Pezinku, v současnosti se v doktorském studiu etnomuzikologie v Ústavu hudobnej vedy SAV v Bratislavě zabývá lidovou písní v malokarpatském regionu. Věnuje se též dějinám a současnému stavu dechové hudby na Slovensku, kterou propaguje také jako externí redaktorka Slovenského rozhlasu.

N Á R O D O P I S N Á

revue

1/2011



OBSAH

Studie a články

Kresby a malby jako ikonografický pramen pro studium lidové hudby českých zemí (<i>Jan Blahůšek</i>)	3
Termín „lidový hudební nástroj“ a funkce hudebních instrumentů v oblasti etnokulturních tradic (na příkladu Moravy) (<i>Jiří Höhn</i>)	13
Velké housle lidového instrumentáře Lužických Srbů (<i>Petr Ch. Kalina</i>)	22
„Neroztavili se“: cimbál a asimilace české minority v Texasu (<i>Jesse A. Johnston</i>)	32
K současnému stavu využití inštrumentára malých dychových hudieb na Slovensku (<i>Miroslava Sandtnerová</i>)	42

Proměny tradice

Minulost a současnost výroby tradičních dechových nástrojů na Valašsku (<i>Barbora Jarošová</i>)	48
Generační proměny dětské hry (<i>Alena Schauerová – Magdalena Maňáková</i>)	53

Ohlédnutí

Pozapomenuté výročí Josefa Blaua (1872 Horní Nýrsko – 1960 Straubing) (<i>Marta Ulrychová</i>)	56
Bádání o lidovém tanci na Malé Hané. (Věnováno nedožitým devadesátinám Zdenky Jelínkové) (<i>Věra Kovářů</i>)	59

Společenská kronika

Peter Salner – 60 let (<i>Zdeněk Uherek</i>)	61
Životní jubileum Mikuláše Mušinky (<i>Nad'a Valášková</i>)	62
Osmdesátník Karel Pavlišník (<i>Josef Jančář</i>)	63
Poslední „sbohem“ Ladislavu Mlynkovi (<i>Miroslav Válka</i>)	64

Konference

26. sympozium etnochoreologické studijní skupiny ICTM (<i>Kateřina Černíčková</i>)	66
Antropofest 2010 (<i>Michal Pavlásek</i>)	67

Festivaly

Cesta zarúbaná aneb Nesnesitelná lehkost pití (skoronická, kunovická, vlčnovská, strážnická, horňácká a pardubická...) (<i>Josef Holcman</i>)	68
---	----

Recenze

P. Lozoviuk: Interethnik im Wissenschaftsprozess. Deutschsprachige Volkskunde in Böhmen und ihre gesellschaftlichen Auswirkungen (<i>Jana Nosková</i>)	72
T. Czerwiński: Wyposażenie domu wiejskiego w Polsce (<i>Petra Hrbáčová</i>)	74
Lidové stavby známé neznámé. Zlínský kraj – Uherskohradištsko (<i>Lubomír Procházka</i>)	75
K. Žeňuchová – P. Žeňuch (eds.): Lidová prozaická tradícia vo svetle vied o kultúre a umení (<i>Marta a Rudolf Šrámkovi</i>)	76
Z. Jurková – L. Bidgood (eds.): Voices of the Weak Music and Minorities (<i>Irena Přibyllová</i>)	77
M. Korandová: Petřín mého mládí aneb u Světovaru č. 3 (<i>Marta Ulrychová</i>)	78
E. Raupp – Moravská Hellas 1904 / Mährische Hellas 1904 / Moravian Hellas 1904 (<i>Helena Beránková</i>)	79

Resumé

80

KRESBY A MALBY JAKO IKONOGRAFICKÝ PRAMEN PRO STUDIUM LIDOVÉ HUDBY ČESKÝCH ZEMÍ

Jan Blahůšek

Při historickém studiu lidové hudby jsou kresby a malby jedinečným (mnohdy také jediným) dokladem existence nějakého jevu. Jejich význam roste směrem do minulosti, kdy postupně ubývají další podstatné dokumenty a věda se musí opírat pouze o písemné prameny nebo o archeologický materiál. Z hlediska etnologie „obrazové doklady různého stáří a provenience umožňují rekonstruovat jevy každodenního života jako funkce používaného zemědělského řemeslnického náradí, přibližují stavební konstrukce, kompozici oděvu a částečně i střih jednotlivých oděvních součástí, ztvárňují výjevy z oblasti společenského života i projevy duchovní kultury.“ (Válka 2006: 29) Z pohledu hudebního nám zase tyto prameny pomáhají poodhalit, kdo a jak hrál, na jaké nástroje, v jakém složení, kde, kdy a pro koho, za jakým účelem, jak vypadal výsledný hudební zvuk atd. (Jareš – Volek 1977: 5).

Pro interpretaci nejstarších dějin hudební kultury jsou prvořadě archeologické nálezy.¹ Pravděpodobně nejstarší ikonografickou památkou zobrazující hudební nástroje je zlomek lazuritové vázy nalezený při vykopávkách jiho-babylonského chrámu v Bismaji. „Pochází z 3., možná i ze 4. tisíciletí před n. l., kdy ještě v krajích kolem Eufratu a Tigridu vládli Sumerové. První z hudebníků hraje na harfu, podobající se harfě obloukové, užívané v Burmě a v Africe; druhý má podobný nástroj s trojúhelníkovou ozvučnicí skříňkou a dlouhými strážci, jako u pozdějších asyrských harf. Nejvíce však překvapují tyto nástroje svou dokonalostí konstrukce, předpokládající dlouhý předcházející vývoj.“ (Buchner 1956: 23) Jako další hudební ikonogramy ze starověku uvádí Alexandr Buchner v publikaci *Hudební nástroje od pravěku k dnešku* především různé reliéfy, vyobrazení hudebních nástrojů na keramice nebo na nástěnných malbách (Buchner 1956: 23–26).

Bez znalostí středověkých dokumentačních pramenů se kořeny a paralely s mladšími vrstvami zkoumaného materiálu hledají poměrně složitě. Platí to i pro studium lidové hudby a hudebních nástrojů využívaných v této oblasti. Jelikož se konkrétní hudební nástroje pro lidovou hudbu z období středověku prakticky nedochovaly, vše co o nich (o jejich tvaru, zvuku, způsobu hry na ně) víme, je odvozováno především z literárních a obrazových pramenů. V oblasti studia lidové kultury se na takový

výzkum zaměřuje tzv. historická etnografie, jejíž snahou je „vytěžit maximum informací z archivních (rukopisných i tištěných), ikonografických a kartografických materiálů, s cílem získat představu o životě zejm. venkovského lidu v dobách nezachycených terénními výzkumy (tj. zpravidla před 19. stoletím)“ (Kandert 2007: 250).

Mezi základní středověké ikonografické prameny využitelné pro studium hudby patří v celém evropském prostoru bohatě zdobené bible, antifonáře, graduály, misály, žaltáře, evangeliáře apod., v jejichž iluminacích lze najít hudební motivy poměrně často. „Nejvíce se objevuje zpodobení krále Davida, hrajícího na psalterium či harfu.“ (Jareš – Volek 1977: 10) Na nejstarších ikonogramech z 12.–14. století uvedených v publikaci *Dějiny české hudby v obrazech* pak můžeme nalézt tyto hudební nástroje: pastýřský roh, kostěnou píšťalku, varhanní pozitiv, kvinternu, triangl, harfu, české křídlo, fidulu, citeru, žaltář, loutnu, šalmaj, zvonky, dudy, buben, trubku, portativ.

I když neexistují přímé doklady, že všechny tyto nástroje byly používány v oblasti lidové hudby, lze hypoteticky předpokládat, že řada z nich, především ty, jejichž výroba nebyla složitá, se v lidovém prostředí uplatnit mohly.

Od 14. století vzrostl počet rukopisných kodexů s ne-liturgickým obsahem a s větší tematickou pestrostí iluminací. Muzikolog Tomislav Volek hodnotí toto období jako velkou dobu knižní malby v Čechách: „V první polovině století vznikaly vynikající kreslené ilustrace s hudebními motivy (*Pasionál* abatyše Kunhuty, *Bible Velislavova*), v druhé polovině dominovala malba dvorských dílen, těžících z intenzivního vztahu císaře Karla IV. ke knižní vzdělanosti a z bibliofilského zaujetí jeho syna Václava IV. *Velkolepé hudebně ikonografické dokumenty zahrnovala původní výzdoba královského sídla Karla IV. – hradu Karlštejna. Dodnes se z ní část dochovala. Především je to vyobrazení oblíbeného tématu z Apokalypsy Klanění čtyřřadvaceti starců.*“ (Jareš – Volek 1977: 10) Pro hudební ikonografii jsou v objektu Karlštejna důležité také nástěnné malby andělů s hudebními nástroji zobrazující dobový hudební instrumentář. Nacházejí se nad schodištěm vedoucím do kaple sv. Kříže, a i když v osmdesátých letech 19. století došlo k necitlivé opravě těchto prostor, kdy byly malby sneseny a po stavebních úpravách znovu na klen-

bu podle kopií namalovány, jejich dokumentační hodnota coby ikonografického pramene zůstává velká.²

Zajímavým pramenem z počátku 15. století je také např. *Bible olomoucká* datovaná do roku 1417. Hudební nástroje v rukou hudebníků se v ní vyskytují celkem na pěti iluminacích.³

Mezi další významné ikonografické prameny 16. a počátku 17. století můžeme řadit kancionály Jednoty bratrské,⁴ ilustrovaná vydání bible z pražské Melantrichovy tiskárny i bohatě iluminované rukopisné zpěvníky literátských bratrstev (Jareš – Volek 1977: 10 a 14).

Ve výčtu nejdůležitějších hudebních ikonografických dokladů nelze vynechat dílo německého hudebního skladatele a teoretika Michaela Praetoria, vyobrazující dobový hudební instrumentář. Jedná se o publikaci *Theatrum instrumentorum seu sciagraphia* (Praetorius 1620), která je vlastně jakýmsi obrazovým dodatkem k druhé části teoretického spisu *Syntagma musicum* (Praetorius 1614–1619).⁵

Ikonografické doklady hudebních nástrojů se dochovaly také v díle Jana Amose Komenského. Přestože Komenský nevěnoval hudbě a hudební výchově žádný samostatný spis, více či méně obsažnější zmínky o hudbě, hudební výchově, hudebních nástrojích včetně doprovodných vyobrazení se v jeho didaktických pracích objevují. Pro naše téma jsou důležité především jazykové učebnice, které byly ještě za Komenského života z didaktického hlediska postupně doplňovány o vyobrazení, která měla

ilustrovat uvedená slova a popisy. Jedná se o *Janua linguarum reserva* (*Brána jazyků otevřená*), kterou Komenský několikrát přepracoval a jejíž jednotlivé autentické verze vycházely mezi léty 1631–1666.⁶ Protože se ukázalo, že pro začátečníky je tato učebnice obtížná, vyšla už v roce 1633 v Lešně *Januae Linguarum Reseratea Vestibulum, Quo Primus a Latinam Linguam ritus Tirunculis paratur*. Tato učebnice, v komeniologické literatuře označovaná zkráceně jako *Vestibulum* (*Předsíň*), uváděla žáky do studia latiny a sloužila vlastně jako příprava k učebnici *Janua linguarum reserva*. Také *Vestibulum* Komenský během svého života několikrát přepracoval. Se zvyšujícím se počtem verzí různých úrovní obtížnosti vytvořil Komenský systém učebnic, ve kterém prvním stupni odpovídalo *Vestibulum* (*Předsíň*), druhému *Janua*⁷ (*Brána*) a třetímu *Atrium* (*Síň*). Začáteční písmena názvů těchto učebnic tvoří slovo VIA (Cesta) (Szórádová 1992: 53).

Zajímavý ikonografický materiál obsahuje také nejrozšířenější Komenského dílo⁸ *Orbis sensualium pictus* (*Svět v obrazech*), které zpracoval v letech 1653–1654 během svého pobytu v Blatném Potoku a jehož první vydání vy-



Anděl hrající na dudy. Foto: Jan Blahůšek, Karlštejn, 2004.



Bubny, fidula, trubka, triangel, loutna a dudy. Olomoucká bible, 1417.

šlo v roce 1658 v Norimberku. *Orbis sensualium pictus* byl jako ilustrovaná publikace koncipován už od počátku a Komenský se v něm snažil realizovat myšlenku pansofické učebnice doplněné o množství vyobrazení. První vydání obsahuje tři ikonogramy, na nichž jsou zobrazeni hudebníci a hudební nástroje: první je věnován chovu dobytka (Komenský 1991: 96)⁹ a je na něm zobrazen dudák a pastýř s troubou, na druhém ikonogramu je výjevem čtyř alegorických postav znázorněno řečnické umění (Komenský 1991: 202)¹⁰ – čtvrtá postava představující hudbu drží v rukách loutnu a noty. Třetí ikonogram je celý věnován hudebním nástrojům (Komenský 1991: 204).¹¹ Jsou na něm zobrazeny zvonec se srdcem, rolnička s železnou kuličkou, řehtačka, grumle, dřevěný buben, měděné tympany s paličkami, cimbál, housle, triangel, harfa, klavichord, loutna, kytara, basa a smyčec, lyra, píšťalka, šalmaj, dudy, cink (kornet), trúba (klarina), pozoun a varhany. Pro ikonografické srovnání je zajímavé nahlédnout do levočského vydání *Orbis sensualium pictus* z roku 1685, ve kterém jsou velmi podobná tištěná vyobrazení zrcadlově převrácena.¹² Další vydání po Komenského smrti byla rozšiřována o nová vyobrazení i související popisy. Tak např. norimberské vydání z roku 1719 obsahuje navíc učitele vyučujícího noty a zpěv, varhaníka, výrobu rolniček, vyobrazení bubnu u výrobce membrán, výrobu zvonů u slévačů, vojenského bubeníka a trubače, pohled do dílny výrobce houslí a louten, výrobce píšťal a výrobce strun.

Na ojedinělý, k moravskému prostředí vztahující se, ikonografický materiál upozornil nedávno ve své studii *Hudebníci v průvodech olomouckých biskupů* muzikolog Jiří Sehnal (Sehnal 2007). Na dvanácti ikonogramech dokumentujících vjezd biskupa Karla Lotrinského roku 1698 (2 vyobrazení), vjezd Jakuba Arnošta Liechtensteina roku 1740 (5 vyobrazení) a vjezd biskupa Julia Troyera roku 1748 (5 vyobrazení) dokládá, že se vojensští hudebníci, nejen trubači od kavalerie, ale dokonce pěchotní pištci a bubeníci, podíleli na hudbě při náboženských průvodech. Studie potvrzuje, že zmínky o bubenících, pištcích a trubačích se v historických prameňech 17. a 18. století vyskytují velmi často.

V roce 1724 vydal učitel na evangelické škole v Těšíně Jonas Nigrini mapu těšínského knížectví. „*Mapu sám vyryl a vyzdobil rytinou salaše s košárem s valachy-pasťevci z pomezí slezskotěšínského a tím i z nejbližšího sousedství Moravy. Práce tato je významná celkovým pohledem na zařízení pastýřské výroby na salaši i na postavy čtyř Valachů: hrajícího na dlouhou fujaru, druhého*

sedícího u salaše, v němž visí nad ohněm kotlík, na Valacha ukazujícího sedícímu feudálovi do kraje, nejasná reprodukce však brání přesněji poznat, co dělá Valach v pravém dolním rohu.“ (Dostál 1958: 79)¹³

Svým vydáním náleží do poloviny 18. století také rukopisná kniha příslušníka žebravé františkánské řehole Hugolína Gavloviče *Valašská škola – mravov stodola*, která poskytuje čtenářům bohatství mravních ponaučení a praktických rad na základě morálních zásad. Pro nás je však důležitá především pro vyobrazení pastýře – dudáka na titulní straně.

Z hlediska studia hudebních ikonogramů je konec 18. století obdobím, kdy „*utichá stavební ruch financovaný šlechtou a církví a tím téměř končí dlouhá éra nástěnných maleb. V náhradu se ve větší míře objevují žánrové výjevy s hudebními motivy a ve zcela nebyvalém množství portréty dobově nejúspěšnějších umělců. Věrným odrazem situace jsou četné doklady o oblibě zámeckých kapel a dechových souborů, které se v této době dostávají i na sklo, keramiku a jiný neobvyklý materiál.*“ (Jareš – Volek 1977: 11).

Druhá polovina 18. století však znamenala ještě jeden významný mezník, a to ve vnímání lidové kultury, k jejímž hodnotám se začala upínat umělecká a filozofická epocha romantismu napříč celou Evropou. Ve výtvarném umění, ze kterého hudebněikonologické studium čerpá, lze sledovat téměř programové návraty k národním tradicím, především k lidové poezii a dalším folklorním či výtvarným projevům. Tyto návraty se jeví



Titulní list rukopisné knihy *Valašská škola – mravov stodola* od Hugolína Gavloviče z roku 1755.

jako protiklad k předchozímu klasicismu a mají dvojí povahu. Zpočátku zobrazovali malíři a sochaři lidovou kulturu dokumentárně přesně. Lid v jeho tradičním oděvu idealizovali a konkrétně v našich zemích předváděli jako symbol čistého češství nebo slovanství. Na přelomu 19. a 20. století, tedy již po období romantismu, můžeme sledovat druhou vlnu zájmu o lidové umění. „*Tehdy lze hovořit přímo o folklorismu ve výtvarném umění, který symbolizoval zároveň návrat k původním zdrojům vztahu člověka k přírodě, k archetypům a k mýtům. Tento návrat měl však celoevropský rozměr, nejprve poznamenaný novoromantismem a zejména naturalismem, a brzy nato hledáním inspirace v lidovém umění a u primitivních národů v odporu proti historismu 19. století.*“ (Sedlář 2002: 123–125) Průkopníkem tohoto pojetí byl ve Francii malíř Paul Gauguin okouzlený kulturou přírodních národů, kterou se nechali inspirovat také např. Pablo Picasso či Henri Matisse. Z tradiční lidové kultury čerpal ve svém díle i Marc Chagall.

Vraťme se ale zpět na přelom 18. a 19. století. Lze konstatovat, že přibližně do poloviny 19. století se vizualizace projevů lidové kultury omezovala ve středoevropském prostoru v podstatě jen na zobrazování podoby krojů. Jako média k tomu sloužily mědirytiny, dřevořezy a litografie. Tyto dokumentárně-etnologické obrazy zhotovovali na svých cestách malíři, nebo vznikaly v malířských koloniích. Existují samozřejmě ještě další prame-

ny, např. výzdoba map jednotlivých panství, vyobrazení na starší keramice, či na skle apod. Tyto však zatím nebyly dostatečně a souhrnně zpracovány.

Jako první soustavnější a výtvarně vyspělý projev s dokumentační hodnotou pro studium lidové kultury lze hodnotit rytiny Sebastiana Mansfelda, představující oděv hlavních společenských vrstev – šlechtické, měšťanské a venkovské. Rytiny byly publikovány v roce 1786 v předmluvě k první moravské topografii *Bibliothek der Mährschen Staatskunde I.* (Hanke z Hankenštejna 1786). Publikované rytiny měly stěžejní význam a ovlivnily mnoho dalších děl, která z nich vycházela, napodobovala a kopírovala je hodně dlouhou dobu (Ludvíková 2000: 13). Z hlediska hudební folkloristiky a organologie však tento pramenný materiál nepřináší žádné informace, neboť v této publikaci žádné hudební nástroje, ani vyobrazení lidové hudební produkce nenajdeme. Pro naše studium je ovšem významná jiná Mansfeldova rytina, která obsahuje dobové zobrazení dvou Valachů, z nichž jeden hraje na ústy nafukované dudy.¹⁴

Pod vlivem romantického hnutí vznikl v roce 1804 v Rakousku plán na zachycení národních tradic z celého území rakouského císařství. V roce 1810 byl z centra Joanneum, které bylo zřízeno ve Štýrském Hradci, rozeslán první dotazník odborným zájemcům, definitivní verze dotazníku zaměřeného na lidové písně, oděv, slavnosti, zvyky a domácí život lidu pak byla zaslána v roce 1811 úřední cestou na jednotlivé krajské úřady, které měly sběr údajů zprostředkovat. Díky této akci vznikl soubor 159 kvašů, z nichž byla většina publikována v knize Miroslavy Ludvíkové *Moravské a slezské kroje. Kvaše z roku 1814*. Ovšem opět ani jeden z celého souboru nezobrazuje hudebněfolkloristickou tematiku.

Lze předpokládat, že se tento podnik stal inspirací pro Společnost přátel hudby ve Vídni, která v roce 1819 iniciovala s podporou vlády ve všech zemích tehdejší rakouské monarchie další rozsáhlou sběratelskou akci, tentokrát zaměřenou na písňové a taneční druhy, konkrétně na lidovou píseň světskou, melodie národních tanců a tzv. písně kostelní. Ani tento sběr by nebyl z hlediska studia hudebních ikonogramů tak zajímavý, kdyby Jan Ritter z Rittersberka nevyužil část sebraných zápisů ve sbírce *České národní písně*. Na frontispisu sbírky je vyobrazena muzika složená z dudáka, cimbalisty a dvou hráčů na dechové nástroje.

Přesně jedenapadesát let po vydání rytin Sebastiana Mansfelda byl publikován soubor třiceti ručně kolo-



Kolorovaná litografie Antonína Machka dle kresby Josefa Berglera užitá jako frontispis Rittersberkovy sbírky *České národní písně* z roku 1825.

rovaných litografií, jejichž autorem byl stavební kreslič Wilhelm Horn (1837). Vytvořil je na žádost stavů jako reprezentativní dílo výtvarně zobrazující sváteční a nedělní kroje z Moravy včetně detailů. Pro téma naší práce je důležitá první litografie představující dva muzikanty: dudáka z panství břeclavského a houslistu od Jihlavy.

Josef Klvaňa je ve své studii *Důležité vyobrazení krojů moravských z roku 1837* popisuje takto: „Dudák slovácký má dudy veliké, jichž přehozený zadní ‚huk‘ sahá až k lýtkům. Obut jest v čizmy s červenou lemůvkou a má modré, světleji šněrované nohavice. To nasvědčuje, že je z některé severnější osady břeclavské, snad z Týnce, kde se nosily za stará modré nohavice a ne červeno-fialové. Košili má se širokými rukávy, kordulku černou, na krku černý šátek a širokostřechý, černý klobouk s jedinou černo zelenou housenkou (ženilkou). V ústech má krátkou dýmku. Blíže určití se dudák nedá.

Němec s houslemi má boty vrapené nad kolena, nohavice černé (koženice?) a zelenou vestu, která tak jako modrý kabátec má řadu hustě seřazených, plochých knoflíků. Na krku má červený, květovaný šátek. Na zemi podle něho leží veliký širák s modrým třapcem na boku a modrou ženilkou. Ani tento hudebník se blíže určití nedá.“ (Klvaňa 1910: 154)

Z organologického hlediska je zajímavé povšimnout si na popisované litografii tzv. hrubých (velkých) moravských gajd a lidových houslí – skřípek, typických pro oblast Jihlavska.

Různé typy lidí z Valašska zachytil v první polovině 19. století na dvanácti kolorovaných kresbách Josef Heřman Agapit Gallaš a připojil je ke svému rukopisu *Valaši v kraji Přerovském*.¹⁵ Pro hudebně ikonografické studium je Gallašovo dílo nepodstatné. To se ovšem nedá říci o albu *Z lidového života na Moravě a ve Slezsku* (*Aus dem Volksleben in Mähren u. Schlesien*) moravského malíře Františka Kalivody. Na třech barevných litografiích z osmi vyobrazuje lidové hudebníky a jejich nástroje. Na litografii nazvané „Zábečacy (*Tanzmusik an der Bečwa*)“ je znázorněna taneční zábava v hospodě. K tanci na vyvýšeném podiu hrají tři muzikanti: jeden na kontrabas, druhý na housle a třetí na trubku. Další litografie s názvem „Valaši (*Wallachen*)“ vyjevuje scénu u salaše. Jeden z pastýřů troubí na pastýřskou troubu. Třetí litografie s hudební tematikou nazvaná „Slováci a lid od Brna (*Slowaken u. Bauern aus dem Brünner*)“ zobrazuje dospělého žebráka hrajícího na housle, jak společně s vedle stojícím dítětem žádá o almužnu skupinku

šesti naslouchajících lidí.¹⁶ V zobrazování lidu znamená podle historika a národopisce Františka Dostála toto album „významný etnografický materiál dobového rázu, v lidové architektuře však nehodnověrný, ale především představuje nové pojetí práce. Malíř postupoval tvůrčím způsobem, typizoval charakteristické scény ze života jednotlivých etnografických skupin. Vedle lidového oděvu vyzvedl člověka v jeho přirozeném prostředí, na trhu, ve městě, na vesnici, v krajině i ve venkovském interiéru. Nevytrhl tedy člověka z prostředí, jak to činila celá řada jeho předchůdců (Mansfeld, Kinninger, Horn a částečně i Gallaš). Na obrazech ‚Z lidového života‘ ustupuje do pozadí zobrazení samotného kroje a středem umělcova zájmu se stává člověk.“ (Dostál – Jeřábková 1965: 19) Hu-



Dva muzikanti – dudák a houslista. Kolorovaná litografie Wilhelma Horna z roku 1837.

dební folklorista musí navíc ocenit ztvárnění přirozených hudebních příležitostí zobrazených na ikonogramech.

V přehledu českých výtvarníků inspirovaných životem venkovského lidu, nesmí samozřejmě chybět jméno Kalivodova současníka Josefa Mánesa, který vynikal smyslem pro přesné znázornění skutečnosti a který je považován za zakladatele českého národního malířství a jeho nejvýznamnějšího představitele v 19. století. Proto je jeho podíl na studiu lidové kultury mimořádně závažný a dodnes aktuální. V jeho díle jsou ale obsaženy především studie typů venkovanů, obzvláště žen, studie krajiny a venkovského domu (Dostál – Jeřábková 1965: 14).

Od poloviny 19. století lze v českém prostředí sledovat projevy tzv. svérázu, kterým je v odborné české etnologické terminologii označován „zájem odborníků, umělců a publicistiky o některé aspekty lidové kultury ve prospěch emancipace malých národů v 19. století



Hudci. Olejomalba Joži Uprky, 1903.

v kulturní, společenské a politické oblasti.“ (Štěpánová 2007: 1008) Josef Vydra ve svém článku *Svéráz, letoráz, nehoráz* (Vydra 1952–1953) rozlišuje tři hlavní období svérázu, který se rozvinul vždy ve vypjatých národnostních situacích. První, v níž se prolíná doba romantismu a vlasteneckého nadšení, zasazuje do období mezi revolučním rokem 1848 a devadesátými lety 19. století. Druhé období vymezuje secese, kterou svéráz pozměňuje infiltrací lidové ornamentiky a plošné dekorace. Třetí období pak nastává mezi dvěma světovými válkami konfrontací českého a německého živlu (Sedlář 2002: 131). Velkou roli při tom hrály lidový kroj, výšivka a v souvislosti s ní i lidový ornament. První období svérázu podnítilo i snahy sběratelské,¹⁷ na něž navázalo úsilí z konce osmdesátých let 19. století o vybudování stálé výstavní budovy v Praze, o čemž jednal i Český sněm v roce 1888. Rozvoj české společnosti v 19. století v materiální i duchovní oblasti pak měla prezentovat Všeobecná zemská jubilejní výstava, která se uskutečnila od května do října 1891 ve Stromovce, tehdejší Královské oboře v Praze.

Veškeré tyto aktivity předznamenaly následnou přípravu Národopisné výstavy československé, která se uskutečnila v Praze od 15. května do 31. října 1895. Výstavě předcházela poctivá čtyřletá příprava, do které byl formou sběrů materiálu zapojen celý venkov, především učitelé, lékaři, faráři, podnikatelé, členové obecních úřadů i starostové. Mezi léty 1892–1895 se uskutečnily na území českých zemí stovky místních a oblastních výstav, které vytvářely základ systematické vlastivědné práce. Kromě samotného národopisného materiálu na nich byly prezentovány výsledky místního průmyslu a živnostenstva (Brouček 2007: 611). Tento obrovský sběratelský počín, kterým příprava Národopisné výstavy československé vlastně byla, položil v českých zemích i na Slovensku základy mnohých institucionálních sbírek a archivních fondů, jejichž položky jsou využívány, nebo čekají na využití a badatelské zhodnocení už více než sto let, ikonografické doklady lidových hudebníků a jejich nástrojů nevyjímaje.

Rozvoj výtvarné kultury ovlivňované kulturou lidovou pokračoval i po všeobecném úspěchu „*Národopisné výstavy československé: v českém moderním umění znamenáváme od zlomu století jak novoromanticko naturalistické zobrazování lidových krojů, slavností, písní a tanců, tak i osobitou uměleckou tvorbu inspirovanou tradičním lidovým uměním.*“ (Sedlář 2002: 131) Vývoj těchto tendencí podrobně shrnul v roce 2002 historik umění Jaroslav Sedlář ve studii *Ohlasy lidové kultury v českém*

výtvarném umění 20. století. My se v následujícím textu, vzhledem k vymezenému tématu, pokusíme ještě přiblížit činnost některých výtvarníků angažovaných ve Sdružení výtvarných umělců moravských (SVUM), kteří přímo programově zachycovali život lidu na moravském venkově.

Sdružení výtvarných umělců moravských bylo založeno na první valné hromadě konané 26. srpna 1907 ve Valašském Meziříčí, kde zároveň probíhala druhá společná výstava přenesená z Hodonína. Už při ní bylo 21. května předběžně dohodnuto odštěpení umělců od brněnského Klubu přátel umění, založeného v lednu 1900. Předsedou SVUM byl zvolen Joža Uprka, místopředsdou Bohumír Jaroněk, jednatelem se stal Jan Kafka, pokladníkem Jano Köhler a členy výboru Alois Kalvoda, Stanislav Lolek, Antonín Blažek, Roman Havelka a Franta Úprka (Sedlář 1995b: 722–723). Na výstavě v Hodoníně vystavovalo více než třicet výtvarníků¹⁸ a k nové prezentaci ve Valašském Meziříčí se objevili ještě další.¹⁹

Cílem umělců sdružených ve SVUM bylo ukazovat původnost a originálnost lidové kultury. „Členové SVUM zpočátku sledovali opožděné ideje českého národního obrození. Vycházeli z domácího prostředí Moravského Slovácka, přímo z lidových uměleckých zdrojů a zpětně chtěli působit mezi venkovským lidem.“ (Sedlář 1995a) Asi nejtypičtějším umělcem byl v tomto směru Joža Uprka (1861–1940). Po svém návratu ze studií v roce 1888 začal zobrazovat sedláky ze Slovácka. Mezi léty 1888–1892 vyznával Uprka evropský naturalismus a český obrozenec optimismus ve smyslu Josefa Mánesa nebo Boženy Němcové, který čerpal z lidového života a tvořil pro lid (Sedlář 1995a). Uprkův obrozenec optimismus spojený s malířským zaujetím podnítil mj. také český malíř Hanuš Schweiger. Za vrcholné Uprkovo tvůrčí období lze považovat roky 1892–1902, kdy z obrazu vyloučil šedi ve prospěch jasných tónů. V roce 1893 byl Uprka v Paříži ovlivněn impresionisty a plenérismem. „Od té doby zobrazoval sebevědomé sedláky na polích, ve svátečních krojích o poutích, o nedělích, na církevních procesích a slavnostech. V obrazech *Naše mamičky*, *Na procesí*, *V okopávce*, *Pouť u sv. Antonínka* (1893–1894), za který obdržel na výstavě v Pařížském salónu roku 1894 cenu *Mention honorable*, patrně také pro to, že tehdy byly v Paříži vítány všechny exotismy a doznívalo zde ještě *gauguinovské* heslo *Z lidu pro lid*, *rozehrál pestrobarevnou nádheru slováckých krojů v plném slunci*. V několika skicách dospěl na samý práh impresionismu využitím volné barevné skvrny.“ (Sedlář 1995a) Z hlediska hudební ikonografie jsou

důležité např. jeho akvarel *Svatební veselí* (1891), olej na dřevě *Po hodech* (1890), olejomalba *Do Rakús – na žně* (1898), lept *Hudec* (1901), olejomalba *Hudci* (1903), čárkový lept *Gajdoš* (1904), olejomalba *Gajdoš* (1908).²⁰

Vedle Joži Uprky zobrazovali naturalisticky věrně náměty ze života lidových vrstev na jihovýchodní Moravě také Karel Žádník,²¹ Cyril Mandel²² a Antoš Frolka.²³ K nim lze přiřadit i sochaře Frantu Úprku,²⁴ nebo více než o generaci mladšího Karla Supa.²⁵ U všech těchto výtvarníků se v jejich díle můžeme setkat s hudebněfolklorní tematikou.

Z hlediska organologie lze na ikonografickou problematiku nahlížet také v zorném úhlu konkrétního hudebního nástroje nebo nástrojového seskupení. Pravděpodobně nejvíce popisovaným nástrojem našeho lidového hudebního instrumentáře, a to i na základě studia souvisejícího ikonografického materiálu, jsou dudy. Prvním, kdo se soustavně dudami a jejich uplatněním při interpretaci lidové hudby zabýval, byl kulturní historik Čeněk Zíbrt – poprvé ve dvou obecnějších kapitolách věnovaných hudebním nástrojům 14. a 15. století v publikaci *Jak se kdy v Čechách tancovalo* (1895), samostatně pak v monografii *Hrály dudy* (1917). Zíbrtovi se podařilo shromáždit velmi zajímavý ikonografický materiál, který zveřejnil v obou publikacích jako kresebné nebo fotografické reprodukce: je zde publikován např. staročeský dudák z kancionálu husitského datovaný do roku 1480, bronzová figurka šaška – dudáka z Neuberkových sbírek v Praze datovaná do 15. století, kresba z univerzitní sbírky v Erlangenu znázorňující selský tanec při dudách v 15. století,



Horkova kapela z Hrubé Vrbky. Akvarel Karla Supa, kolem roku 1930.

rytina dudáka a piště od H. S. Behama z roku 1537, rytina Davida Kendla v díle *Bock znázorňující ovčáka dudajícího pod stromem* z roku 1546, kresba slovenského dudáka z kancionálu senického z roku 1692, kresba J. Zellerina s výjevem Vojtěcha Čerta, dudáka při vojenské kapele píseckého pluku hrajícího roku 1820 ve Strakonících císařovně Augustě Karolíně.²⁶ Další významnou monografií dud je práce Ladislava Rutteho *Gajdy a gajdošské tradice na Valašsku a Slovácku* (Rutte 1964), znázorňující některé ikonografické doklady uveřejněné Č. Zíbrtem, ovšem také řadu nových, souvisejících s oblastmi Valašska a Slovácka. Nalezneme zde vyřezávané opěradlo staré valašské židle, na kterém jsou zbojníci Ondráš a Juráš s gajdami, reprodukcí rytiny valašského gajdoše hrajícího na dudy nadýmanými ústy, reprodukcí olejomalby Joži Uprky z roku 1908 zobrazující gajdoše Martina Sobka z Nové Lhoty na Horňácku a řadu dalších převážně fotografických ikonogramů. Nejnovější monografie Pavla Čípa a Rudolfa F. Klapky *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku* (Číp – Klapka 2006) rovněž pracuje s ikonografickým materiálem. Zajímavé je, že kromě reprodukcí vyobrazení dudáka v kancionálu ze Senice (1692) se podařilo najít další ikonogramy v obou předěšlých knihách nepublikované. Za zmínku stojí ilustrace ze spisu Jana Amose Komenského *Orbis sensualium pictus* (1665 a 1896), úvodní stránka kapitoly mravokárného spisu *Masopust* (1580) od Vavřince Leandra Rvačovského, faráře z Jevíčka na Moravě, vyobrazení pastýřů u jeslíček z graduálu literátského bratrstva v Hradci Králové (1584–1604) známého jako *Radoušův kancionál*, malba dudáka vyobrazeného na zdobeném okraji mapy Schwarzenberského panství na zámku v Třeboni od Maxe Stránského (1711), titulní list rukopisné knihy *Valašská škola – mravov stodola* (1755), Mansfeldova rytina Valachů z 18. století, malbu Karla Žádníka zob-

razující moravského gajdoše ze Vnorov (1889) a další ikonogramy, potvrzující širokou pramennou základnu. Nalezneme zde reprodukce pohlednic, plakátů, malby z lidového nábytku, keramiky, skla, nebo plastiku dudáčka ze zpívající fontány Královské zahrady v Praze. Vše doplňují další, svým vznikem mladší fotografie.

Uvedený výběrový přehled ikonografického materiálu, který byl zveřejněn v těchto třech citovaných organologických monografiích, dokazuje jeho běžnou existenci v různých typech historických pramenů, v archivech i ve sbírkách. Výzkum hudebních ikonogramů má proto pro etnomuzikologické i organologické studium svůj význam a smysl, i když si vyžaduje trvalý dlouhodobý zájem a velké množství drobné pečlivé práce při archivním bádání.

Smyslem předložené studie je proto především iniciovat podobný zájem o hudební ikonogramy, jehož základním výstupem je pořizování soupisu takovýchto pramenů, jejich analýza a interpretace. Jako vzor přitom může posloužit projekt výzkumného záměru Národního ústavu lidové kultury realizovaný v letech 2004 – 2006, při němž byly ve spolupráci s některými partnerskými institucemi nalezené ikonografické doklady zařazeny do elektronické databáze. Pramennou základnou byla také starší literatura a fondy soukromé. I když se jednalo ve velké míře o materiál fotografický, určitý zlomek představovaly také kresby a malby. Přestože se výzkum zaměřil primárně na dokumenty vzniklé před rokem 1940 a teritoriálně odpovídající území jihovýchodní Moravy, podařilo se do databáze získat celkově 390 digitálních kopií původních ikonogramů, z toho 334 fotografií a 56 kreseb a maleb. Tento otevřený systém je však i nadále doplňován o další doklady. Autor článku tedy v budoucnu ocenění jakoukoliv spolupráci, především pak upozornění na zajímavé ikonogramy, o které by mohla být budovaná databáze Národního ústavu lidové kultury obohacena a rozšířena.

POZNÁMKY:

1. Jedná se především o signalizační píšťaly ze sobích kostí, kostěné škrabky, hliněná chřestítka, hliněné bubny, bronzové rohy a tzv. lury z doby bronzové.
2. Více o tom např. ve studii Buchner, Alexandr 1967: *Hudoucí andělé na Karlštejně*. Sbomík Národního muzea v Praze, řada A, sv. XXI, č. 1.
3. Archiválie uložena ve Vědecké knihovně v Olomouci: *Bible olomoucká*, I. díl, sign. M III 1/I, folio 0179v, folio 0258v, folio 0263r, folio 0275r, folio 0278v.
4. Uveďme např. *Šamotulský kancionál* z roku 1561 či *Ivančický kancionál* z roku 1564.
5. Konkrétně se jedná o 2. svazek *Syntagmatis musici tomus secundus: De organographia*. Wolfenbüttel, 1618 a 1619.

6. Komeniologové dokonce rozlišují dva typy této učebnice. Vydání prvního typu: Lešno 1631, Gdaňsk 1633, Lešno 1633. Vydání druhého typu: Lešno 1649, Blatný Potok 1652, Amsterdam 1666.
7. Písmeno I bylo běžnou piktografickou variantou písmene J, tedy *la-nua linguarum*.
8. V citované dizertační práci Evy Szórádové se uvádí, že mezi lety 1658–1964 vyšla tato učebnice v téměř 250 vydáních (s. 80).
9. Vyobrazení XLVI Pecuania/Die Biehzucht.
10. Vyobrazení XCIX Artes Sermonis/Red Künste.
11. Vyobrazení C Instrumenta Musica/Klangspiele.
12. Autorem tiskových dřevorytů levočského vydání je Jonáš Bubenka, který je přepracoval podle norimberské edice z roku 1658.

13. Popisovaný ikonogram je publikován také jako obrazový doprovod studie Štika, Jaroslav: *Salašnické ustájování dobytka*. Český lid 45, 1958, s. 65.
14. Rytina je reprodukována jako obr. 46 v publikaci Číp – Klapka 2006.
15. Rukopis otiskl poprvé Kadlec, Karel: *Jos. Herm. Gallaše ztracený spis o Valaších v kraji Přerovském*. Český lid 15, 1906, s. 161–178.
16. Dalšíh pět litografií je pojmenováno: „*Od Luhačovic a Lukova (Aus dem Hradischer Kreise)*“, „*Jizba (Mährische Bauernstube)*“, „*Slezáci (Schlesier)*“, „*Svatební veselí na Hané (Hanakische Bauernhochzeit)*“ a „*Hanáci na pouti (Hanaken auf der Wallfahrt)*“.
17. Od konce sedmdesátých a počátku osmdesátých let 19. století probíhal sběr lidového kroje a jeho součástí. Byla založena dokonce dvě sběrná místa: v Praze Náprstkovo muzeum a v Olomouci Musejní společnost.
18. Např. František Bohumír Zvěřina, Alfons Mucha, Joža Úprka, Franta Úprka, Max Švabinský, Jan Štursa, Alois Kalvoda, Jano Köhler, Bohumír Jaroněk, Stanislav Lolek, Antonín Blažek, Alois Jaroněk, Zdeňka Vorlová-Vičková, František Skopalík, Antoš Frolka, Roman Havelka, Adolf Kašpar, Cyril Mandel, Jakub Obrovský, František Ondrušek, Václav Jícha, Ludvík Ehrenhaft, z německých výtvarníků pak Hugo Baar, Franz Barwig, Hugo Charlemont, Rudolf Schlattauer.
19. Např. M. Benka, O. Blažíček, D. Jurkovič, J. Jambor, A. Mervart.
20. Více o Jožovi Úprkovi v dostupné literatuře, např. Jež, Štěpán – Obrovský, Jakub: *Joža Úprka. K pátému výročí umělcovy smrti*. Praha: Sfinx, v generální komisi ELKU 1944; Jež, Štěpán: *Joža Úprka*. Praha 1994 nebo Nováková-Úprková 1996.
21. Více Martykáňová, Marie: *Známý i zapomínaný Karel Žádník*. Malovaný kraj 34, 1998, č. 6, s. 40–41.
22. Více o něm např. v hesle Mandel, Cyril. In: *Nový slovník československých výtvarných umělců II. L – Ž*. Praha: Tvar – nakladatelství svazu československých výtvarných umělců 1950, s. 71; Plánka, Ivan: *Malíř Cyril Mandel*. In: Slovácko 23, 1981, Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, s. 97–100; *Cyril Mandel (katalog výstavy)* Hodonín: Dům umění 1965.
23. Více např. Frolka 2000.
24. Více o Frantovi Úprkovi v publikacích Kačer, Jaroslav – Tunklová, Ilona: *Franta Úprka. 1868–1929. Sochařský obraz domova*. [Katalog k výstavě.] Hodonín: Galerie výtvarného umění v Hodoníně, 2008 nebo Kačer – Tunklová 2008.
25. Více o něm např. heslo Sup, Karel. In: *Nový slovník československých výtvarných umělců II. L – Ž*, c. d., s. 505; Mojmír: *Strážná Hůrka. Malířská historie*. Holice u Olomouce: Hanácké nakladatelství, 1940.
26. Čeněk Zlbrt věnuje ikonografickým dokladům v publikaci *Hrály dudy* samostatnou kapitolu.

PRAMENY A LITERATURA:

- Blahůšek, Jan (ed.) 2004: *Fotografie jako ikonografický pramen. Sborník příspěvků 20. strážnického symposia konaného ve dnech 15.–16. září 2004*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.
- Blahůšek, Jan 2009: Fotografie jako ikonografický pramen pro studium lidové hudby. In: *Národopisný věstník 2009*, č. 1. Praha: Česká národopisná společnost, s. 63–71.
- Brouček, Stanislav 2007: Národopisné hnutí. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 2. svazek. Věcná část A – N*. Praha: Mladá fronta, s. 611–612.
- Buchner, Alexandr 1956: *Hudební nástroje od pravěku k dnešku*. Praha: Orbis.
- Číp, Pavel – Klapka, Rudolf F. 2006: *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Nástin historie, rozšíření, návod na výrobu a malá škola hry na tento tradiční nástroj*. Brno: Hudební nakladatelství SALVE REGINA.
- Dostál, František 1958: Zobrazení valašského lidu do roku 1848 a dílo J. H. A. Gallaše. Příspěvek k starší ikonografii Valachů. *Valašsko* 7, s. 79.
- Dostál, František – Jeřábek, Alena 1965: *Moravský lid v díle Františka Kalivody (1824–1859)*. Uherské Hradiště: Slovácké muzeum.
- Frič, Ota 1963: *Vývoj hudební kultury na jihovýchodní Moravě*. Brno: Krajské nakladatelství v Brně.
- Frolec, Václav – Holý, Dušan – Jeřábek, Richard 1966: *Hornácko. Život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat*. Brno: Blok.
- Frolka, Antoš 2000: *Mezi paletou a písní. O malíři Frolkovi a jeho rodině*. Eds. Ludmila Holá – Dušan Holý. Brno: Host.
- Fukač, Jiří – Macek, Petr – Vysloulil, Jiří (eds.) 1997: *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon.
- Göttsch, Silke – Lehmann, Albrecht (eds.) 2001: *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*. Berlin: Dietrich Reimer.
- Hanke z Hankenštejna, Jan Alois 1786: *Bibliothek der Mährschen Staatskunde I*. Wien: Bey Johann Daniel Hörling.
- Holý, Dušan 1962–1963: Slepý hudec z Moravskoslovenského pomezí. In: *Slovácko* 4–5, s. 81–84.
- Horn, Wilhelm 1837: *Mährens ausgezeichnete Volkstrachten*. Brno: b. v.
- Jareš, Stanislav – Volek, Tomislav 1977: *Dějiny české hudby v obrazech. Od nejstarších památek do vybudování Národního divadla*. Praha: Editio Supraphon.
- Jelínek, Vlastimír 1976: Malíř Karel Žádník. *Malovaný kraj* 12, č. 6, s. 6–7.
- Jež, Štěpán 1970: Antoš Frolka a národopisná témata. *Národopisné aktuality* 7, s. 127–130.
- Kačer, Jaroslav – Tunklová, Ilona 2008: *Franta Úprka. 1868–1929*. Hodonín: Galerie výtvarného umění v Hodoníně.
- Kandert, Josef 2007: Historická etnografie. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 2. svazek. Věcná část A – N*. Praha: Mladá fronta, s. 250.
- Klvaňa, Josef 1910: Důležité vyobrazení krojů moravských z r. 1837. *Národopisný věstník československý* 5, s. 153–164.
- Komenský, Jan Amos 1991: *Orbis sensualium pictus*. [Reprint prvního vydání (Norimberk 1658).] Dortmund: Herenberg Kommunikation.
- Kurfürst, Pavel 1998: *Organologie (propedeutika, exemplifikace)*. Hradec Králové: Georgius.
- Kurfürst, Pavel 2001: *Základy organologické ikonologie*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity.

- Ludvíková, Miroslava 2000: *Moravské a slezské kroje: Kvaše z roku 1814 / Mährische und Schlesische Volkstrachten: Guaschen aus dem Jahre 1814*. Brno – München: Moravské zemské muzeum – Sudetendeutsches Archiv.
- Markl, Jaroslav 1976: Hudební folklór národního obrození a dechová hudba. *Český lid* 63, č. 1, s. 23–32.
- Národopisná výstava československá v Praze 1895. 1895. Praha: Výkonný výbor Národopisné výstavy československé a Národopisná společnost československá – J. Otto.
- Nováková-Uprková, Božena 1996: *Besedy s Jožou Uprkou*. Ed. Josef Jančář. Strážnice – Ostrava: Ústav lidové kultury – Výtvarné centrum Chagall.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie (eds.) 1997: *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Poche, Emanuel a kol. 1975: *Encyklopedie českého výtvarného umění*. (Ed. Jan Balek.) Praha: Academia.
- Praetorius, Michael 1614–1619: *Syntagma musicum*, 3 vols. Wolfenbüttel: b.v.
- Praetorius, Michael 1620: *Theatrum instrumentorum seu sciagraphia*. Wolfenbüttel.
- Procházková, Jarmila 2006: *Janáčkovy záznamy hudebního a tanečního folkloru. I. Komentáře*. Brno: Etnologický ústav AV ČR – Doplněk Brno.
- Rutte, Ladislav 1964: *Gajdy a gajdošské tradice na Valašsku a Slovácku*. Strážnice: Krajské středisko lidového umění ve Strážnici.
- Sedlář, Jaroslav 1995a: *Ohlasy folkloru v umění 20. století*. [Doprovodná publikace k výstavě.] Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Sedlář, Jaroslav 1995b: Sdružení výtvarných umělců moravských. In: Horová, Anděla (ed.): *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*. 3 svazky. Praha: Academia, s. 722–723.
- Sedlář, Jaroslav 2002: Ohlasy lidové kultury v českém výtvarném umění 20. století. In: Jančář, Josef (ed.): *Lidová kultura v kulturním vývoji České republiky. Úvahy o jejím studiu a využívání*. Strážnice: Ústav lidové kultury ve Strážnici, s. 121–202.
- Sehnal, Jiří 2007: Hudebníci v průvodech olomouckých biskupů. *Hudební věda* 44, č. 2, s. 153–166.
- Szórádová, Eva 1992: *Pedagogické dielo Jána Ámosa Komenského ako hudobno-historický prameň*. (Kandidátska dizertačná práca.) Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.
- Štěpánová, Irena 2007: Svěráz. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. 3. svazek. Věcná část O – Ž*. Praha: Mladá fronta, s. 1008–1010.
- Tyllner, Lubomír 2007: Vojenská hudba a folklór Čech. In: Bajgarová, Jitka (ed.): *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., s. 133–144.
- Uhlíková, Lucie 2000: Nástrojová seskupení. In: Jančář, Josef (ed.): *Lidová kultura na Moravě. Vlastivěda moravská. Země a lid*. Nová řada, svazek 10. Strážnice – Brno: Ústav lidové kultury ve Strážnici – Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, s. 293–303.
- Válka, Miroslav 2006: K ikonografii středověké vesnice. První poznatky z etnologické analýzy nástěnných maleb v Porta Aquila v jihotyrolském Tridentu. In: Křížová, Alena – Válka, Miroslav (eds.): *Středověké a novověké zdroje tradiční kultury. Sborník příspěvků ze semináře konaného 30. listopadu 2005 v Ústavu evropské etnologie*. Brno: Ústav evropské etnologie FF MU, s. 29–44.
- Vetterl, Karel 1994: *Guberniální sbírka písní a instrumentální hudby z Moravy a Slezska z roku 1819*. Ed. Olga Hrabalová. Strážnice: Ústav lidové kultury.
- Vydra, Josef 1952–1953: Svěráz, letoráz, nehoráz. *Věci a lidé* 4, č. 9–10, s. 404–455.
- Zíbrt, Čeněk 1895: *Jak se kdy v Čechách tancovalo. Dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku z věků nejstarších až do nové doby se zvláštním zřetelem k dějinám tance vůbec*. Praha: F. Šimáček.
- Zíbrt, Čeněk 1917: *Hrály dudy... Dějiny starodávné selské muziky české*. Praha: Československá akciová tiskárna.

Summary

Drawings and Paintings as an Iconographic Source for Folk Music Research in the Czech Lands

Pictorial documentary sources on the traditional folk music have been collected in the territory of our country since the 19th century. This has been going on until today, especially thanks to the protection provided by academic, museum and other scientific or cultural institutions; therefore, a researcher can use the unique iconographic potential to study concrete problems. Yet nobody has paid attention to the iconographic sources with music and folklore themes in summary. In addition, the research done by the National Institute of Folk Culture in Strážnice proves that it is extraordinary difficult to collect large source bases. The submitted study points out the most important iconographic sources of the Czech music folkloristics in a selective way, giving the scope for next treatment of the theme, which has to include mainly the rigorous and careful collection of iconographic material and its registration followed by its analysis and interpretation.

Key words: music iconology and iconography, drawings and paintings, musical folklore, ethno-organology.

TERMÍN „LIDOVÝ HUDEBNÍ NÁSTROJ“ A FUNKCE HUDEBNÍCH INSTRUMENTŮ V OBLASTI ETNOKULTURNÍCH TRADIC (NA PŘÍKLADU MORAVY)

Jiří Höhn

Definice „lidového hudebního nástroje“

V oblasti hudební organologie dosud panuje určitá terminologická bipolarita mezi zastánci pojmu „lidový hudební nástroj“ a opisným tvarem „hudební nástroj lidové kultury“ či „hudební nástroj pro lidovou kulturu“, přičemž bez správně vytyčených mantinelů vzniká zásadní problém v chápání tohoto důležitého prvku hudební kultury. Již na obecné úrovni tak dochází k diferenciaci předmětu výzkumu, v jehož důsledku jsme svědky situace, že tentýž nástroj je jedním badatelem považován za lidový, jiným autorem je pak z této oblasti vyloučen. Vymezení tohoto fenoménu je možné sledovat v řadě organologických textů, ačkoliv mnoho autorů se přesné definování snažilo obejít pouhým výčtem nástrojů, které za lidové považují. Právě tímto výčtem je však možné zpětně určit, jak námi sledovanou oblast chápali.

V odborné literatuře se nejčastěji setkáme s odkazem na definici slovenského organologa Ladislava Lenga (1967: 18): *„Pri definovaní pojmu ľudového hudobného nástroja, tým že zdôrazňujeme jeho pôvod a funkciu, rozlišujeme pojem užší a širší. Za ľudové hudobné nástroje v užšom zmysle považujeme také tónové a zvukové zdroje, ktoré si dedinský ľud samostatne a vlastnoručne zhotovil a za účelom hudobnej interpretácie uchoval v priebehu niekoľko generácií. K ľudovým hudobným nástrojom v širšom slova zmysle zaraďujeme okrem uvedených druhov aj nástroje profesionálnej výroby, prispôbované tradičným ľudovým druhom za účelom hudobnej interpretácie ľudovej hudby.“* Složitost této definice je dle mého názoru v rozdělení na užší a širší smysl obsahu tohoto pojmu. Z užšího hlediska se Leng snaží podchytit původ nástroje, jako hlavní měřítko sem klade výrobce jednoho každého exempláře. Tento pohled není v zásadě chybný, ale souvisí s dobovým kontextem a historicky uzavřeným chápáním kategorie lid a lidová kultura. Omezuje možnost zařadit do kategorie lidových nástrojů instrumenty vytvořené později, mimo oblast lidové kultury, avšak s tradiční hudbou a jejím instrumentářem úzce souvisejícími a sloužícími především k interpretaci hudebního folkloru (nemusí jít navíc o kopie, ale o nástroje vyrobené novými postupy, různě vylepšené apod.).

Vzhledem k tomu, že se jejich stavbě věnují převážně profesionální výrobci, a naopak nástroje spojené prioritně s artifiční sférou produkují také amatérští výrobci, ztrácí tato diferenciaci opodstatnění. Druhým, širším úhlem pohledu je pro Lenga hledisko funkční: „Lidovým hudebním nástrojem“ je v podstatě každý nástroj profesionální výroby,¹ který je přizpůsoben tradičním lidovým druhům. I když pomineme pojmovou nejasnost slovního spojení tradiční lidový druh, tvrzení se jeví jako zavádějící, neboť předpokládá nutné přizpůsobování získaných hudebních nástrojů v lidové hudební praxi. To bylo sice poměrně časté, ale ne zákonité.²

Za méně šťastné lze považovat – společně s organologem Pavlem Kurfürstem (2002: 385–386) – Lengovo členění nástrojů na zvukové a tónové.³ Termín zvukové⁴ nástroje Leng chápe jako tu část spektra hudebních instrumentů, jejichž melodická a rytmická charakteristika už, anebo ještě neodpovídá hudebním normám, což lze pochopit tak, že tyto předměty v minulosti odpovídat mohly, nebo v budoucnosti těmto normám odpovídat mohou. Tudiž je podstatný současný stav, nikoliv historický vývoj daného nástroje. V neposlední řadě je třeba zmínit ještě jednu nepřesnost Lengovy definice, a tou je obsah chápání slova lid. V Lengově pojetí zastupuje slovo lid pouze členy vesnické pospolitosti. Autor zcela pomíjí nižší společenské vrstvy urbánního prostředí, jehož kultura je však v dnešním pojetí také chápána jako lidová.

Muzikolog Alexandr Buchner v práci *Hudební nástroje od pravěku k dnešku* chápe pod pojmem lidový hudební nástroj ty instrumenty, „které si zhotovuje selský lid vlastnoručně a které zůstávají v jeho používání delší dobu“ (Buchner 1956: 41). Toto pojetí je založeno na podobném principu jako užší Lengovo pojetí. Buchner tedy naprosto vylučuje hudební nástroje z produkce profesionálních výrobců, a to i upravené. Ve výkladu slova lid je badatel rovněž zastáncem dobového úzu. Lidem je pro něj pouze venkovské obyvatelstvo, a i to je zde zúženo pouze na zemědělské vrstvy, zcela jsou opomenuti venkovští řemeslníci ad. Na tomto místě je třeba připomenout řadou badatelů doloženou skutečnost, že mnoho výrobců a hudebníků se rekrutovalo nikoliv ze selského

stavu, ale z lidí na okraji společnosti (bezzemci, žebráci, potulní loutkáři). Problematicky je také chápání fráze o „užívání po delší dobu“, přičemž autor toto zcela vágní vymezení času nijak dále nerozvádí.

Poněkud odlišně se k termínu lidový hudební nástroj staví Josef Režný, autor publikace *Lidové hudební nástroje v Čechách* (1975) a řady dalších organologických pojednání především o dudách,⁵ který preferuje hledisko funkční. Lidové hudební nástroje jsou pro něj „*takové instrumenty, které byly, nebo jsou používány v lidové hudební praxi*“ (Režný 1975: 3). Zároveň upozorňuje, že slovo lidové nelze chápat jen jako paralelu vesnického, ale je potřeba jej vnímat širším pohledem. Definice tedy opouští kritérium přesnějšího určení nositele (odkazuje pouze na poměrně širokou oblast lidové hudební praxe), neřeší časové hledisko (jako definice Buchnerova), neobsahuje ani vymezení původu nástroje (výrobce v definici Lenga). Stanovuje však mantinely tak široce, že se dají aplikovat na kterýkoliv hudební nástroj bukačem počínaje a varhanami konče.⁶ Zároveň je problematické adjektivum lidový, jehož chápání se od 19. století několikrát změnilo a těžko jej můžeme vztáhnout na některé současné etnokulturní tradice⁷ (Pavlicová – Uhlíková 2008: 53), které mají svůj původ v lidové kultuře, ale jejichž nositelem jsou příslušníci dnešní společnosti. Režný totiž svou definici

jednoznačně vztahuje – a to zcela správně – i k přítomné době, když říká, že jde o nástroje, které „*byly nebo jsou používány v lidové hudební praxi*“ (Režný 1975: 3).

Již zmíněný organolog Pavel Kurfürst po krátké kritické analýze Lengovy definice dochází k myšlence, že vlastně stanovit hranici mezi lidovými a nelidovými nástroji nelze a spíše než lidové hudební nástroje je lepší užívat opisného tvaru nástroje pro lidovou hudbu, přesto nabízí dvě možné definice: „*Lidové hudební nástroje jsou nástroje užívané ve folklorním prostředí*“ a „*lidové hudební nástroje jsou nástroje lidového hudebního instrumentáře*“ (Kurfürst 2002: 386). Obě tyto definice jsou v podstatě opisy starší definice J. Režného, platí pro ně tedy obdobné výtky. Sám Kurfürst ale později přehodnotil své stanovisko a trval ve svém encyklopedickém hesle „lidové hudební nástroje“ (Kurfürst 2007: 494) na užívání vhodnějšího termínu „*nástroje pro lidovou hudbu*.“ Avšak i zde dochází k problémům s otázkou, jak chápat lidovou hudbu, navíc předložku „pro“ lze chápat jako vymezení instrumentáře určeného speciálně pro jistý účel, což se v případě nástrojů spojených s lidovou hudební praxí týká jen malého počtu, většina instrumentů byla používána i v artificální sféře.

Pod pojmem lidová hudba lze zahrnout veškeré hudební projevy (instrumentální i vokální) spojené s tradicí určité lidové kultury, jejíž producenti i konzumenti jsou společenské skupiny, které danou kulturu tvoří. S proměnou společensko-kulturního kontextu během 20. století některé prvky tradiční kultury zanikají, jiné získávají nový význam. Vystává tak otázka, zda je možné v tomto případě ještě hovořit o lidové hudbě, nebo tento jev spíše uchopit jako součást etnokulturních tradic. V této oblasti je totiž možné setkat se vedle spontánních uskupení i s hudebními seskupeními vzniklými na půdě folklorního hnutí, které však nevystupují jen na pódích folklorních festivalů, ale jsou nedílnou součástí zvykoslovných aktivit jednotlivých obcí, podobně jako dechové hudby, importované do lidové kultury z vojenské sféry už v 19. století. Dostávají se tak do oblasti živé tradice svou funkcí zcela v duchu názoru P. Kurfürsta, že to, co bylo nelidové např. v 18. století, stalo se lidovým ve století následujícím (Kurfürst 2007: 494). Pro naše vymezení je pak podstatná především funkce hudebního instrumentu, nikoliv jeho původ či technické provedení (srov. také Holý 1966: 364).

František Dobrovolný ve své metodické práci *Lidové hudební nástroje na Moravě* (1958) vychází z myšlenek



Hudecká muzika – muzika Samka Dudíka z Myjavy na pohřbu Franty Úprky. Kněždub 1929. Foto J. Chlud. Sbírky NÚLK 5196/637.

Ludvíka Kuby, když považuje za lidové hudební nástroje „všechny hudební nástroje, které se objevily, nebo dosud jsou v užívání u typických vesnických souborů lidových nástrojů, bez ohledu na to, odkud a jak se do tohoto prostředí dostaly“ (Dobrovolný 1958: 4). Je to obdoba pozdější definice J. Režného, je zde však zdůrazněno, že nezáleží na původu daného nástroje a ani na cestě, jakou se dostal do lidové kultury. V následujícím textu badatel dále dělí lidové nástroje na skupinu vytvořenou amatérským lidovým nástrojářem, na kopie profesionální výroby a v neposlední řadě na nástroje převzaté z instrumentáře artificiální hudby.⁸ S tím také souhlasí zařazení jednotlivých hudebních instrumentů do jeho práce o moravských lidových hudebních nástrojích, kde vedle sebe nalezneme jihlavské skřipky či grumle, ale také housle a klarinet. Oproti pozdějšímu vymezení J. Režného uvažuje F. Dobrovolný pouze o lidové kultuře coby kultuře venkovské, zcela pomíjí městskou společnost. Zde je však třeba připomenout, že od konce 19. století vznikají ve městech spolky snažící se o zachování zejména hudebního a tanečního folkloru regionu, z něhož členové pocházejí, často i vzdáleného od místa vzniku (slovácké a valašské krúžky v Praze a Brně, tamburašské orchestry v Praze ad.). Jejich činnost spadá sice do oblasti tzv. druhé existence folkloru (folklorismu), ale postupem času se tyto spolky stávají důležitými nositeli folklorních tradic, ovlivňují představu společnosti o tradiční lidové hudbě a nahrazují různá tradiční i spontánní hudební seskupení na půdě etnokulturních tradic. Fungují tak vlastně – podobně jako dříve některé tradiční kapely – na pomezí mezi „tradiční lidovou hudbou“ a folklorizujícím směrem a plní funkce vycházející z obou sfér (stejná kapela hraje na pódiu folklorního festivalu i na pohřbu, svatbě, hodech atd., kde nejde o prezentaci folkloru v jiném prostředí, ale o zachovávání místních tradic). Záleží tedy případ od případu, na kterou stranu pomyslných vah se převáží. Při studiu nástrojů lidové hudby je nutno brát v úvahu také tento fenomén.

Etnoorganolog Ludvík Kunz se termín lidový hudební nástroj nesnažil nijak definovat a spíše se ve svých studiích zaměřoval na jednotlivé nástroje. Avšak analýzou výběru hudebních nástrojů v publikaci *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei* (1974) je možné odvodit, že za lidové hudební nástroje považoval pouze ty, které byly vyrobeny lidovým výrobcem, případně jejich kopie od profesionálních výrobců, anebo „nelidové“ nástroje

upravené pro užití v lidové kultuře. Shrnutím tedy lze dojít k tezi, že zastával názory již zmíněného L. Lenga.

Poslední definici, kterou je třeba zmínit, obsahuje heslo Ludvíka Kunze a Jiřího Fukače ve *Slovníku české hudební kultury* (1997: 509): „Za lidový hudební nástroj v nejvlastnějším slova smyslu lze pokládat nástroj, který vznikl v prostředí základních vrstev společnosti, uchoval se zde a byl eventuálně zdokonalován v souladu s potřebami hudebního folkloru.“ K definici patří ještě dovětek o tom, že „do pozice lidového hudebního nástroje se ovšem může dostat i nástroj převzatý z instrumentáře nefolklorní hudby“. Důležitým momentem je, že si autoři uvědomovali, že instrumentář lidové hudby je přímo ovlivňován a také sám ovlivňuje nefolklorní hudbu a u většiny tzv. lidových hudebních nástrojů existuje bipolarita jejich zařazení a užití nejen v prostředí tradiční lidové kultury.

Vhodným příkladem tohoto jevu nám může být děj odehrávající se během 20. století, kdy dochází k vymizení řady nástrojů a typů uskupení do té doby běžně užívaných. Tento jev je spojen s ústupem většiny tradičních forem lidové kultury (Uhlíková 2000: 293). Nevzniká ale žádné vzduchoprázdno. Souběžně s pokračující dechovou hudbou přebírají funkci doprovodu lidových obřadů a slavností nástrojová uskupení vzniklá na půdě folklorismu užívající běžně nástroje artificiální hudby. Nastává tedy stav, kdy tradiční lidová hudba přímo ovlivňuje,



Velká dechová kapela. Strážnice 1929. Foto J. Chlud. Sbírky NÚLK 5196/1068.

slouží jako zdroj materiálu a inspirace pro folklorismus, ale zároveň je zpětně významně ovlivňována tímto svým druhým životem. Nedochází k tomu jen na bázi harmonicko-melodické, ale zároveň a především ve sféře nástrojového obsazení (vlastního hudebního instrumentáře), kdy pro hudebníky je jednodušší hrát na nástroj technicky dokonalejší, jež umožňují větší invenčnost a techniku hry. Cena nástroje, v dřívějších dobách zásadní, se stává podružnou otázkou. Vzniká tak situace, že to, co je folklorismem, se svou funkcí za určitých okolností navrací do první existence. Potom pro definování „lidového hudebního nástroje“ je na tomto místě potřeba vymezit několik kritérií – samotné instrumenty, dále hudebníky, kteří je používali, v neposlední řadě pak funkci „lidového hudebního nástroje“ a prostředí, ve kterém se s ním setkáváme, což je možné považovat pro studium tzv. lidového instrumentáře za kritérium nejpodstatnější.

Proměny lidového instrumentáře a instrumentálních seskupení na Moravě

Moravská lidová hudba a zejména lidový hudební instrumentář jsou pro širokou veřejnost spojeny s dvěma hlavními hudebními tělesy. V první řadě je to již zmíněná cimbálová muzika (případně také hudecká muzika, pokud není obsažen cimbál), do pomyslné opozice je pak kladena dechová hudba.⁹ Z tohoto úzkého pohledu se zdá být moravský instrumentář značně skromný a v dnešních podmínkách zastoupený pouze nástroji profesionálního původu.

Cimbálovou muziku tvoří pravidelně 1–4 housle hrající melodickou linku, housle nebo viola hrající akordický doprovod (tzv. kontry), kontrabas, 1–2 klarinety (případně zobcové flétny) a velký cimbál. Ve výjimečných případech jsou tato tělesa doplněna ještě violoncellem, příčnou flétnou, někdy i tárogatem.¹⁰

Obsazení dechové hudby se ustálilo na 2–5 trubkách (alterované křídlovkou) hrajících hlavní melodii, 1–2 baskřídlovkách, 1–3 klarinetech (jeden bývá v ladění Es), 1–2 pozounech, 1–2 doprovodných trubkách, tubě a bicí soupravě. Občas se vyskytují také příčné flétny, saxofony a lesní rohy.

K těmto seskupením se dospělo dlouhým vývojem zcela v duchu evoluční teorie Josefa Huttera, kdy každá z hudebních epoch ovlivnila lidovou kulturu svým estetickým cítěním a také ji obohatila o své hudební nástroje. Nelze samozřejmě předpokládat, že nové hudební

nástroje byly lidovým prostředím přejímány ihned, zde je důležité si uvědomit ekonomickou situaci lidových hudebníků, kteří si nemohli dovolit získat hudební nástroje profesionálních výrobců. Lze sice namítnout, že mnoho lidových hudebníků současně hrálo také na kůrech kostelů, nebo v kapelách místní šlechty,¹¹ a měli tedy přístup k těmto nástrojům, nelze však očekávat jejich zapůjčování, neboť tyto nástroje byly majetkem kůru (případně šlechty) a nesměly opustit své dispozice. Hudebníkům tedy nezbývalo, než vytvářet si nástroje vlastnoručně, případně používat to, co měli aktuálně k dispozici.

Na ikonografických dokladech vzniklých před rokem 1600 jsou doložena hudební uskupení tvořená dudami (gajdami) ve spojení se smyčcovým nástrojem (ochlebkou, skřípkou, husle, případně gamby), nebo často jen dudy samotné. Teprve od 16. století je možné se setkat s uskupením, kdy je gajdošské těleso rozšířeno o bubeníky a pištěce.¹²

Znatelný obrat v dostupnosti moderních hudebních nástrojů nastal v době reforem Josefa II. (druhá polovina 18. století), kdy rušení klášterů a částečný zákaz figurální hudby při bohoslužbách vedlo k rozprodávání (v mnohých případech i ke „ztrátám“) hudebních nástrojů, často hluboko pod cenou. Tím docházelo k postupnému vytlačení některých tradičních hudebních nástrojů (např. ochlebek) moderními nástroji¹³ a také k přijímání nových nástrojů, jako je klarinet a žesťové nástroje. Z dosud přezívaných gajdošských uskupení vznikají čistě hudecké, nebo smíšené kapely, samotné gajdy jsou vytěsněny kontrabasem, resp. basetem a klarinetem, což dovoluje větší harmonické možnosti a také vhodnější tóninovou variabilitu, kterou tento nástroj neumožňoval. Další novinkou konce 18. a první poloviny 19. století se stal malý cimbál. Ačkoliv na několika místech přetrvával až do první poloviny 20. století, jeho širší využití skončilo v polovině 19. století.¹⁴

Ve druhé polovině 19. století již nabývá na významu hudecké uskupení tvořené dvěma až třemi smyčcovými nástroji (sopránovými) a basovým nástrojem (baset nebo kontrabas). Tehdy také nastává velký rozkvět dechových kapel a jejich obliba u obyvatel měst, přičemž je dechová hudba povýšena na národního činitele. Muzikanti byli často původně členy vojenských kapel, získali dobré hudební vzdělání a umění ovládat moderní nástroje. Tato obliba dechových kapel také zanechala stopu ve venkovském prostředí. Zdejší muzikanti byli ovlivňováni dechovkovým

repertoárem a instrumentářem. Se změnou hudebního cítění i vkusu pak začaly postupně malé dechové kapely vytlačovat vývojově starší instrumentální uskupení.¹⁵

Největšího rozvoje se tradičním lidovým kapelám na Moravě dostalo díky velkým společenským a ekonomickým změnám ve 20. století, které však zároveň přineslo jejich urychlený zánik. Při porovnání fotodokumentace¹⁶ z konce 19. a počátku 20. století je zřejmý značný rozdíl nejen v zastoupení jednotlivých nástrojů, ale také v typech hudebních kapel, s nimiž se bylo možné setkat ve vesnickém a maloměstském prostředí.

Velká dechová kapela existovala jen ve spojení s některou organizací (Sokol, Orel, armáda – obdobně jako ve století předcházejícím, kdy každý vojenský pluk měl vlastní kapelu, obr. 2), kdežto v tradiční lidové kultuře mělo své místo spíše malé uskupení buď hudecké (obr. 1) a dechové (obr. 3), nebo ještě častěji smíšené, tzv. štrajch (obr. 4).¹⁷ Dnes běžné uskupení cimbálové muziky vzniká na Moravě až zhruba ve 30. letech importem velkého (Schundova) pedálového cimbálu z Maďarska, resp. Slovenska, a její složení se stalo pro následující období určitou normou.

Paralelně existují také méně obvyklá nástrojová uskupení, jejichž složení je buď dáno konkrétním záměrem (např. kapela složená z hudebních nástrojů balkánského původu – tamburašský orchestr),¹⁸ nebo jde o spontánní

hudební uskupení (na platformě „hraje, kdo na něco umí a má čas“; v lidové mluvě je možné se setkat s pojmenováním šraml,¹⁹ to je ale často užíváno v hanlivém významu, bez ohledu na nástrojové složení). Složení těchto kapel je nestálé, vzniká většinou za účelem jednoho vystoupení, nebo jako doprovod v rámci různých místních etnokulturních tradic, nejčastěji masopustu (setkáme se zde mj. se saxofonem, bubnem, akordeonem, kytarou, zhruba od počátku 21. století i s elektronickými nástroji). A právě tyto typy kapely vystupují ve vesnickém a maloměstském prostředí nejčastěji.

Pokud jde o sólovou produkci, vedle již zmíněného samostatného muzicírování na dudy²⁰ se v naší lidové kultuře vyskytovalo ještě několik dalších sólových nástrojů. Velké obliby se dostalo středověké niněře. Ta přetrvala v lidové kultuře až do poloviny 20. století v rukou loutkářů a potulných muzikantů (případně žebráků). Za jednoho z posledních hráčů na niněru na českém území je považován jistý Kočka²¹ působící v okolí Plzně.²² Dalším sólovým nástrojem byla kobza. Tento akordicko-melodický instrument byl koncem 19. století vytlačen modernější citerou. V neposlední řadě je třeba zmínit flašinet jako zdroj obživy žebráků, invalidů, kočovných loutkářů a dalších nižších vrstev obyvatelstva. Do této kategorie by bylo možné zařadit také hrací automaty, které se často vyskytovaly jak v domácím prostředí napříč různými spole-



Malé obsazení dechové hudby – Mlýnkova kapela. Strážnice 1957.
Foto J. Chlud. Sbírky NÚLK 5196/659.



Štrajch. – Mlýnkova kapela. Strážnice 1957.
Foto J. Chlud. Sbírky NÚLK 5196/660.

čenskými vrstvami, tak i v prostředí míst, kde se sdružovala veřejnost (hostince apod.). Tuto složku hudební kultury ponechme nyní ale stranou, neboť ani obecná organologie není jednotná v chápání těchto předmětů jako plnohodnotných hudebních nástrojů a této problematice by bylo proto potřeba věnovat samostatný text.

Klasifikace lidových hudebníků

V souvislosti s rozvojem lidových hudebních uskupení vyvstává otázka, z jakého sociálního okruhu byli hudebníci. Jistým vodítkem by zde mohly být důkladné studie městských kronik. Rámcově je ale možné rozčlenit instrumentalisty do několika skupin podle jejich sociálního postavení.



*Potulný muzikant – harmonikář. Strážnice 1928.
Foto J. Chlud. Sbírky NÚLK 5196/722.*

1. Muzikanti, kteří hráli v místě bydliště, nebo v nejbližším okolí. Pro tuto vrstvu byla hra určitým přilepšením si k hlavní obživě. Lze předpokládat, že se jednalo o chudší řemeslníky, nebo zemědělce, případně o sloužící. Hudba nebyla jejich hlavním příjmem.

2. Potulné muzikantské rody.²³ Někdy také označováni jako šumaři. Tyto kapely vznikaly od 19. století. Složení bylo velmi variabilní. Hudebníci většinou měli stálé bydliště, ale okruh, kde hráli, byl mnohem širší a hra samotná byla hlavním způsobem obživy. Často odcházeli z domovů i na několik měsíců a hrávali v hospodách při různých slavnostních příležitostech. Šumaři mají velký vliv na rozšiřování hudebního repertoáru do vzdálenějších oblastí.

3. Potulní žebráci. Šlo o nejnižší vrstvu obyvatelstva. Neměli stálé bydliště, hra na hudební nástroje byla pro ně často jediným způsobem obživy. Většinou chodili samostatně a hrávali na veřejném prostranství, nebo doprovázeli svou hrou poutníky na církevní oslavy. Podle příležitosti také obměňovali svůj repertoár (lidové, duchovní či kramářské písně).²⁴ Tato vrstva je nejčastěji spojována s třemi základními typy hudebních nástrojů: niněrou, houslemi, flašinetem a v pozdější době akordeonem (obr. 5). Vedle lidí, které postihla nějaká životní pohroma, spadají do této kategorie také vojenští veteráni, kteří během služby ztratili veškeré vazby na domov, nebo váleční invalidé.²⁵

4. Samostatnou sociální skupinu tvoří potulní loutkáři. Stojí na pomezí mezi druhou a třetí skupinou a k jejich přesnějšímu zařazení by byl třeba individuálnější přístup.

5. Za poslední sociální skupinu lze považovat měšťanské zájmové spolky²⁶ nebo spolky při vyšších školách orientované na pěstování hudební kultury včetně hudby lidové. Sociální složení těchto spolků bylo různorodé, ale obecně je možno říct, že je tvořila převážně inteligence a ekonomicky zdatnější část obyvatelstva měst. Cílenou hudbou nebyla jen domácí lidová kultura, ale také zájem o jiné země, jako příklad může posloužit již zmíněná tamburašská kapela z oblasti jižní Moravy.

Od folkloru k folklorismu

Po první a zejména po druhé světové válce dochází v oblasti prezentace hudebního folkloru k velkým socio-kulturním proměnám. Na jedné straně dožívají původní lidové kapely, současně se však rodí nový přístup k folklornímu materiálu.²⁷ Hlavní směr začínají určovat kolektivy spojené s tzv. druhou existencí folkloru, jejichž sociální

složení zahrnuje souběžně téměř všechny společenské vrstvy. Mnohé součásti lidové kultury mizí společně se svým nositelem – tradiční venkovskou pospolitostí, jiné se proměňují.

Na základě výše řečených tezí vyvstává důležitá otázka. Můžeme lidový hudební nástroj definovat a má vůbec tento termín opodstatnění? Je možné souhlasit s nevhodností pojmu a společně s P. Kurfürstem užívat opisného tvaru „hudební nástroje pro lidovou hudbu“ nebo „hudební nástroje lidové kultury“, s vědomím neostrosti hranice mezi lidovou a nelidovou kulturou, v našem případě tedy např. v situaci, kdy nástrojové uskupení může stát na pomezí, či dokonce současně na obou stranách pomyslné hranice. Pokud ovšem budeme trvat na označení „lidový hudební nástroj“, musíme si být vědomi toho, že definice je možná jen za předpokladu, že si jednoznačně stanovíme úhel pohledu na danou entitu; tímto je ovšem platnost definice také omezena. Pro naše potřeby se vzhledem ke komplikovanému vývoji ve 20. století jeví jako nejvhodnější hledisko funkční – měřítkem bude tedy užití daného hudebního nástroje v lidové kultuře. Na základě tohoto je možné pokládat za lidový hudební nástroj každý nástroj užívaný ve sféře etnokulturních tradic. Pokud bude pohled výrobní, je hlavním činitelem autor nástroje a lidovým hudebním nástrojem je pouze ten, který byl vyroben lidovým výrobcem, nikoliv už kopie profesionálních tvůrců. V historickém pohledu je považován za lidový hudební nástroj ten, který byl ve sledovaném období v užívání lidu. Takto je možné pokračovat dále přes sociální pohled, kartografický atd.

Obecně je tedy možné pod pojmem lidový hudební nástroj chápat **všechny zdroje hudebního signálu užívané v dané lidové kultuře, bez ohledu na jejich původ a jiné funkce**. Tento výklad přináší jistý problém ve velikosti množiny sem připadajících prvků, proto při podrobnější práci s materiálem je nutné specifikovat přesnější vymezení (oblast Moravy, 19. století atd.).

POZNÁMKY:

1. Z kontextu vyplývá, že autor měl na mysli nástroje spojené s umělémi hudebními nástroji.
2. Přizpůsobením nástroje jsou zde myšleny zásahy do konstrukce nástroje provedené až po dokončení celého nástroje. Příkladem je možné uvést ponechání dvou strun a s tím spojené úpravy kobylky u violoncella, vytvoření nového horního prahu u houslí v kvintové poloze a další.

Zdárným příkladem přístupu k této problematice je sbírka hudebních nástrojů Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici (dále jen NÚLK). Hlavní myšlenkou při budování sbírky a z ní vycházející expozice²⁸ byla dokumentace lidových hudeb (uskupení), což také dalo název výstavě *Hudební nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Samotný název je trochu zavádějící, protože složením a rozložením exponátů je podchycena pouze oblast Moravy s malým přesahem do okolních regionů (např. vídeňský šraml). Při realizaci výstavy byl organologický pohled na hudební nástroje poněkud upozaděn ve prospěch názorného představení složení hudebních uskupení vyskytujících se na území Moravy. Proto jsou hudební nástroje rozčleněny podle způsobu užití a sdružování se (skřípkářská hudební kapela, cimbálová muzika, dechová hudba, velikonoční idiofony), nikoliv podle příslušnosti k jednotlivým organologickým rodinám. Stávající stav splňuje danou potřebu dokumentace, ačkoliv výpovědně zajímavějším dokumentačním zdrojem složení a vývoje lidové hudby by bylo využití bohatých možností fondů fotografií uložených v archivu ústavu.

Ve sbírce se nacházejí hudební nástroje ze všech organologických skupin (mimo „elektrofonů“). Vedle nástrojů z 19. a počátku 20. století zde leží instrumenty od lidových výrobců vzniklé na zakázku přímo pro NÚLK (v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století jich bylo hlavně na slováckém Horňácku a Valašsku ještě relativně hojně). Samozřejmě se zde nacházejí také nástroje mistrovské výroby nebo kopie původních nástrojů. Doplnění o kopie²⁹ je aktuální hlavně v poslední době, kdy dochází ke stahování zapůjčených exponátů od jiných muzeí a tyto předměty je nutno nahradit. V současnosti je ve sbírce hudebních nástrojů NÚLK vedeno okolo 500 položek, které dokumentují instrumentář lidové kultury a jeho dobové proměny. Vzhledem k vývoji v oblasti etnokulturních tradic se sbírka nijak neuzavírá, ale naopak se snaží reagovat na aktuální vývoj.

3. Toto členění sice nevychází z citované definice, je ale rozvedeno v následujícím odstavci, kde pod hudební nástroje v etnoorganologickém pojetí rozumím „*nielen vlastné hudobné nástroje, ale aj zvukové nástroje*“ (Leng 1967: 18).
4. Už samotný termín „zvukové“ je problematický. Vezmeme-li v potaz fakt, že zvuk je nadřazen tónu, potom vše, co produkuje tón, produkuje zároveň i zvuk. Diferenciace zvukové versus tónové nástro-

- je je tedy neplatná. Zároveň je ovšem potřeba chápat hudbu nikoliv jako souhrn tónů (kdy tón má jasně definovány určité parametry), ale zároveň i zvuků netónových.
5. Např. *Dudy a dudáci* (1978), *Po stopách dudáků na Chebsku* (1992), *5000 let s dudami. Historie, vývoj, výskyt a typologie dud ve světovém měřítku* (2000) a mnoho dalších.
 6. Varhany sice nelze považovat za „lidový hudební nástroj,“ ale během jejich existence je možné nalézt doklady jejich funkčního zapojení do lidové kultury v rámci církevních pobožností (pašijové hry, mariánské pobožnosti atd.).
 7. Termín etnokulturní tradice je zastřešujícím označením pro mnohé soudobé jevy a procesy svázané s lidovou kulturou, ale nejen s ní (Pavlicová – Uhlíková 2008: 53), jejímž nositelem byl *lid* – základní část obyvatelstva určitého území; chápání pojmu lid je historicky i geograficky proměnlivé a je těžké tuto skupinu přesně definovat (Kandert 2007).
 8. V dnešní době by se dalo říct, že i z nonartificiální hudby (např. saxofon, kytara).
 9. Dechová kapela nevyšla z lidové tradice, svým složením navazuje na vojenské kapely (to ostatně dokumentuje také to, že některé dechové orchestry místo krojů volí imitace různých uniforem – tato praxe se neprojevuje jen u nás, mnohem výraznější je v německy mluvících zemích), avšak v průběhu 19. století se stala její součástí, významně zasáhla do vývoje lidové hudby i zpěvnosti a plní dodnes důležitou funkci v oblasti etnokulturních tradic (Uhlíková 2000: 298–300).
 10. Tárogató je nástroj rumunského původu, patří do rodiny perských šalmajů (respektive jeho původní verze). Dnešní podobu (jedno-plátkový nástroj s kónickým korpusem a širokým roztrubem, tvarem se podobající sopránovému saxofonu) získal teprve okolo roku 1900 v dílně budapeštského nástrojáře českého původu Wensela Josefa Schundy. S naší lidovou hudbou přímo nesouvisí, ale od druhé poloviny 20. století je s oblibou vyhledáván některými klarinetisty (např. Jaroslav Čajka, Michal Zpěvák, Petr Vysloužil) pro svou širokou a temnou barvu zvuku v určitých rejstřících podobnou lidskému hlasu, např. při interpretaci lidových balad.
 11. Bohatý hudební archiv se dochoval např. na zámku v Kroměříži.
 12. Pod pojmem píštěc je myšlen hudebník hrající na dechový nástroj. V tomto případě je spíše předpokládán nástroj flétnového typu, nebo jednoduchý nástroj s plátkem (primitivní klarinet, nebo šalmaj). Rozhodně si nelze představit nátrubkový nástroj.
 13. Tato náhrada neprobíhá na celém území současně, rychleji proběhla v ekonomicky silnějších oblastech, na území Moravy jde hlavně o oblast Hané a Slovácka (zde konkrétně Podluží a Dolníácko).
 14. Jiří Sehnal klade první zmínky o kapele s cimbálem do roku 1799 v oblasti Kyjovska a pro valašskou oblast zmiňuje Vsetín roku 1666 s dovětkem, že cimbál byl standardním hudebním nástrojem židovských kapel již od 17. století (Bzenec 1752), má ovšem na mysli malý bezpedálový cimbál (Sehnal – Vysloužil 2001: 121).
 15. Vedle zmíněné změny vkusu a hudebního citění lze důvod spatřovat také i v rze technických podnětech, kdy dechové nástroje lépe zvukově obstojí při hře v plenéru (kulturní a společenské akce, církevní slavnosti atd.) a také v prostornějších sálech lidových domů, orloven, tanečních sálech hostinců atd. (srov. Uhlíková 2010: 764–765).
 16. Fondy fotografií jednotlivých institucí, které se zabývají lidovou kulturou, skýtají množství pramenů pro studium vývoje hudebních nástrojů. Mohou sice zahrnout jen období od druhé poloviny 19. století, ale souběžně s audiozáznamy poskytují informace o složení kapel a sociálním postavení jejich členů (např. oděv hudebníků); Je však třeba připomenout, že fotografování bylo zvláště na venkově považováno za slavnostní příležitost a aktéři se podle toho také chovali a oblékali. Nevyřešenou otázkou zatím zůstává obsah jednotlivých fondů – archiv Slováckého muzea v Uherském Hradišti je podrobně zpracován, velký fond vlastněný Národním ústavem lidové kultury ve Strážnici je teprve ve stavu zpracovávání a postupně digitalizace.
 17. Tento typ kapel reprezentuje např. Ľorkova muzika z Hrubé Vrbky, která hrála ve složení 4 housle, violoncello, kontrabas, 2 klarinety a 2 křídlovky. Složení štrajchů bylo různorodé. Známost je skutečnost, že mnozí lidoví muzikanti hráli zároveň na smyčcové i dechové nástroje a podle potřeby je střídali (srov. např. Uhlíková 2000: 299).
 18. Tento jev dokládají také snímky uložené ve sbírkách Národního ústavu lidové kultury pod čísly 5367/1983-1340 (nedatováno) a 3411/1983-268 (Strážnice 1912–1913).
 19. Název vídeňských pololidových souborů (dvoje housle, harmonika, kytara, kontrabas) podle rakouského skladatele Johanna Schrammela (1850–1893) (Fukač 1997: 910).
 20. Je doloženo předvedení hanáckých tanců císařovně Marii Terezii roku 1755 ve Slavkově doprovázené hrou na dudy.
 21. MG pás českého rozhlasu Plzeň: ČRo PI HT 1098 – Kočka z Plzně hraje na niněru, křestní jméno není známo.
 22. K určité renesanci niněry docházelo nejdříve na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století (Rožmberská kapela vedená Františkem Pokem, Jaroslav Krček, Jiří Košík. Niněra oživovala autorské úpravy lidových písní. Od poloviny devadesátých let se pak tento nástroj ve větší míře uplatňuje také v rámci souborů zabývajících se středověkou hudbou.
 23. Je sice uvedeno slovo rod, ale ve skutečnosti nemuselo jít jen o jednu rodinu, ale o členy několika rodin.
 24. Jako příklad variability může posloužit lístek vložený ve flašinetu, který je uložen ve sbírce NÚLK ve Strážnici – nabízí tři písně taneční a tři duchovní.
 25. Váleční invalidé často dostávali po válkách oficiální povolení k obživě hrou na flašinet.
 26. Od druhé poloviny 19. století začínají vznikat nejrůznější měšťanské besedy (v Brně existovala Beseda již v roce 1863). V Uherském Hradišti např. vzniklo v roce 1912 volné sdružení přátel lidových písní a lidové hudby.
 27. S folklorizujícími prvky je možné se setkat již v období druhé poloviny 19. století (obzvláště jako reakce na Všeobecnou zemskou výstavu v Praze roku 1891 a Národopisnou výstavu československou v roce 1895), ale skutečné masové rozšíření nastalo až koncem třicátých let 20. století a poté po druhé světové válce, protože tzv. národopisné kroužky byly během nacistické okupace zakázány.
 28. Současná expozice je již druhá v pořadí. První byla vytvořena se vznikem sbírek (1963). V roce 1990 došlo k rekonstrukci, kterou provedl Ludvík Kunz za spolupráce architektů Z. Langa, J. Jančíka a J. Flejšara.
 29. Označení termínem kopie je trochu zavádějící. Toto slovo je obecně vykládáno jako napodobenina jiného předmětu. V houslařské praxi se za kopii považuje jen ten nástroj, který **věrně** kopíruje svou předlohu, včetně všech anomálií a pozdějších poškození. Za kopii se nepovažují nástroje postavené podle „modelu“ (tvarové předlohy), v tom případě jde o originál. Toto je také případ nástrojů uložených ve sbírkách.

LITERATURA:

- Buchner, Alexandr 1956: *Hudební nástroje od pravěku k dnešku*. Praha: Orbis.
- Fukač, Jiří 1997: Šraml. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 910.
- Höhn, Jiří 2008: *Hudební nástroje ve sbírkách Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici*. Diplomová práce. Filozofická fakulta UP v Olomouci.
- Holý, Dušan 1966: Hudební umění. In: Frolec, Václav – Holý, Dušan – Jeřábek, Richard (eds.): *Horňácko. Život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat*. Brno: Blok, s. 361–429.
- Kandert, Josef 2007: Lid. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. A–N*. Praha: Mladá fronta, s. 477.
- Kunz, Ludvík 1974: *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil 1*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Kunz, Ludvík – Fukač, Jiří 1997: Lidové hudební nástroje. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 509.
- Kurfürst, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- Kurfürst, Pavel 2007: Lidové hudební nástroje. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. A–N*. Praha: Mladá fronta, s. 494.
- Leng, Ladislav 1967: *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2008: Folklor, folklorismus a etno-kulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: Blahůšek, Jan – Jančář, Josef (eds.): *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: NÚLK, s. 50–56.
- Režný, Josef 1975: *Lidové hudební nástroje v Čechách*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost.
- Sehnal, Jiří – Vysloužil, Jiří 2001: *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost.
- Uhlíková, Lucie 2000: Hudební nástroje. In: Jančář, Josef a kol.: *Lidová kultura na Moravě*. Strážnice – Brno: Ústav lidové kultury – Muzejní a vlastivědná společnost, s. 286–293.
- Uhlíková, Lucie 2010: Hudba. In: Čejka, Jiří a kol.: *Ratíškovice, minulostí slovácké obce*. Ratíškovice: Obec Ratíškovice, s. 758–778.

Summary

The Term “Folk Music Instrument” and the Function of Musical Instruments in the Field of Ethnocultural Traditions (on the Example of Moravia)

The essay pays attention to the issue of understanding the term “folk music instrument” within the context of Czech musicological and ethnomusicological literature and its relation to social changes in the territory of the Czech Republic in the 20th century. As a certain way out of non-uniformity of definitions, the author offers using a periphrastic term “musical instruments of folk culture”, or “musical instruments of ethnocultural traditions”. The term “folk”, whose meaning underwent wide changes in European context during the last two centuries, is excluded because it is also very difficult to relate it to the social situation in the second half of the 20th century. Musical instruments used within the corresponding space, become the content of musical and instrumental culture relating to the changed society and maintained ethnocultural traditions (original, transformed and modern ones). The functional point of view becomes the main factor.

Key words: musical instruments, folk music instrument, organology, ethnomusicology, ethnocultural traditions, Moravia, Strážnice.

VELKÉ HOUSLE LIDOVÉHO INSTRUMENTÁŘE LUŽICKÝCH SRBŮ

Petr Ch. Kalina

Lužičtí Srbové, příslušníci nejmenšího slovanského etnika, žijí na východě území Německa ve spolkových zemích Sasko a Braniborsko. Nebyla jim nikdy dopřána územní či národnostní autonomie, natož život ve vlastním státním útvaru. Není proto divu, že Lužičtí Srbové po několik století podléhají v jazykové i kulturní oblasti vlivu německého živlu, s nímž se postupně asimilují. Udržení charakteristik kulturní suverenity komplikuje také samotná vnitřní heteronomie Lužických Srbů, jež spočívá především v konfesní bipolaritě (evangelíci i katolíci) a také skutečnost, že jejich etnikum je fakticky tvořeno dvěma skupinami (Horní a Dolní Lužičtí Srbové) s odlišnými jazykovými úzy i s rozdílným historickým vývojem v rámci různých státních útvarů. Navzdory těmto skutečnostem je až s podivem, že i dnes napočítáme přibližně 40 000 příslušníků tohoto etnika, že se v lužických vesnicích dosud setkáváme s tradičními obyčejí, lidovým oděvem, a konečně, že můžeme zaslechnout lužickosrbskou lidovou hudbu. Ta ovšem více než ostatní jmenované projevy lidové kultury podlehla v posledních desetiletích značným změnám a – podobně jako hudební folklor většiny evropských etnik – neplní již zdaleka všechny své původní funkce.

Charakteristiky hudebního folkloru Lužických Srbů se začaly ztrácet nejintenzivněji ve druhé polovině 19. století. Ještě v prvních dekádách tohoto věku obsahoval jejich lidový instrumentář pět specifických hudebních nástrojů. Šlo o dvouplátkový aerofon šalmajového typu *tarakawu*, dva typy dud zvané *kozol* a *měchawa* a dva typy třístrunných houslí – menší nejčastěji zvané *kwasne huslički* a větší nazývané *serbske husle* (Kuba 1887). Naše studie se zaměřuje na vykreslení etnoorganologického obrazu posledně jmenovaného nástrojového typu, které v souladu s dosavadní odbornou literaturou nazýváme *velké lužickosrbské housle*.

První písemná zmínka o tom, že Lužičtí Srbové užívají ve své lidové hudbě třístrunné housle, pochází z konce 17. století (Raupp 1936). Později v literatuře nacházíme ojedinělé a nekonkrétní zmínky o tomto nástroji, a to až do roku 1783, kdy Jan Hórčanski podal v práci *Sitten und Gebräuche der heutigen Wenden* první stručný popis velkých lužickosrbských houslí (Hórčanski 1967: 127).

Roku 1843 uveřejnil Jan Arnošt Smoler ve druhém díle své sbírky lužickosrbských písní kresbu velkých houslí a jejich detailnější organografickou charakteristiku (Hawpt – Smolef 1843). Podrobnější informace máme v literatuře zachyceny až od osmdesátých let 19. století, tedy z doby doznívající existence velkých lužickosrbských houslí v oblasti tradiční lidové kultury (Černý 1888a; Kuba 1889; Kuba 1926; Kuba 1949; Muka 1957). Od počátku 20. století je už nástroj poměrně dobře znám. Zmínky o něm se v organologické literatuře hojně objevují, a to včetně nejvýznamnějších slovníků hudebních nástrojů (Sachs: 1913, 421; Sadie 1984: 264–265; Lexikon Musikinstrumente 1991: 202–203 ad.). Ucelená monografie, která by nabídla komplexní organologický obraz těchto nástrojů, však dosud napsána nebyla. Lužickosrbský muzikolog Jan Rawp sice ve své obsáhlé knize *Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente* (Raupp 1963) detailně zpracoval historicko-sociální postavení lužickosrbských muzikantů v dějinách tohoto etnika, v centru jeho zájmu však stojí spíše lužickosrbská národnost hudebníků, než nástroje, na které hráli.

Technická a konstrukční charakteristika

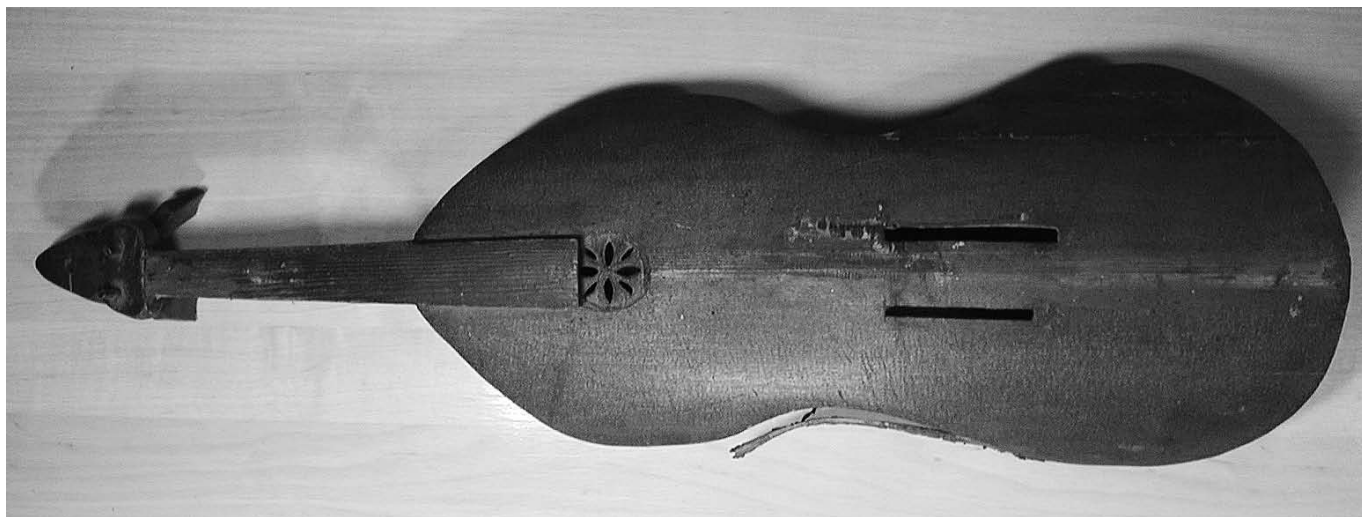
Osmičkový korpus velkých lužickosrbských houslí sestává ze spodní desky, která je zcela plochá, vysoce klenuté vrchní desky a samostatně ohýbaných lubů. Klenutí vrchní desky není dosaženo dlabáním jako u violina, nýbrž ohýbáním; ohyb je pravidelný, takže celá vrchní deska tvoří část pláště válce. Vysoké klenutí má za následek větší pevnost nástroje, jež dokáže vzdorovat značnému tlaku střevových strun na kobylku a tím i na vrchní desku; vysoká klenba má také pozitivní vliv na akustický výkon nástroje. Vrchní rezonanční deska je vždy vyrobena z jednoho kusu dřeva (při takzvaném fugování, tedy sklížením dvou desek, by nebylo možné vrchní desku ohýbat). Lubby jsou poměrně vysoké (největší výšky dosahují v dolní části nástroje) a jsou k oběma deskám přiklášeny. Okraje obou desek výrazně přesahují přes luby. Na vrchní desce jsou tři ozvučné otvory: jde o dva obdélníkové otvory na dolních lících a vyřezávanou rozetu ležící na podélné ose nástroje v horní polovině vrchní desky. Rozeta není vyřezána přímo do desky; bývá ze zvláštního kusu dřeva,

keré je vsazeno do kruhovitého otvoru vrchní desky z její vnitřní stěny. Dolní velký špalík se skládá z dvou úzkých lišt, mezi kterými procházejí luby. Špalík tak má svou část vnitřní a vnější. Do vnější části dolního špalíku jsou vetknuty dva žaludy. Horní žalud slouží k přichycení poutka držícího struník, dolní k připevnění pásky usnadňující fixaci nástroje při hře; druhým bodem uchycení pásky je otvor protínající patku krku. Krk tvoří materiálovou jednotu s hlavicí, která má podobně jako hlavice fidul formu plochého prkénka (nejčastěji ve tvaru trojlístku), do kterého jsou mírně kónické kolíčky vsazeny sagitálně. Mezi krkem a hlavicí je připevněn malý pražec. Hlavice je vůči krku zalomena dozadu. Na rovinu krku přiléhá přiklížený hmatník, jenž sahá daleko přes vrchní desku. Vzhledem k tomu, že se na velké housle hrálo jen v první poloze (viz níže), je hmatník neúměrně dlouhý; plní tedy jen funkci estetickou. Střevové struny jsou ke struníku přichyceny pomocí kovových závěsných háčků, jež zabraňovaly proříznutí struníku tahem ostré struny. Vrchní deska velkých houslí bývá někdy po svém obvodu a kolem všech tří ozvučných otvorů zdobena jednoduchou kresbou.

Typologicky patří velké lužickosrbské housle do rodiny fidul. Jsou tedy příbuzné s nejrozšířenějším smyčcovým nástrojem da braccio v období středověku. Velké housle připomínají fiduly v jejich posledním vývojovém stádiu, jak je známe z ikonogramů z 16. století (Kurfürst 2002).

S rodinou fidul pojí velké housle zejména tvar korpusu, obdélníkové zvukové otvory, hřebenovitá kobyłka a plochá hlavice se sagitálně vetknutými kolíčky. Stavební zvláštností velkých houslí je vyřezávaná rozeta na vrchní desce, již na středověkých fidulách nenacházíme, a která je typická spíše pro drnkací chordofohy loutnového typu; ojediněle se kruhový otvor ve vrchní desce objevuje v ikonogramech zachycujících nástroje rodiny starých viol (Kurfürst 2002: 373). Velké lužickosrbské housle mají na rozdíl od fidul hmatník, jenž se v dějinách smyčcových chordofohů da braccio vyskytoval rovněž ve vývojově mladší rodině starých viol. Rozdílem od stavby fiduly je také klenutá vrchní deska lužickosrbských velkých houslí a přesah obou desek přes luby. Přítomnost pásky usnadňující držení nástroje evokuje také jistou míru příbuznosti s violou da spalla (Sadie 1984: 764). Velké lužickosrbské housle jsou z vývojového hlediska tzv. argottypem, tedy rustifikovanou variantou nástrojů artificiální hudební kultury, jež řadíme do fidulové rodiny.

Podle systematiky hudebních nástrojů Ericha von Hornbostela a Curta Sachse řadíme velké lužickosrbské housle do stejné skupiny jako violino, tedy do „skříňových louten s krkem neboli kytar“ (Kasten-Halslauten oder Halsgitarren) s číselným vyjádřením 321.322 (Kurfürst 2002: 103). Český organolog Pavel Kurfürst v osmdesátých letech 20. století tuto systematiku v oblasti chordofo-



Velké lužickosrbské housle. Etnografické oddělení Historického muzea Národního muzea v Praze, sign. 5171. Foto autor 2003.

nů rozšířil o novou podtřídu a zavedl do ní dvě skupiny nových sufixů, které se týkají způsobu rozezvučování strun a způsobu změny tónu (Kurfürst 2002: 110–114). Jeho inovace vyhovuje mnohem lépe současným potřebám třídění strunných hudebních nástrojů. Kurfürstova nová podtřída se týká nejjednodušších chordofoňů lidového (příp. starého) instrumentáře, je tedy pro naše účely bezpředmětná. Jeho společné sufixy nám však mohou pomoci zařadit velké lužickosrbské housle mnohem přesněji. Způsob rozezvučování strun (Kurfürstovy „Společné sufixy I“) je u velkých lužickosrbských houslí „tření smyčcem ručně“, tedy sufix č. 321. Jelikož v tradiční hře na lužickosrbské housle nezaznamenáváme hru pizzicato ani col legno, nemají tyto sufixy na rozdíl od sufixů violina žádné varianty, jež píše Kurfürst do závorek. Ve způsobu změny tónů (Kurfürstovy „Společné sufixy II“) patří náš nástrojový typ do kategorie „prsty tlačí struny na hladký hmatník“, tedy sufix č. 22. Jelikož na rozdíl od užití violina ve „sloho- vé“ hudební kultuře nezaznamenáváme u tradiční hry na lužickosrbské housle hru flažoletů (tono armonico), nemá ani sufix II žádnou alternativu. Dle Hornbostelovy a Sachsovy systematiky s Kurfürstovým rozšířením vypadá tedy celkový zápis číselného kódu velkých lužickosrbských houslí následovně: 321.322-321-22.

Vysoká klenba desek velkých houslí vyvolává poměrně syté a ostré tóny, jež do značné míry zmírňují relativně tenké rezonanční desky (Stavba hudebních nástrojů 1968), střevové struny a také dusítkový efekt způsobený dlouhým struníkem. Struna má totiž mezi kobylkou a struníkem velmi malou délku, což má negativní vliv na



Posuvná žabka smyčce velkých lužickosrbských houslí. Etnografické oddělení Historického muzea Národního muzea v Praze, sign. 5171. Foto autor 2003.

akustický výkon nástroje. Přílišná délka struníku je důsledkem faktu, že pro venkovského muzikanta byly struny těžko dostupným drahým artiklem (Kurfürst 1996). Čím byl struník delší, tím kratší mohly být struny, jež se před použitím postupně odstříhávaly z jednoho klubka; kratší struny také méně praskají.

Dochované exempláře

Omezující stránkou výzkumu velkých lužickosrbských houslí je fakt, že tyto nástroje nejsou na ikonogramech ani fyzicky zachovány z doby mladší než je 19. století. Jejich nejstarší podobu tedy známe až z této doby. Jeden exemplář velkých houslí je uchován v Městském muzeu v Budyšině,¹ tři v Lužickosrbském muzeu v Budyšině,² tři v Lužickosrbském muzeu v Chotěbuzi,³ jeden v Muzeu hudebních nástrojů v Lipsku,⁴ dva v Hudebněhistorickém muzeu v Kodani,⁵ jeden v bostonském uměleckém muzeu⁶ a jeden v Národopisném oddělení pražského Národního muzea.⁷ Jde o nástroje s různou mírou zachovalosti, žádný z exemplářů však není v současnosti schopen hry.

Porovnáním konstrukčních charakteristik těchto nástrojů docházíme k závěru, že velké lužickosrbské housle v poslední fázi své existence v tradičním prostředí oplývaly jen malou konstrukční variabilitou. Jejich rozměry a proporce jsou stejně jako způsob vzájemného pospojování nebo druh použitých materiálů téměř totožné. Určitou tvarovou a rozměrovou rozmanitost můžeme vidět pouze u tvaru hlavic a také u forem struníků, které však mnohdy nejsou na těchto exemplářích původní. Nejvariabilnějším konstrukčním znakem nástroje je výška lubů, která se pohybuje v rozmezí 18–30 mm v maximu v horní polovině nástroje a 16–34 v maximu v dolní polovině. Poměrně rozdílnou velikost mají rovněž obdélníkové ozvučné otvory ve vrchní desce korpusu (délka 54–82 mm). V základních rysech a rozměrech, k nimž patří celková délka (620–660 mm), délka korpusu (405–430 mm) nebo krku (210–250 mm) jsou však všechny exempláře takřka totožné. Takto malá variabilita je v lidovém instrumentáři poměrně vzácná (Kurfürst 1983) a dokládá, že v pozdní fázi tradiční výroby lužickosrbských velkých houslí, ze které máme zachovány exempláře, dosáhly tyto nástroje v lidové tradici optimálního stavu vývoje. Přesto však nejsou žádné dva exempláře natolik totožné, abychom mohli hovořit o výrobě pomocí pevně daných vzorců nebo předem vytvořených šablon.

Originální smyčce, jež se používaly při hře na oba typy lužickosrbských houslí, se téměř nedochovaly. Jedinou výjimkou je smyčec patřící k exempláři z Etnografického oddělení Národního muzea v Praze. Jedná se o 69 cm dlouhý, velmi hrubě opracovaný artefakt z bukového dřeva s načerno nabarvenými koňskými žíněmi. Svou formou zachovává některé archaické rysy konstrukce smyčců. Jde především o pohyblivou, oddělitelnou žabku, která je k prutu připevněna pomocí poutka, jež se zavěšuje na zářezy vyryté na vnější části prutu smyčce. Posouváním poutka po zářezech bylo možno regulovat napětí žíní. Tento způsob uchycení žabky je znám z evropského instrumentáře artificiální hudby. Začal se používat někdy před rokem 1700 (Sachs 1930; Bachmann – Boyden 1980) a u smyčců s žabkou představuje mezistupeň mezi fixním uchycením žabky a šroubovým mechanismem známým do dnešních dnů (Handbuch der Musikinstrumente 2004). Barokní smyčce však patrně neměly zářezy přímo na prutu, nýbrž používaly ozubený kovový hřebek, který byl do prutu vsazen. Stejný způsob nacházíme na smyčcích jihlavských skřípek, východomoravských, slovenských (Kurfürst 1996), polských houslí (Dahlig 2001) a konečně i na novodobých smyčcích, které se dnes používají při hře na kopie velkých lužickosrbských houslí.

Kromě původních exemplářů z 19. století se v evropských muzejních sbírkách, v instrumentári folklorních souborů i v držení soukromníků nachází poměrně velké množství novodobých kopií velkých lužickosrbských houslí, které vznikaly zejména od padesátých let 20. století v rámci folklorního hnutí především pro účely nově se formujících hudebních ansámbľů. Raná stadia výroby těchto nástrojů, která nám reprezentují především výrobky Hanse Jordana z Markneukirchenu, jsou příliš v zajetí konstrukce violina a profesionálních výrobních procesů. Housle mají kovové struny, basové trámce na vnitřní stěně vrchní desky či doladovače na struníku. Nástroje z dílny Radovana Jíry – drážďanského houslaře českého původu – z osmdesátých a devadesátých let 20. století již respektují mnohé ze stavebních zvláštností původních lužickosrbských houslí, z hlediska výrobních postupů však odpovídají současným trendům precizní produkce hudebních nástrojů. Menší míra konzervatismu u moderních výrobců způsobuje, že kopie lužickosrbských nástrojů oplývají mnohem větší konstrukční variabilitou než jejich předlohy.

Způsob hry

Struny velkých lužickosrbských houslí byly laděny v kvintách d^1 – a^1 – e^2 . Ladění je tedy stejné jako u houslí klasických s tím rozdílem, že u lužickosrbských chybí nejnižší struna g. Jelikož se na housle mohlo vzhledem k jejich konstrukci hrát pouze v první poloze, byl jejich rozsah d^1 – h^2 ; níže zmiňované záznamy autentické hry však dokazují, že houslisté v ojedinělých případech hráli na e struně až po tón d^3 .

V tzv. druhé existenci lužickosrbského hudebního folkloru mohou být velké housle laděny také v kvartách e^1 – a^1 – d^2 , jak tomu někdy bývá v hudebních aktivitách budyšínského Lužickosrbského národního ansámbľu (Serbski ludowy ansambl). Kvartové ladění však není možné považovat za autentické.

Co se týče držení nástroje při hře, v díle českého etnografa Ludvíka Kuby máme zachováno následující svědectví o autentickém držení nástroje u tradičního hráče Michala Pana z Chrościc (Crostwitz):

„[Velké lužickosrbské housle] nelze držeti tak, jako se drží housle obyčejné. Tomu překáží spodní, velice zvýšený konec, jež nelze pod bradu umístiti a kdyby bylo i lze, pak zase obloš svrchní desky činí nemožným husle pod bradou přidržovati; při nejmenším nátlaku by vyklouzly. Husle nutno držeti zcela jiným způsobem, k čemuž musí pomáhati i šanda, volně k oběma koncům huslí připevněná. Způsob ten bude lze sobě představití nejlépe, popíšu-li, jak si herc počínal, chystaje se ku hře.



Velké lužickosrbské housle. Serbski muzej Budyšin, sign. SM/V/146 E/M. Foto autor 2005.

Naladiv dokonale husle, podržel si nástroj pravou rukou, načež levou paži provlékl šandou; potom toutéž rukou uchopil husle za šiji a přiložil husle – ne pod bradu, nýbrž do prostřed prsou, při čemž vypjal levý loket, aby se šanda napjala a husle více k tělu přitiskla. Pak vzal smyčec do pravé, přetáhnul několikrát rázně struny a stál připraven ku hře.

Než-li počne hráti, třeba upozorniti, že husle položeny jsou tak, aby osa, šířkou huslí vedená, svisle dolů splývala, ta poněvadž se musí smyčec smykati rovnoběžně s ní, pohybuje se taktéž ve směru svislém, nahoru a dolů. Jinak řečeno: husle jsou přiloženy na hrud' tak, aby ji dělily na polovici pravou a levou. Podélná pak osa jest vodorovná, kolmo do prostřed prsou směřující.“ (Kuba 1889: 489–490)

Tento Kubův doklad je výsledkem postřehů, které učinil při první cestě do Lužice v roce 1886. U příležitosti své poslední lužické cesty v roce 1923 obohatil svůj někdejší slovní popis o dvojici obrazů malovaných olejovými barvami na plátno. Obrazy zachycují posledního tradičního hráče na velké lužickosrbské housle Jana Kuška. Kromě umělecké hodnoty mají tyto obrazy značný význam dokumentační, neboť zachycují muzikanta při hře ze dvou pohledů. Držení velkých houslí vychází (podobně jako nástroj sám) ze středověké fiduly.



Velké lužickosrbské housle. Serbski muzej Budyšin, sig. SM/V/146 E/M. Foto autor 2005.

V procesech spojených s tzv. druhou existencí folkloru se setkáváme s jiným typem držení velkých lužickosrbských houslí. Dnešní muzikanti se již příliš nezajímají o autentický způsob hry na nástroj; jejich úchop vychází ze způsobu hry na klasické housle, na něž titi folklorní revivalisté často hráli před tím, než se jim dostaly do ruky kopie tradičních lužickosrbských chordefonů. Nástroj drží kolmo k podélné ose těla a opírají jej o levé rameno.

Velké housle hrály v období své autentické folklorní existence nezřídka coby sólový nástroj, případně souzněly v duu s dvouplátkovým aerofonem tarakawou. Hra na housle sloužila především jako doprovod k tancům při nejrozličnějších příležitostech, zejména však na svatbách. V průběhu druhé poloviny 19. století se prostřednictvím vlivu vojenských dechových kapel můžeme setkat s ansámblly složenými s houslí, klarinetu (který nahradil tarakawu) a žesťových nástrojů. V tomto procesu budování nástrojového souboru můžeme nalézt také duplikaci velkých lužickosrbských houslí.

Z hlediska analogie se středoevropským instrumentárem je pravděpodobné, že nástroj hrával v ansámblech roli „sekundu“. V moravském lidovém instrumentáři totiž můžeme najít nástroje s podobnými konstrukčními vlastnostmi (zejm. výrazně klenutá vrchní deska, vysoké luby a ve srovnání s laděním violina chybějící struna e²), které v ansámblové hře fungovaly výhradně coby „sekund“ (Kunz 1978).

Lidoví muzikanti a jejich repertoár

Lidový hudebník se v hornolužické srbštině nazýval *herc*. Pátráme-li po těchto tradičních hráčích na velké lužickosrbské housle v minulosti, zjišťujeme, že nejstarší dochovaná svědectví máme až z 19. století, tedy z doby, kdy germanizace Lužice postupovala nejrychleji v historii a kdy postupně nastává dozrívající fáze projevů tradičního lužickosrbského folkloru. Rozlišit lužickosrbského muzikanta od muzikanta německého je úkol nepoměrně snadnější než provést obecnou národnostní stratifikaci. Diferenciačním indikátorem zde není jazyk ani typ nástroje, na který muzikanti hráli, nýbrž jen a pouze hraný repertoár. Stávalo se ovšem, že lužickosrbsští hudebníci opouštěli tradiční nástroje a nahrazovali je nástroji moderními (které byly konečně konstrukčně dokonalejší a z hlediska interpretace měly více výrazových i intonačních možností), avšak svůj tradiční repertoár zachovávali. V 19. století začala do Lužice pronikat móda de-

chových kapel a tradiční nástrojová uskupení zdejších Slovanů (nejčastěji housle, dudy, tarakawa a případně basující nástroj) zanikala. Ruku v ruce s novými nástroji přicházel do Lužice i nový repertoár v podobě stále oblíbenějších valčíků, polek, vojenských pochodů či galopů. Lidoví muzikanti se učili hrát z not a přejímali repertoár, který zaznamenával stoupající společenskou poptávku.

První etnografové, kteří svůj badatelský zájem zaměřili cíleně na problematiku tradičních lužickosrbských muzikantů a uskutečňovali terénní výzkumy v devadesátých letech 19. století – zejména Ludvík Kuba, Arnošt Muka a Adolf Černý (Kaleta 2006), nacházeli již tehdy poslední tradiční muzikanty a jejich instrumenty pouze v katolické oblasti Horní Lužice západně od Budyšina a ve slepských končinách ve střední Lužici. Zde tedy narážíme na zjevnou souvislost s teritoriálně-lingvistickou otázkou Lužických Srbů, tedy na souvislost mezi mírou zachování jazyka a fenoménů lidové kultury. Katolická oblast a slepský region jsou totiž dodnes jedinými kompaktními teritoriálními celky, kde je lužická srbština stále ještě živým jazykem.

Ludvík Kuba nám zachoval zajímavé svědectví týkající se vztahu nástroje a repertoáru. Když pátral v katolické oblasti Horní Lužice po tradičních lužickosrbských muzikantech a po velkých lužickosrbských houslích, setkal se s hudecem Michalem Panem; z jeho postřehů vybíráme: *„Ze všeho viděti, že má nástroj své značné, velmi značné rozdíly vůči houslím obyčejným. A také hudba, kterou podává, jest zcela rozdílna. Nespočívá snad rozdíl ten v jakýchsi příčinách akustických. Kořeny jeho vězí zcela jinde: v duši hercově, v jeho slovan-ské hudební bytosti. Vezme-li totiž herc do rukou housle ‚němské‘, přenese se duch jeho zcela do časův nových, vzpomínky na léta mladická, kdy byl pánem všech srdcí, dívčích i junáckých, starých i mladých, – vzpomínky ty zůstanou pohřbeny v temné hloubi nitra a písně národní, jichž jest srdce hercovo živou pokladnicí, opustí jej, prchnou a rozlétnou se na vše strany, jako by se nového nástroje bály [...]. Přitiskne-li na hrud' svoje trojstrunovky, své husle srbské, pak rychle slétne se a vrátí rozprchlé ono ptactvo, píseň za písní dere se mu do huslí a zmámený herc ani neví, které dřívě křídla rozepjati! [...] Herci ani nenapadne, aby na němské husle zahrál píseň srbskou.“* (Kuba 1889: 490).

Adolf Černý ve svých cestopisných poznámkách z návštěvy Lužice o prázdninách 1887 oponuje Ludvíku

Kubovi, který byl v Lužici o rok dříve, v jeho tvrzení, že v katolické oblasti není srbské vsi, kde by nebyly velké lužickosrbské housle. Sám Černý na své cestě hledal tento tradiční nástroj jen s velkými obtížemi a celkový počet zachovaných exemplářů odhadoval maximálně na deset. Černý také potvrzuje, že výskyt velkých lužickosrbských houslí byl v Lužici omezen výhradně na katolickou oblast (Černý 1888a).

Jednou z nejstarších notovaných památek lužickosrbského hudebního folkloru a zároveň nejstarším dokladem repertoáru a způsobu hry na velké lužickosrbské



Ludvík Kuba: Herc Jan Kušk zleva. Převzato z publikace L. Kuby Čtení o Lužici (Praha 1925).

housle je tzv. Kralův houslistický zpěvník (Kralowy huslerski spěwnik) z konce 18. století, který je uchovávan v Lužickosrbském muzeu v Budyšině pod signaturou V/1/147. Máme k dispozici i jeho faksimilové vydání, jež uskutečnil lužickosrbský muzikolog Jan Rawp (Raupp 1984). Tento zpěvník zachycuje repertoár, který byl ve své době pevně ukotven v místní tradici. Dle některých badatelů představují zejména tance zde obsažené starší vrstvu hornolužické hudby, jež sahá do dob třicetileté války (Šolta-Scholze 2003).

Cenné záznamy hry tradičních lužickosrbských houslistů zachycuje sbírka Ludvíka Kuby s názvem *Nowa zběrka melodiji k hornjołužiskim pěsnjam*, která vyšla v Budyšině v roce 1887 (Kuba 1887). Její sestavovatel ve sbírce shromáždil 69 vlastních záznamů instrumentálních i zpívaných tanců, instrumentálních svatebních pochodů a dalších písní. Součástí sbírky je také přetisk tří rukopisných sešitů tradičních lužickosrbských houslistů – Michała Hicky z Ralbice (lužickosrbsky Ralbicy, německy Ralbitz), Michała Pana z Chrósćic (lužickosrbsky Chósćicy, německy Crostwitz) a jistého Starce (nominativ: Starc) z Chrósćic. Velkou pramennou výhodou některých Kubových vlastních zápisů lužickosrbských písní je fakt, že v nich máme k dispozici zpívanou i hranou vari-

antu nápěvu, která je striktně rozlišena; odlišnost melodie hrané na nástroj značil Kuba malými notami paralelně s notací původní zpívané melodie. V těchto záznamech je tedy jasně vidět, jakým způsobem instrumentalisté melodií zdobili, což nám umožňuje proniknout do způsobu hudebního myšlení lidových muzikantů (Kalina 2007).

Repertoár tradičních hráčů na velké lužickosrbské housle zachycuje také první ze sbírek Adolfa Černého s názvem *Narodne hłosy lužiskoserbskich pěsni*, jež vyšla v Budyšině rok po Kubově sbírce, tedy roku 1888 (Černý 1888b). V době, kdy Černý poprvé pátral po lužickosrbském hudebním folkloru, měl již Kubovu sbírku k dispozici, a tak se snažil do svého sběru zařadit jen ty písně a melodie, které u Kuby nejsou. Černý do sbírky také včlenil varianty písní, jež jsou součástí Kubových sběrů, na něž také u jednotlivých melodií odkazuje. Ačkoliv měl Adolf Černý nesporný hudební talent, ve srovnání s Ludvíkem Kubou mu chyběla každodenní muzikantská zkušenost. Možná i z tohoto důvodu nenacházíme u Černého žádná srovnání melodií zpívaných zpěváky s variantami hranými na nástroje.

„Druhá“ existence nástroje

Na sklonku 19. století docházelo nejen u slovanských národů k procesům spjatým s rozvojem folklorismu (někdy definovaným jako tzv. druhá existence folkloru), hnutí či kulturního směru, v jehož rámci jsou folklorní i další projevy lidové kultury přenášeny do nepůvodních společenských souvislostí. Později, zejména od konce druhé světové války, jsme pak také v lužickosrbském prostředí svědky především institucionalizovaného a profesionalizovaného folklorismu (Kalina 2009).

Zřejmě jediný případ přesunutí hry tradičního hráče na velké lužickosrbské housle do nepůvodního prostředí (kdy došlo k pódiové prezentaci tradiční hry na nástroj) vzešel z aktivit Ludvíka Kuby. Ten v roce 1922 navštívil ve Worklecích posledního tradičního hráče na velké lužickosrbské housle Jana Kuška, kterého portrétoval. Kuba byl pohnut osudem nástroje a s ním spjatého tradičního repertoáru. Z Kuškova vyprávění totiž vyplynulo, že o housle už nikdo nestojí, nikdo netouží naučit se na ně hrát, ba dokonce, že nástroj a jeho zvykový repertoár již nemá ani zainteresované posluchače. Kuba pak zařídil, aby mohl Kušk vystoupit na každoročním kulturním setkání lužickosrbského studentstva zvaného schadžowanka v nedalekých Njebjelčicích. Jan Kušk hrál tehdy



Ludvík Kuba: Herc Jan Kušk zprava. Převzato z publikace L. Kuby *Čtení o Lužici* (Praha 1925)

poprvé před početným publikem. Na programu tohoto vystoupení byly lužickosrbské tance, tedy typický repertoár velkých houslí. Kuškova produkce se setkala se značným ohlasem a na muzikanta byla zorganizována finanční sbírka. Jeho vystoupení doprovodil proslov pedagoga Pětra Hila z Chróscic. Podle Kubova svědectví zazněla v Hilově promluvě idea, že by si Kušk mohl vychovat svého následovníka (Kuba 1949).

Jak se později ukázalo, tento nápad zásadně znamenal celý další osud lužickosrbských houslí. Jana Kuška totiž myšlenka hledání pokračovatele velmi zaujala. Následovníka našel v posledním roce svého života (1924) v jednadvacetiletém hodináři z Dobrošic (lužickosrbsky Dobrošicy, německy Dobreschütz) Juriji Menclovi (1903–1951), který hrál amatérsky na mandolínu. Mencil se začal učit hrát na Kuškův exemplář velkých houslí, který posléze zdědil. Ve svých aktivitách nezůstal jen u tohoto nástroje; svůj zájem brzy obrátil též k malým lužickosrbským houslím i k tarakawě. Se svým uměním záhy začal jezdit mezi lid, který prostřednictvím koncertů a přednášek seznamoval s tradičními lužickosrbskými nástroji a s tradičním repertoárem.

Praktický zájem o tradiční instrumentář přivedl Mencia i k hlubším historickým sondám týkajících se původu těchto nástrojů (Raupp 1977). Výsledkem jeho bádání byla obsáhlá studie *Nastawk wo serbskich huslach a ludowych nastrojach* (německá verze má název *Sorbische Geigen und Volksmusikinstrumente*), jejíž konečné znění čítá padesát devět strojopisných stran (Mencil 1950). Po druhé světové válce bydlel Mencil v Chróscicích (Croswitz) a soustředil se na výchovu mladých muzikantů, budování hudebních souborů a také na intenzivní přednáškovou činnost.

Při svých aktivitách se Mencil potýkal s kvalitou exemplářů houslí, které měl k dispozici. Jednalo se o staré kousky, dávno nevhodné pro profesionální výkony. Mencil se pustil do detailního zkoumání jejich stavby a výsledkem byly nákresy určené pro výrobu kopií. Tuto novou etapu v dějinách lužickosrbských houslí počítáme od roku 1937, kdy nechal Mencil postavit první novodobé velké lužickosrbské housle (Menzel 1946–51). Tehdy patrně zůstalo u jediného exempláře. Po druhé světové válce se také tento hudebník poohlížel po následovnících, kteří by v budoucnosti pečovali o kulturní odkaz lužickosrbské lidové hudby. Za tímto účelem se rozhodl vychovávat lužickosrbskou hudebně zainte-

sovanou mládež. V této situaci přibyla k problému kvality existujících exemplářů lužickosrbských houslí také otázka jejich kvantity. Zatímco ještě v roce 1935 věděl Mencil o existenci čtrnácti kusů velkých houslí, po druhé světové válce zůstalo v Lužici pouhých devět exemplářů (Mencil 1949). Ne všechny však byly bez rekonstrukce schopny profesionálního interpretačního či didaktického využití. Podle svědectví Felixe Hajny se na sklonku roku 1946 Mencil rozhodl nechat v houslařské dílně v Markneukirchenu vyrobit další kopie velkých i malých houslí (Hajna 1976).

Od roku 1950 Mencil vyučoval hru na nově vyrobené nástroje. Jeho žáky byli mladí Lužičtí Srbové sdružení v První kulturní brigádě při budyšínské lužickosrbské dvanáctiletce. Studenti zde vytvořili malý orchestr, složený z hráčů na velké i malé housle a na akordeon (Meltka 1951). Tento ansámbl doprovázel taneční skupinu I. kulturní brigády a hojně hrával na oficiálních akcích mladé Německé demokratické republiky. Aktivita I. kulturní brigády a jiných oficiálních hudebních spolků vzniklých po druhé světové válce daly posléze vzniknout folklornímu tělesu (Serbski ludowy ansambl), které se stalo oficiálním reprezentantem lužickosrbské hudební kultury. Začala tak nová etapa lužickosrbského folklorismu, která již nespočívala pouze v aktivitách nadšených jednotlivců, nýbrž stála na institucionalizované, státem podporované bázi. Tato etapa trvá prakticky dodnes. Ke stálícím mezi folklorními soubory, které se věnují interpretaci hry na velké lužickosrbské housle, patří kromě zmíněného oficiálního tělesa především Slepšský folklorní soubor (Slepjanski folklorny ansambl) založený roku 1973. Nutno však dodat, že tyto soubory nectí mnohé z původních charakteristik tradiční hry na velké housle včetně repertoáru, nástrojových uskupení a držení nástroje při hře.

Konstrukční souvislost s jihlavskými skřípkami

V lidovém instrumentáři několika středoevropských regionů můžeme nalézt konstrukční paralely k velkým lužickosrbským houslím. V žádné z těchto oblastí se však nenacházejí identické hudební nástroje s naším nástrojovým typem, což znamená, že větší druh lužickosrbských smyčcových chordofonů je nástrojem autochtonním, vyskytujícím se pouze na území Lužice, navíc (dle jiných indicií) výhradně mezi jejím slovanským obyvatelstvem. V instrumentáři střední Evropy však nalézáme několik více či méně blízkých analogií k těmto nástrojům.

Velkým lužickosrbským houslím jsou z hlediska konstrukce nápadně podobné především jihlavské skřípky, resp. jejich nový typ vyráběný v oblasti tzv. jihlavského německého jazykového ostrova od dvacátých let 19. století. Původní jihlavské skřípky se nedochovaly, víme však, že měly kytarový korpus a šnekovou violinovou hlavici. Kolem roku 1813 se do Mirošova na Pelhřimovsku a později do Dušejova na Jihlavsku přestěhoval z Horní Lužice německý stolař Johann Bernesch. Ten patrně dobře znal konstrukci velkých a možná i malých lužickosrbských houslí, na které v jeho domovině hráli jeho slovanští sousedé. Někdy kolem roku 1825 po vzoru velkých lužickosrbských houslí upravil tvar i konstrukci původních jihlavských skřípek. Oba nástrojové typy od té doby spojuje přítomnost obdélníkových ozvučných otvorů ve vrchní desce, plochá trojlístková hlavice se sagitálně vetknutými kolíčky, trojstrunnost, zubatá kobylka a páska usnadňující držení nástroje při hře. Skřípkařský smyčec užíval podobně jako smyčec velkých lužickosrbských houslí posuvnou žabku zavěšovanou na kovový hřebínek smyčcového prutu. Podobná je i technika hry na nástroje. Nové jihlavské skřípky jsou však na rozdíl od velkých lužickosrbských houslí monoxylické – mají dlabaný korpus, krk a hlavici z jednoho kusu dřeva. Jejich vrchní deska je plochá a luby mají na všech místech stejnou výšku. Jiným rozdílem jihlavských skřípek od lužickosrbských chordofonů jsou ansámblové souvislosti, v nichž fungovaly v tradičním prostředí. Lužickosrbské velké housle nikdy nehrály v souboru stejných nástrojů. Jihlavští muzikanti se sdružovali do tzv. skřípkařských muzik, kde hráli na skřípky různých velikostí s basujícím nástrojem Ploschpermentem (Kurfürst 1996).

POZNÁMKY:

1. Stadtmuseum Bautzen, sign. R 5391.
2. Sorbisches Museum Bautzen / Serbski muzej Budyšin, sign. SM/V/5513 E/M; SM/V/1284 E/M; SM/V/146 E/M.
3. Wendisches Museum Cottbus, sign. R 5393.

PRAMENY A LITERATURA:

- Bachmann, Werner – Boyden, David D. 1980: *Bow*. In: *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* 1. London, s. 256–266.
- Černý, Adolf 1888a: Z mojeho zapisnika. Dopomnjenki, nazhonjenja a myslički z mojich pućowanjow po Serbach. *Časopis Mačicy Serbskeje*, s. 3–10.
- Černý, Adolf 1888b: *Narodne hłosy lužiskoserbskich pěsni*. Budyšin: Mačica serbska.
- Dahlig, Ewa 2001: *Ludowe instrumenty skrzypcowe w Polsce*. Warszawa: Instytut sztuki Polskiej akademii nauk.

V tomto případě tedy velké lužickosrbské housle jednostranně ovlivnily konstrukci jihlavských skřípek. Ze stavebního hlediska vznikl Berneschovým přičiněním na Jihlavsku vývojově starší nástrojový typ, než jaký představovaly původní jihlavské skřípky. Tento fakt později vedl badatele k chybnému konstatování, že se na Jihlavsku v nezměněné formě zachovala fidula ze 14. století. Omyl vyvrátil až Pavel Kurfürst (1986), který doložil, že Bernesch přišel z Lužice, a upozornil na jeho konstrukční inovace, které nesou jasné znaky ovlivnění velkými lužickosrbskými houslemi.

Velké lužickosrbské housle tedy představují unikátní nástrojový typ, který se vyskytl pouze mezi slovanským osídlením katolické oblasti Horní Lužice a částečně i v budyšínském okrese. Nástroj však zároveň poměrně ústrojně zapadá do vývojového kontextu smyčcových nástrojů da braccio v evropském instrumentáři artificiální i lidové hudby. Z konstrukčních podobností můžeme usuzovat na někdejší existenci společného archetypu těchto nástrojů.

Tento fenomén také zapadá do tzv. teorie jazykových ostrovů (Kurfürst 2002); v době, kdy na jazykově a národnostně kompaktním území již mizí, nebo zcela zmizela specifika regionálního lidového instrumentáře, jsou u národů obklopených cizím etnikem často zachovány unikátní hudební nástroje: housle s krátkým krkem u Němců (Urbancová 2002), kteří byli na Chebsku obklopeni Čechy, skřípky u Němců žijících na Jihlavsku rovněž uprostřed českého osídlení, gardon u Maďarů v rumunském Sedmihradsku (Kurfürst 2002), a konečně také velké i malé housle u Lužických Srbů obklopených Němci.

4. Musikinstrumenten-Museum der Universität Leipzig, sign. 956.
5. Musikhistorisk Museum København, sign. D 95; 69.
6. Museum of Fine Arts Boston, sign. 17.1707.
7. Národopisné oddělení Historického muzea Národního muzea v Praze, sign. 5171.

- Hajna, Feliks 1976: Dopomjenka na lubeho přečela. *Nowa doba*, 23. 10., příloha, s. 11.
- Handbuch der Musikinstrumente* 2004. Kassel: Gustav Bosse Verlag.
- Haupt, Leopold – Smolef, Jan Ernst 1843: *Próznicki serbskego ludu we górejcných a dołojcných Łužycach. Drugi źjel – Próznicki dołojcnoserskego ludu*. Gryme: J. M. Gebhardt.
- Hórčanski, Jan 1967: *Sitten und Gebräuche der heutigen Wenden*. Lětopis C, od s. 127.

- Kaleta, Petr 2006: *Češi o Lužických Srbech. Český vědecký, publicistický a umělecký zájem o Lužické Srby v 19. století a sorabistické dílo Adolfa Černého*. Praha: Masarykův ústav – Archiv AV ČR.
- Kalina, Petr Ch. 2007: Literární, hudební a výtvarné dílo Ludvíka Kuby jako jedinečný pramen výzkumu lužickosrbských smyčcových chordofoŇů. In: Kaleta, Petr – Tyllner, Lubomír (eds.): *Slovanský svět očima badatelů a publicistů 19. a 20. století. Sborník z mezinárodní vědecké konference k 50. výročí úmrtí Ludvíka Kuby (Opole 16.–17. listopadu 2006)*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, s. 11–20.
- Kalina, Petr Ch. 2009: Problém stratifikace prvotní a druhotné existence lužickosrbského hudebního folklóru. In: *Musicologica Brunensia* 44, 1–2, Brno: Masarykova univerzita, s. 67–71.
- Kuba, Ludvík 1887: *Nowa zběrka melodiji k hornjołužiskim pšesnjam*. Budyšin: Mačica serbska.
- Kuba, Ludvík 1889: „Herci“, lužičtí národní hudci. *Květy*, 11, s. 375–378, 485–497, 585–603.
- Kuba, Ludvík 1926: Serbske husle. *Łužica*, 41, č. 5, s. 37–39.
- Kuba, Ludvík 1949: Herc Jan Kušk. *Nowa doba*, 3, č. 148.
- Kunz, Ludvík 1978: *České lidové houslařství*. Brno: Moravské muzeum.
- Kurfürst, Pavel 1983: Violininstrumente „da braccio“ im volkstümlichen Instrumentarium auf dem Gebiet der Tschechoslowakei. *Časopis Moravského muzea*, 68, s. 233–250.
- Kurfürst, Pavel 1986: Předchůdci jihlavských skřipek. *Hudební věda*, 23, č. 2, s. 175–180.
- Kurfürst, Pavel 1996: *Die Bauernfiedel. Streichinstrumente und Volksmusikanten der iglauer Sprachinsel*. Marburg: N. G. Elwert Verlag.
- Kurfürst, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- Lexikon Musikinstrumente* 1991. Mannheim-Wien-Zürich: Meyers lexikonverlag.
- Meltka, Horst 1951: Serbske husličky zaso klinča. *Nowa Doba*, 30. 6., s. 4–5.
- Mencl, Jurij 1949: [Strojopisný scénář rozhlasového pořadu] Serbski kulturny archiw, Budyšin, Zawostajenstwo Jurja Mencla Chróšćanskeho. sign. ZM/XXIX/1/E/611.
- Mencl, Jurij 1950: *Nastawk wo serbskich huslach a ludowych nastrojach (dосkónčna wersija w němskej rěči)* [strojopis]. Serbski kulturny archiw, Budyšin, Zawostajenstwo Jurja Mencla Chróšćanskeho. sign. ZM/XXIX/1/D/591.
- Menzel, George 1946–51: *Meine Kulturarbeit* [strojopis]. Serbski kulturny archiw, Budyšin, Zawostajenstwo Jurja Mencla. Awobiografiske wěcy-načiski a zběrki 1946–1951. sign. ZM/XXIX/1/A/141.
- Muka, Arnošt 1957: *Pučowanja po Serbach (1876–1903)*. Budyšin: Domowina.
- Raupp, Jan 1963: *Sorbische Volksmusikanten und Musikinstrumente*. Bautzen: VEB Domowina-Verlag.
- Raupp, Jan 1977: *Sorbische Volksmusikinstrumente und der „Atlas der deutschen Volkskunde“ 1937/39*. *Lětopis C*, Nr. 20, s. 32–45.
- Raupp, Jan 1984 (ed.): *Das Kralsche Geigenspielbuch / Kralowy huslerski spěwnik. Eine Budissier Liederhandschrift vom Ende des 18. Jahrhunderts*. Bautzen: VEB Domowina-Verlag.
- Sadie, Stanley 1984 (ed.): *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. Vol. 2. London-New York 1984.
- Sachs, Curt 1913: *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. Berlin: Verlag Julius Bard.
- Sachs, Curt 1930: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Leipzig: Breikopf & Härtel.
- Stavba hudebních nástrojů* 1968. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- Šořta-Scholze, Měrko 2003: Špiwnik na skrzypce Mikołaja Krala – najstarszy zbiór górnołużyckich śpiewów i tańców. In: *Zeszyty Łużyckie*, tom 35/36, Warszawa, s. 117–121.
- Urbancová, Daniela 2002: *Egerländer Volksmusikanten mit Dudelsack und Kurzhalsgeige. Ein Beitrag zum musikalischen Brauchtum des Egerlandes*. Praha: Editio Bärenreiter.

Summary

Big Fiddle in Folk Music Instrumentarium of Lusathian Sorbs

The study provides an ethno-organological picture of big fiddle used by Lusathian Sorbs (Wends): a unique string chordophone from the folk music instrumentarium of the smallest Slavic nation. As to its construction, the instrument is a three-string bowed chordophone, belonging to the family of medieval fiddles. It is about 640 mm long, with a flat back board and a highly arched top board. The strings were tuned in d1–a1–e2. The big fiddle of Lusathian Sorbs was used exclusively in the Catholic region of the western Upper Lusatia, its oldest form dates back only to the 19th century. The big fiddle repertoire was recorded mainly in the late-18th century *Kral's Fiddle Songbook*, and in the collections of Ludvík Kuba and Adolf Černý from the 19th century. The study also comments on the folk revival of the instrument and highlights the role of musician Jurij Mencl: after his initiative, first copies of big fiddle were made and first revival ensembles were established, which further developed the big fiddle playing. In the early 19th century, the big fiddle had impact on the construction of another folk string instrument, called *skřipky* in Czech dialect, which was played predominantly in German speaking areas around the town of Jihlava (in the present day Czech Republic). There, the pioneering instrument maker was a German carpenter Johann Bernesch, who came to the region from the Upper Lusatia in the early-19th century.

Key words: Lusathian Sorbs, big fiddle of Lusathian Sorbs, folk music, bowed chordophones, organology.

„NEROZTAVILI SE“: CIMBÁL A ASIMILACE ČESKÉ MINORITY V TEXASU

Jesse A. Johnston

Muzikanti v mé kapele myslí především na své hudební nástroje a na svou hudbu.

Cleo R. Baca (1968: 43)

Napětí mezi snahou udržet původní kulturu a nutností přizpůsobit se majoritní společnosti patřilo k hlavním pocitům mnoha přistěhovalců do USA. Kulturní prvky, které si spojujeme s domovem (řeč, zvyky, strava), se pro mnohé přistěhovalce mohou stát bolavým místem emoční paměti. Zároveň jsou však přistěhovalci vystaveni velkému tlaku, aby přijali nový jazyk, vařili nová jídla, aby se celkově přizpůsobili a přijali zvyky majoritní společnosti. Hudba je jedním z projevů kulturního dědictví, který vychází z tohoto střetu neoslaben.

Následující příspěvek se zaměřuje na hudební aktivity v tradičních komunitách přistěhovalců z Moravy v Texasu, jež jsou známé svým bohatým hudebním životem. Texaský sběratel gramofonových desek Joe Janak, který

v osmdesátých letech 20. století úspěšně odkoupil stovky nosičů od rozhlasového komentátora Joe Gravano-vice, prohlásil: „Každý vám potvrdí, že vedle jazyka je nejvýraznější známkou českých kořenů v Texasu lidová hudba.“¹ Janak, který byl také historik, sesbíral data a fotografie více než sedmdesáti českých kapel po roce 1860. Odhaduje se však, že od roku 1850 až do současnosti existovalo v Texasu na pět set českých hudeb.²

Nejvýznamnější kapelou mezi mnoha českými skupinami ve středním Texasu byla Bacova (Bačova) kapela.³ Z velké části k tomu přispívá dlouhá historie kapely: doložené informace o kapele sahají až do roku 1892 a ještě v sedmdesátých letech 20. století byly na tanečních zábavách ve středním Texasu velmi populární skupiny, které byly s Bacovou kapelou spřízněny.

Kapela však byla významná i z jiného důvodu – díky její rodové linii se totiž zachovalo mnoho záznamů. Členové rodiny psali nejen o sobě a dalších příbuzných, ale také fotografovali a dali vzniknout i zvukovým nahrávkám, které potom nabízeli k prodeji.⁴ V neposlední řadě je význam Bacovy kapely v jejím nástrojovém obsazení (cimbál, housle, buben, dechové nástroje – viz obr.). Cimbál představoval pro tradiční české komunity v Texasu jedinečný nástroj. Symbolizoval tradiční hudbu vlasti a v případě Bacovy kapely byl pro ni charakteristický.⁵ Jistý texaský pozorovatel popsal cimbál jako „hudební nástroj, který nevidíme často“, jenž vždy vzbudí pozornost a „posluchače dokonale okouzlí“ (Baca 1968: 31).

Mnoho studií zaměřených na hudbu české menšiny v USA se zabývalo jazykem a texty písní (zejm. Machann 1983, Leary 1997, Novak 2004), početný je i výzkum věnovaný nahrávacím společnostem zaměřeným na posluchače hudby konkrétních etnických skupin (obzvlášť diskografie Gronow 1982 a Spottswood 1990). Podrobnosti o vývoji řady z nich a o jejich kořenech z historického hlediska ukazuje ve svém výzkumu Victor Greene (1992). Jednotlivým hudebním nástrojům se však nedostalo mnoho pozornosti, i když by analýza mohla odhalit konkrétní vazby mezi různými etnickými komunitami v Severní Americe a jejich původními domovinami v Evropě. Na příkladu cimbálu u Čechoameričanů z Texasu se v tomto příspěvku pokouším objasnit alespoň některé souvislosti.



Bacova kapela na fotografii (asi 1925), v popředí cimbál. Trubky Frank Baca ml. a Ludwig Baca, bicí Lad Baca, cimbál Ray Baca, housle Rudolph Baca. Foto ze sbírek Centra americké historie Dolpha Briscoea, Texaská univerzita, Austin, výstava „Příběh obce Winedale“ (<http://www.cah.utexas.edu/exhibits/WinedaleStory/>). Viz také Baca 1968: 34.

K názvu příspěvku mne inspiroval článek Josefa Škvoreckého o českých komunitách v Texasu (Škvorecký 1987), v němž spisovatel upozorňuje, že se nerozplynuly ve většinové kultuře – doslova, že se „neroztavily“. Zde Škvorecký naráží na známou metaforu o Americe jako „tavícím kotli“.⁶ Na příkladu českých lidových tanců a tancovaček v jedné severoamerické komunitě spisovatel ukazuje, že čeští přistěhovalci mj. velice přesvědčivě udrželi při životě některé aspekty tradiční kultury, takže zrovna oni v „tavícím kotli“ nezmizeli.

Hudební dědictví je v rámci etnomuzikologické terminologie definováno jazykem, melodiemi a hudebními nástroji. Na tomto místě je třeba zdůraznit, jak důležité bylo pro českou komunitu v Texasu spojení Moravy a cimbálu, v širším slova smyslu cimbálu a představy vlasti. Až donedávna existoval u Čechoameričanů cimbál jako důležitý kulturní fenomén, který upozorňoval na výše zmíněnou myšlenku, že se některé kulturní prvky v ideálu amerického tavícího kotle skutečně neroztavily. V současnosti je pak nástroj dokladem původní tradiční kultury minority, která se z větší části asimilovala do většinové americké společnosti.

Můj výzkum mne zavedl na nejrůznější místa. Zvláště užitečné pro mne bylo studium výpovědí muzikantů Bacovy kapely, zejména rozhovory s Cleo Bacou a Kermitem Bacou z Fayettevillu v Texasu, tak jak jsou zachyceny ve Sbírce orální historie Allana Turnera (Turnerova sbírka) v Centru americké historie Dolpha Briscoea (CAH) na Texaské univerzitě v Austinu, a dále archivní materiály uložené v Muzeu historie Fayettevillu. Velice cenná je také *Bacova hudební historie*, kterou vydal vlastním nákladem Cleo R. Baca, a dále poznámky Chrise Strachtwitze, který nově vydal některé původní nahrávky Bacovy kapely. Využívám také své poznatky a zkušenosti s cimbálem na Moravě (Johnston 2008) a informací mnoha hudebních slovníkových příruček a odborné literatury o hudbě a přistěhovalectví do USA. Kromě toho, že ve svém článku zpřístupňuji poznatky o čechoamerických muzikantech, nabízím také úvod k dalšímu možnému studiu různých témat o hudbě a imigraci v anglicky psané literatuře.

Moravský cimbál v Texasu

Městečko Fayetteville v Texasu na první pohled pravděpodobně projíždějící návštěvníky ničím nezaujme. Má jenom 261 obyvatel a člověk si ho snad ani nezapamätuje.⁷ Pokud se zde ale pořádně rozhlédnete, všimnete

si radnice a radniční věže ozdobené hodinami na všech čtyřech stranách, a v jejím stínu uvidíte větrem ošlehané pódium s nápisem 1932. Náměstí, které je lemované zeleným trávníkem, širokými ulicemi a obklopené ze všech stran obchody, dodává městečku téměř evropskou atmosféru. Pódium je svědkem místního českého hudebního dědictví – v roce 1932, brzy poté, co bylo postaveno, se na jeho schodech nechala vyfotografovat městská kapela, vsedě, oblečená ve stejnokrojích ve vojenském stylu (Baca 1968: 36). Fotografie oblíbených muzikantů z Bacovy rodiny, známých tehdy jako Bacův orchestr, je pak ještě o něco starší (srov. obr. 1).

Návštěvník Fayettevillu může také na jižní straně náměstí navštívit malé, ale co do exponátů poměrně bohaté Muzeum historie Fayettevillu, jež ukrývá množství památečných předmětů včetně koncertních plakátů, fotografií, notových záznamů a hudebních nástrojů ze sbírek rodiny Bacovy a dalších místních obyvatel, z nichž většina měla české předky. V rohu výstavního sálu se pak nachází jeden z nejvzácnějších exponátů muzea – malý cimbál. Podle všeho jej vyrobil český přistěhovalec (obr. 2). V oblasti Fayettevillu je to jediný známý exemplář svého druhu. A co je ještě zajímavější, jde o jediný dochovaný cimbál české komunity v Severní Americe.



Cimbál Raye Krenka, vyfotografováno v Muzeu historie ve Fayettevillu (Texas). Foto J. Johnston 2010.

Cimbálu podobné nástroje (s různými jmény) najdeme v řadě severoamerických komunit. Především díky podobnosti s instrumentem, který znají přistěhovalci z Britských ostrovů pod názvem *hammered dulcimer*, se pak v samotném Texasu českému cimbálu často říká *dulcimer*. Tento název je běžný i napříč Spojenými státy americkými. V lidové mluvě na americkém Horním Středozápadě je tento nástroj známý jako *whamdiddle* [odpovídajícím českým termínem by mohlo např. být bříinkadlo, pozn. překl.] nebo jako tzv. dřevorubecké piáno.⁸ Všechna tato jména označují strunný úderný hudební nástroj lichoběžníkového tvaru, na který se hraje malými paličkami. Podle některých historiků instrument tohoto typu vznikl na Středním Východě, s arabskými muzikanty cestoval přes severní Afriku a zhruba ve 12. století se přes Španělsko dostal do Evropy (Sachs 1940). Jiní badatelé zdůrazňují, že nástroj, který je známý ve střední Evropě, vznikl odděleně ve francouzsky mluvících a německy mluvících oblastech (Heyde 1973–1977). Nikdo však nedokáže jasně říct, zda cimbály ve východní Evropě vznikly nezávisle na nástrojích podobného typu ze Střední Asie a Středního Východu. Co se týká Bacova nástroje z Texasu, použití termínu cimbál (anglicky *cimbalom*) je zde vhodné, protože ten naznačuje, že jeho kořeny jsou ve slovanských oblastech východní Evropy.⁹

Hudební nástroje patřily k důležitým předmětům, které s sebou do ciziny brala většina českých vystěhovalců. Karen Freezeová tvrdí: „*Pokud s sebou český vystěhovalec bral z domova něco jiného než peřinu a jídlo na cestu, tak to byl hudební nástroj.*“ (Freeze 1980: 267) Podobně by tedy cimbál v Bacově kapele mohl být užitečným východiskem pro historickou analýzu česko-americké hudby a komparativní studia k současné české hudbě. Zaměření na hudební nástroje také nabízí možnosti ke studiím lidové kultury prostřednictvím materiální kultury. Podobný přístup ke studiu evropsko-americké tradiční hudby naznačil Erich Stockmann svou poznámkou o zaměření se na nástroje a kodifikaci termínu lidový hudební nástroj.¹⁰

Starosvětská etnická hudba

Mnoho z nástrojů, které si vystěhovalci brali s sebou, skončilo v rukou aktivních muzikantů v nejrůznějších oblastech Severní Ameriky. Hráli populární hudbu, často šlo o dechovky nebo malé smíšené soubory, jakým byla i Bacova kapela. Bacův příběh tak může sloužit jako

ukázka všeobecné obliby taneční hudby s evropskými kořeny v rámci americké populární hudby v období od šedesátých let 19. století do 20. století. Podobné skupiny prošlapaly cestu evropským přistěhovalcům v jejich vlivu na americkou hudební kulturu. Kapely byly symbolem konkrétní komunity, často byly nezastupitelnou součástí života městečka, a svůj repertoár orientovaly jak na obyvatelstvo města, tak na jeho etnickou komunitu. Spojovaly americkou populární kulturu s Evropou. V takových kapelách působilo množství zkušených muzikantů z tzv. Starého světa (Greene 1992: 16, 24). Historik Victor Greene sesbíral velké množství materiálu týkajícího se taneční kultury evropských Američanů. Přišel také s termínem „starosvětská etnická hudba“, který odkazuje na přitažlivost a oblibu evropsko-americké taneční hudby. V 19. století byla tato hudba komerčně úspěšná zvláště v kategorii tištěných hudebnin, ale ještě větší popularitu získala jako lukrativní žánr amerických nahrávacích společností v první polovině 20. století. Řada těchto společností nabízela zvukové nahrávky pro specifické etnické skupiny včetně Čechů (Greene 1992: 2–3).

Taneční hudba, o které mluvíme, znamenala především valčíky, polky, šotyše, mazurky a další tance [v konkrétních etnických komunitách, pozn. překl.]. Ve Spojených státech amerických se pro ni často užívá zastřešující termín *polka music*. Jako důkaz nepřetržité obliby *polka music* v USA nám může posloužit informace, že se tento žánr v letech 1996–2009 dočkal v USA samostatné kategorie při udílení výročních cen hudebního průmyslu – Grammy. Organizace NARAS udílela Grammy pro nejlepší album polky [Best Polka Album].¹¹ Samozřejmě nesmíme zapomenout na to, že v americkém kontextu existuje rozdíl mezi termíny polka a *polka music*. Obsáhlý repertoár, který se skrývá pod termíny starosvětská etnická hudba, nebo *polka music*, se všeobecně vztahuje k taneční hudbě, kterou v Severní Americe zpopularizovali evropští imigranti (Greene 1992: 2).¹² Tento žánr má evropské kořeny, je ale výrazně americký díky své etnické různorodosti. Pekka Gronow, který komentoval evropsko-americké etnické nahrávky, říká, že „*polka sloužila jako společný jmenovatel mezi německy mluvícími a západoslovanskými oblastmi Evropy*“, a proto se pak líbila „pan-etnickému“ obecenstvu Severní Ameriky. V důsledku toho považovaly nahrávací společnosti polku za přitažlivý a komerčně úspěšný žánr (Gronow 1982: 25).

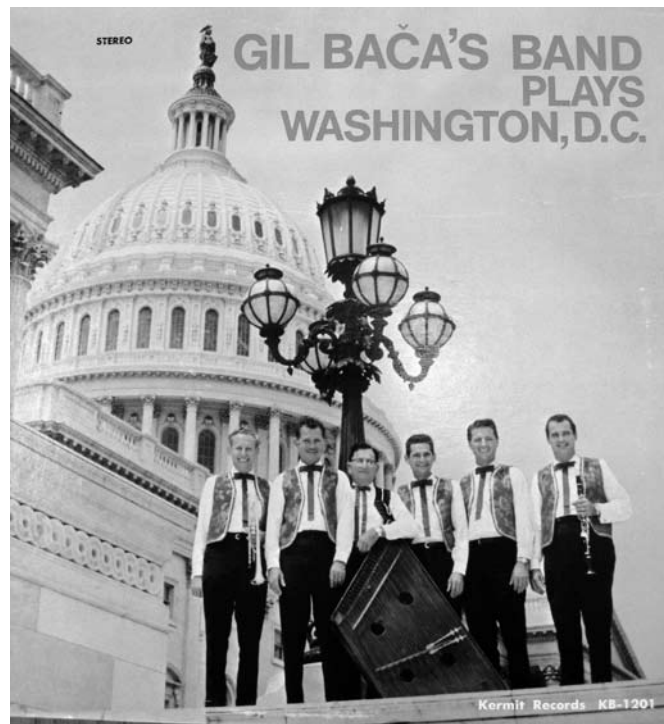
Polky, valčíky a pochody – stálíce starosvětské etnické hudby – byly také stálíci v repertoáru Bacovy kapely. Skupina začínala na místních tancovačkách, díky své oblibě se však dostala i do rozhlasového vysílání. V letech 1926–1927 účinkovala pravidelně v rozhlasové stanici KPRC v Houstonu, kde ji uváděli jako Bacův orchestr (Baca 1968: 28). Větší posluchačská obec přispěla i k větší oblibě kapely, což vedlo k dalším vystoupením v rozhlase a zřejmě otevřelo rovněž cestu ke gramofonovým nahrávkám.

Mezi roky 1929 a 1935 natočila Bacova kapela 41 písní pro několik gramofonových společností. Poprvé nahrávala v červnu 1929 v San Antoniu (v Texasu) pro značku OKeh, o rok později, v červnu 1930, natáčela pro firmu Columbia a v srpnu 1935 pro značku Brunswick/Vocalion.¹³ Kapela měla v repertoáru mnoho písní s jednoduchou formou sloka – refrén, můžeme však zaznamenat i ohlasy pochodové hudby. Melodie je vždy jasná, ať už je zpívaná, či hraná, což je charakteristický rys čechoamerických polkových stylů,¹⁴ jak dokládá např. skladba *Lesní zábava*, kterou kapela natočila v roce 1929.¹⁵ V dochovaných nahraných skladbách se často opakují tři nebo čtyři kontrastní melodické linky.

Z přehledu nejstarších nahrávek Bacovy kapely již lze vytušit napětí mezi snahou o zachování kulturního dědictví vlasti (polka) a přizpůsobení se novým kulturním vlivům. Z jednačtyřiceti písní, které byly natočeny v letech 1929–1935, jde až na tři případy vždy o polky a valčíky. Z názvů písní však už vytušíme, že ne všechny reprezentují český výběr. Najdeme tu oblíbené písničky Čechoameričanů (*Švestková alej*, *Muziky, muziky*, *Andulko šafařova* a *Písnička česká*), ale také skladby vykazující polský nebo rakouský vliv, jsou tu i písně se španělskými názvy, jako např. *El Mendigo* (marcha), *La Famosa*, *En Camino* a *Marcia*. Španělské nebo mexické písně měly širokou oblast posluchačů, a tak nepřekvapí, že si při nahrávání kapela vybrala i repertoár ve španělštině. Řada nahrávacích společností té doby si udržovala ve svých katalozích rozsáhlou mexickou nebo španělskou nabídku. Na konci dvacátých let 20. století například společnost Brunswick/Vocalion začala natáčet v Texasu s cílem nahrávat především mexickou hudbu (Spottswood 1990: 1/xxvii). A tak navzdory silnému vlivu obcí a jejich institucí měla ve dvacátých letech 20. století na repertoár Čechoameričanů v Texasu vliv i obliba hudby jiných etnik.

The Baca Band (*Bačova česká kapela*)

Bacova kapela, která prošla během své historie nejryznějšími proměnami personálního i instrumentálního obsazení, byla součástí severoamerického trendu tzv. starosvětské etnické hudby. Kapela se jmenovala podle svých nejdůležitějších členů, rodiny moravských přistěhovalců do Texasu. Prvním emigrantem v rodině byl Joseph Bača, který se v září 1860 vydal se svou rodinou na cestu z Moravy do přístavního města Galvestonu v Texasu. Brzy po příjezdu si rodina pořídila vůz tažený voly, přemístila se do vnitrozemí a usadila se severně od městečka Fayetteville (Baca 1968: 4). Tato lokalita neodpovídá stereotypní představě o Texasu [pusté roviny, pouště, kaktusy, pozn. překl.], neboť je obklopena mírně zvlněnými lesnatými pahorky a má pro zemědělství velmi vhodnou půdu. Přestože jsou zde úmorná letní vedra, úrodná půda a ekonomické možnosti bezpochyby působily přitažlivě na mnohé české imigranty. Většina z nich



Kapela Gila Baci na schodech budovy Kongresu, Washington D.C. Obal LP, *Gil Bača's Band Plays Washington, D.C.* (Kermit Records, KB-1201), kolem roku 1968.

sem přišla z oblastí kolem Frýdku-Místku a Frenštátu pod Radhoštěm (Korytová-Magstadt 1993: 131).

Josephův syn Frank, který se narodil v Evropě, ale vyrůstal v Texasu, se učil hrát na trubku a potom se stal členem fayettevillského českého orchestru. Frank měl třináct dětí a všechny učil hrát na hudební nástroje. V roce 1892 pak tito potomci utvořili jádro souboru s názvem The Bača Family Band, tedy Bačova rodinná kapela (Greene 1992: 24).

Tento první soubor měl jedenáct členů, přičemž všichni hráli na dechové nástroje (Strachwitz 1993: 4). Frank Baca vedl kapelu až do své smrti v roce 1907, poté se vedení ujal jeho syn Joe. Pod jeho vedením si kapela vybudovala skvělou pověst po celém jižním Texasu. Hrála jak koncertní, tak lidovou a pochodovou hudbu. Když v roce 1920 Joe zemřel, převzal vedení John R. Baca (Greene 1992: 143). V polovině 20. století se kapela rozpadla na několik různých sestav, přičemž významnou roli hrála především Bacova původní kapela a orchestr – v angličtině The Baca's Original Band and Orchestra, nebo Bacův nový orchestr, anglicky The Baca New Deal Orchestra (Baca 1968: 32). Na jednotlivých sestavách těchto novějších kapel můžeme vidět postupné narůstání vlivu nejrůznějších odnoží populární hudby. Nehrála se už výhradně polka, ale také neworleánský jazz nebo western swing. Jedinečným nástrojem mnohých sestav Bacovy kapely byl cimbál. Pokud se kapely během své existence vyfotografovaly, vidíme cimbál vždy na čestném místě před ostatním nástroji i před muzikanty.

Čechoameričané a hudba

Češi byli první slovanskou skupinou, která imigrovala do USA ve velkém počtu.¹⁶ Na přelomu 19. a 20. století se více než polovina českých imigrantů do Ameriky usadila ve venkovských oblastech Nebrasky, Wisconsinu, Texasu, Iowy a Minnesoty (Freeze 1980: 263–264).¹⁷ Freezeová uvádí známý fakt, že mnozí Češi byli verbováni do Ameriky na předem přidělenou půdu. Vědělo se totiž o nich, že „*dovedou vypěstovat dobrou úrodu i tam, kde se to nikomu jinému nepovede*“ (Freeze 1980: 265).

Kromě toho, že byli údajně schopní zemědělci, měli Češi v USA dobrou pověst i pro svůj zájem o hudbu.¹⁸ Clinton Machann například píše, že „*hudba, kromě jazyka, je pravděpodobně nejdůležitějším prvkem čechotexaské kultury ... hudba byla vždy v čechotexaské kultuře jedinou a nejdůležitější soudržnou silou.*“ (Machan 1983:

3)¹⁹ Freezeová odkazuje na sociologickou studii české komunity ve Virginii ve dvacátých letech 20. století, podle níž patřily hudební nástroje k nejcennějšímu majetku i mezi nejchudšími obyvateli. Výzkum z roku 1900 zaznamenává, že jednu třetinu z tisíce zaměstnaných mužů – kvalifikovaných odborníků – mezi českými imigranty tvořili hudebníci nebo učitelé hudby (Freeze 1980: 265, 268).

Češi byli také velmi aktivní jako vydavatelé hudby a zapojili se i do začínajícího nahrávacího průmyslu. Richard Spottswood (1990: 638–639) upozorňuje na žádost o patent, kterou v roce 1903 podala laboratoř jistého Ed. Jedličky. Z tohoto materiálu se dá usoudit, že tento Čechoameričan byl prvním producentem nahrávek „výhradně zaměřených na toto specifické americké etnické publikum“. Spottswood našel jen málo informací týkajících se této společnosti, Jedlička však zřejmě vlastnil nahrávací studio, protože firma natočila a vydala téměř padesát fonografických válečků. Mnozí čeští přistěhovalci si hudbu „*přinesli nejen v myšlenkách, [...] ale také v zavazadlech*“ (Greene 1992: 51), jako např. hudebniny, které vydával v Praze Urbánek a synové. Ty se v USA často dočkaly nových vydání v Chicagu, např. u nakladatelů, jako byl Joseph Jiran, Vitak a Elsnic. Ti také publikovali některé notové záznamy z repertoáru Bacovy kapely.

Texas je jediným jižním státem USA, který má výraznou populaci s českými kořeny. K jejímu zachování přispěly některé aspekty. České rodiny vždy držely pohromadě a většina českých obcí měla silné podpůrné spolky. Zatímco na Horním Středozápadě se Češi usazovali v blízkosti německých komunit, v Texasu to bylo většinou v oblastech, kde pozemky vlastnili Američané. Doufali, že půda tam bude levnější, protože „*Američané měli tradičně menší rodiny a děti obvykle odcházely z farmy do měst*“ (Korytová-Magstadt 1993: 101). Silné rodové vazby a tendence usazovat se ve společných komunitách zřejmě přispěly k zachování mateřského jazyka, hudebních aktivit a dalších prvků výrazové kultury.²⁰ Podle slov Štěpánky Korytové-Magstadt se české komunity v Texasu sice přizpůsobily novým zemědělským podmínkám, ale odolávaly změně v kulturní oblasti. Jejich ekonomická prosperita totiž závisela na vzájemné pomoci v rámci rodiny a na úrovni obce (Korytová-Magstadt 1993: 102).

Pro českou komunitu v Texasu je charakteristické, že většina jejich původních členů pocházela z Moravy, nikoli z Čech.²¹ Na začátku 20. století se počet Čechů v Texasu výrazně rozrostl. Podle sčítání lidu v Texasu v roce 1910

zde bylo asi 40 000 aktivních uživatelů češtiny a celkový počet lidí s českými kořeny byl kolem roku 1920 zhruba 300 000 (Greene 1992: 141). V průběhu 20. století se počet texaských Čechoameričanů ještě zvýšil: v devadesátých letech 20. století jejich počet dosáhl 750 000 (což je zhruba pětina celkového počtu obyvatelstva Texasu). Ještě v roce 1983 byla čeština v Texasu třetím nejúžívanějším jazykem, po angličtině a španělštině.²² Zvláště výrazným a živým rysem v životě čechotexaských obcí a institucí je pak existence hudebních skupin. První čeští přistěhovalci zakládali osady v okresech Fayette a Austin a do roku 1900 najdeme ve všech těchto lokalitách záznamy o existenci dechových hudeb (Greene 1992: 23).

Cimbál v Bacově kapele

Toto hudební dědictví se stalo trvalou součástí kolektivního vědomí čechoamerické komunity. Pro Bacovu kapelu ve dvacátých letech 20. století, pod vedením Johna Baci, byl typický cimbál. Americký folklorista a producent Chris Strachwitz naznačuje, že cimbál dal Bacově kapele „jedinečný starosvětský zvuk a příchut' venkova“ (Strachwitz 1993: 5). Z jeho pozorování by se dalo vyvodit, že by cimbál mohl mít něco společného s původní americkou venkovskou hudbou, tedy *country music*, případně s hudbou Apalačské horské oblasti, a tento názor by tak mohl oslabit možnost spojení nástroje s moravskou et-

nicitou členů kapely. Mnohem pravděpodobnější vysvětlení však je to, že Bacovi muzikanti dobře věděli, jak se na nástroj hrálo na Moravě. Dalibor Štrunc, cimbalista z Moravy, viděl při své návštěvě Texasu původní Bacův nástroj. Podle něj je podobný tomu, který viděl a popsal při svých etnografických výpravách na přelomu 19. a 20. století Leoš Janáček.²³

Jak již bylo uvedeno, ve dvacátých letech 20. století byl pro kapelu pod vedením Johna Baci zvuk cimbálu charakteristický. V rozhovoru s novinářem Allanem Turnerem v roce 1978 Ray Baca uvedl,²⁴ že nástroj pro kapelu vyrobil jeho bratranec Ignac Krenek²⁵ podle cimbálu, který s sebou přivezl z Československa.²⁶ Na žádost Rayova otce vyrobil Krenek pro kapelu dva o něco větší nástroje, než byl přivezený instrument. I když existuje jen málo dokladů, pečlivá analýza dochovaných fotografií potvrzuje, že kapela používala přinejmenším dva cimbály. Na snímku jedné větve rodinné kapely s názvem Anna Baca Stastny Family Band z roku 1937 jasně vidíme, že ozvučnice nástroje jsou ozdobené pětícípými hvězdami²⁷ (Baca 1968: 43). Na fotografii z téhož roku, se skupinou označenou jako Baca–Ripple Orchestra, vidíme v popředí kapely Ludwiga Bacu s cimbálem stejné velikosti, ozvučnice jsou však ozdobeny květy s pěti lístky (Baca 1968: 45). Tyto malé rozdíly jasně ukazují, že do třicátých let 20. století používali muzikanti spřízně-

Jméno muzikanta	Jméno souboru	Místo	Data	Zdroj
Edmund Dybala	?	Ganado, Texas	Texasko-české symposium r. 1986	Kevin Hannan, "Folklore and the Cimbál," kolem 21. června 1989.‡
Anna Baca-Stastny	Baca's Band, Joe O. Baca, vedoucí	Ellinger, Texas	1912	*, †
Joe Baca		Fayetteville, Texas	před 1920	*
John Baca			c. 1920–1950	*
Ray Baca	[Joe Baca/Baca's Band], New Deal Orchestra, Raymond Baca Band/Orchestra	Fayetteville, Texas	Zhruba 1930–1989	*
[Ignac Krenek?]	Ray Krenek Orchestra			LP deska, Sběrka Svatavy Jakobsonové, Center for American History, University of Texas, Austin
Lee Ilse	Ilse Band	Fayette County, Texas	?–1918	‡
Lee Ilse	Ilse Orchestra	La Grange, Fayette County, Texas	1930?–5. květen 1938 (oslavy stého výročí Fayette County v La Grange, Texas)	‡
Willie Supak (?)	Zaskoda Band	Ellinger, Texas	?	‡

Tabulka 1. Tabulka čechotexaských hráčů na cimbál sestavená podle dostupných zdrojů. Ray Baca je jediný ze všech uvedených, jehož nahrávky se dochovaly. Poznámky: * Rozhovor Allana Turnera s Rayem Bačou (1978), Sběrka Allana Turnera, Briscoe Center for American History, University of Texas, Austin; † Texas Czech Heritage and Cultural Center (La Grange, Texas); ‡ další fotografie uvádí *Fayette County, Texas, Heritage*, svazek 1 (Fayette County History Book Committee, 1996), Fayetteville Heritage Museum. Reprodukce fotografií Bacových hudebníků jsou převzaty z práce *Baca's Musical History, 1860–1968* (1968), autorem je Cleo R. Baca.

ní s Bacovou rodinou přinejmenším dva cimbály. V následujících generacích, zvláště u Raye Baci a jeho synů, už nacházíme informace o používání jediného nástroje. Tímto nástrojem tedy zřejmě je cimbál, na který hrál Ray Baca a který je vystavený v muzeu ve Fayettevillu. Na další dochované fotografii má na sobě cimbál ručně psaný nápis v angličtině „Baca’s dulcimer“ (Baca 1968: 4).

Na nástroj vystavený v Muzeu historie Fayettevillu se už nedá hrát, ale zdá se, že odpovídá cimbálu, který často vidíme na fotografiích Bacovy kapely. Podle Raye Baci měl instrument rozsah dvě a půl oktávy. Pokud můžeme soudit dle dochovaných fotografií, odpovídá velikost nástroje tzv. malému cimbálu, jak jej známe z Moravy z 19. století. Cimbál v muzeu ve Fayettevillu je uváděn jako výrobek Ignace Krenka. I když už není dávno funkční, odpovídal by rozsahu dvě a půl oktávy. Na rozdíl od malých českých cimbálů, které byly přenosné, váží tento Krenkův nástroj 86 liber [asi 40 kg, pozn. překl.] a nemá žádné popruhy k zavěšení. Nástroj si tak při hře museli muzikanti položit na stůl, nebo jej krátkou dobu měli na kolenou.

Na povrchu nástroje vidíme čtyři kulaté ozvučné otvory, stejně jako je to na fotografii Baca Family Orchestra pořizené kolem roku 1908 (Baca 1968: 14). Na této fotografii a na dalších z třicátých let jsou ozvučnice ozdobené pěticípymi hvězdami. Na podobných českých nástrojích jsou tyto ozdoby ze dřeva nebo z kůže. Nástroj, který se dochoval v Texasu, je už nefunkční a všechny ozdoby ozvučnic zmizely, ale postavení kobylek a ozvučnic odpovídá podobě známé z nejstarších fotografií. Ozdoby ozvučnic nenajdeme ani na fotografii Bacova Orchestru pod vedením Raye Baci z Fayettevillu z roku 1967. Tato fotografie pravděpodobně vznikla během přípravy na vystoupení souboru na Smithsonian Folklife Festival ve Washingtonu D. C., v téže roce (Baca 1968: 55).

Na většině dochovaných nahrávek hraje na cimbál Ray Baca, jehož techniku hry považovali jak spoluhráči, tak posluchači za obdivuhodnou. Cleo R. Baca například popsal televizní vystoupení Raye v roce 1964 slovy: „*Vystupoval na 13. kanálu televize Houston v Texasu. Hrál dvě skladby na cimbál (sólo). Jedna z melodií, kterou hrál, se zavázanýma očima, byla „Dixie“.*“²⁸ *Není potřeba dodávat, že na diváky udělal ohromný dojem.*“ (Baca 1968: 36)

Na cimbál hráli i jiní příslušníci Bacovy rodiny. Ray ve svých vzpomínkách uvádí, že na nástroj hrála jeho sestra Annie a starší bratr Joe.²⁹ To ostatně dokládají i dochované fotografie.³⁰ Podobně i dobové novinové výstřižky

potvrzují hudební aktivity rodiny, navíc se dozvídáme, že jeden z Rayových synů, Leonard Baca (1916–1931), byl také členem Bacovy kapely.³¹

V oblasti Fayettevillu byli i další aktivní hráči na cimbál, i když není jasné, zda jejich nástroje souvisely s Krenkem nebo s Bacovou rodinou. Victor Greene, který se mj. zabýval hudbou v českých osadách ve středním Texasu od konce čtyřicátých do konce osmdesátých let 19. století, upozorňuje, že o cimbálech se zmiňovali pozorovatelé už v začátcích existence moravských hudebních souborů v Texasu (Greene 1992: 23–24). Na fotografiích důkazy o těchto hráčích najdeme jen zřídka, povedlo se mi však sestavit seznam známých českých hráčů z oblasti Fayettevillu (srov. tabulka). Informace jsem získal z materiálů Muzea historie Fayettevillu, z Texaského centra české historie a kultury v La Grange a z CAH. I když jde jen o neúplné zprávy, přispívají k celkovému dojmu o významu cimbálu. Vezmeme-li v úvahu fakt, že v této oblasti zřejmě existovaly jen dva nástroje a že většina hráčů pocházela z rozvětvené rodiny, překvapí velký počet těch, kteří zvládli náročnou a dlouholetou průpravu, kterou hra na cimbál vyžaduje. Ještě v roce 1986 označil Kevin Hannan³² vystoupení cimbalisty Edmunda Dybala na sympoziu česko-americké hudby v texaském Bryantu za špičkové.

Závěr

Hudbu můžeme považovat za známku etnické identity. Cimbál coby součást tradiční lidové hudby na Moravě mohou v případě Bacovy kapely považovat za typický instrument všichni, kteří se zajímají o středoevropskou lidovou hudbu. Pro většinu posluchačů v Texasu však jde o podivuhodný a „exotický“ nástroj. Jako takový pak v sobě skrývá symbolickou moc etnické identity.

Výzkum zaměřený na cimbál v Bacově kapele ukazuje, jak lze zkoumat kořeny a historii etnika prostřednictvím studia významu a uplatnění konkrétního hudebního nástroje. V současné době je u Čechoameričanů cimbál dokladem života předchozích generací, navíc tradiční lidová hudba pomáhala zachovat původní jazyk, písně a další kulturní projevy. Tento pohled by jistě mohl být rozšířen dalším, podrobnějším výzkumem, neboť nahrávky Bacovy kapely z let 1929–1935 patří k nejstarším dochovaným zvukovým nahrávkám hry na cimbál v podání moravských muzikantů. I když byly zachyceny melodie žánrově spíše evropské než moravské (polky a valčíky), dochované

nahrávky odpovídají způsobu hry na cimbál (melodický, nikoliv harmonický typ nástroje), tak jak byl zaznamenán na konci 19. století na Valašsku (srov. Kunz 1993, Kurfürst 2002). Výzkum Krenkova cimbálu potom může ukázat, do jaké míry je tento nástroj podobný těm, které zaznamenal na Moravě hudební skladatel a folklorista Leoš Janáček.

V tomto příspěvku jsem shrnul závěry z krátkodobého, speciálně zaměřeného výzkumu historie Bacova cimbálu. Dnes už ve Fayettevillu ani ve středním Texasu nikdo na Bacův cimbál nehraje. Při zkoumání historie nástroje a repertoáru s ním spojeného však vidíme, jak se rodina přistěhovalců postupně přizpůsobovala americké kultuře. Ve Fayettevillu dnes nenajdeme mnoho českých mluvčích, i když mnoho obyvatel má česky znějící příjmení a v obci funguje stárnoucí pěvecký sbor Fayetteville Czech Singers. Obdobím zvýšeného zájmu o etnické kořeny byla v USA šedesátá a sedmdesátá léta 20. století. Toto obrození také živě doka-

zuje pozvání Bacovy kapely na prestižní festival lidové kultury, Smithsonian Folklife Festival, v hlavním městě Washingtonu v roce 1967.³³ Skupina Gila Baci zřejmě chtěla svou účast využít i komerčně, k lepšímu prodeji nahrávek. Nechali se vyfotografovat na schodech sněmovny Kongresu ve Washingtonu a snímek se objevil na obalu jejich nového alba *The Gil Bača Band Plays Washington, D.C.* Nosič obsahuje nahrávky víceméně českého původu, např. *Libussa Polka*, *Mlada-Holka Polka* a *Bacas Waltz*. Fotografie na obalu (obr. 3) ukazuje hudebníky v texaských vestách s úzkými vázankami. Sedí na schodišti sněmovny Kongresu, cimbál je vystavený před kapelou. Z atmosféry snímku vyzařuje americký vlastenecký sentiment. A zatímco většina propagačních fotografií a materiálů skupiny uvádí jméno Bacovy kapely bez háčku, na tomto zvukovém nosiči se skupina hlásí ke jménu Bača. Cimbál na schodech pod nimi jako by zněl konečnou ozvěnou etnického dědictví...

Překlad Irena Příbylová

POZNÁMKY:

1. Henry Wolff, Jr.: *The Czech Bands. The Victoria Advocate*, 25. října 1985; položka ve složce s názvem „Hudba – německá; česká“, Středisko americké historie Dolpha Briscoea, Texaská univerzita, Austin.
2. Victorians Collect History of Bands. *The Victoria Advocate*, 15. října 1989; položka ve složce s názvem „Hudba – německá; česká.“ Středisko americké historie Dolpha Briscoea, Texaská univerzita, Austin.
3. I když se to současným českým mluvčím bude zdát nesprávné či nespisovné, rozhodl jsem se zachovat hláskování a přepis jmen tak, tak je používají Čechoameričané v historických a hudebních dokumentech. Většina diakritiky se v americké angličtině ztratila a občas se změnila i výslovnost. První a druhá generace přistěhovalců mluvila často česky a nejstarší nahrávky Bacovy kapely na voskových válečcích jsou nadepsané Bačova Česká kapela. V pozdějších letech se však už nejčastěji mluvilo jen o Bacově kapele.
4. Kromě archivních záznamů, o nichž se zmiňuji, jde o materiály, které se vztahují k rodině. Některé z nich byly publikovány v *Bacově hudební historii*, další jsou ze sbírek Muzea historie Fayettevillu.
5. Nástroj, kterému se v češtině říká malý cimbál, je v Texasu nejčastěji označován anglicky jako *dulcimer*, zřejmě díky podobnosti nástroje s paličkovým dulcimerem, který je v Severní Americe běžně rozšířený. Přesnější anglický termín pro nástroje typu paličkové citery, na které se hraje ve slovansko-amerických komunitách, by byl anglicky *cimbalom*, česky cimbál. Tak to doporučuje např. Jiří Plocek v doprovodném slovu k CD Dalibora Štrunce *Prameny* (2000). Přesto však v angličtině často zůstávám u termínu *dulcimer*, protože to odpovídá místnímu úzu.
6. [S myšlenkou Ameriky jako „tavícího kotle“ (*melting pot*) přišel už v roce 1782 J. Hector St. John de Crèvecoeur, podle něj se příchodci různého původu přetaví do jedné nové americké rasy. Koncem

20. století začali Američané dávat přednost metafoře o „salátové míse“ (*salad bowl*) či „mozaice“ (*mosaic*), kdy si jednotliví příchodci, podobně jako jednotlivé ingredience, zachovávají svou kvalitu, ale přesto přispívají k chuti celku. Pozn. překl.]
7. Počet obyvatel Texasu podle Sčítání lidu USA z roku 2000, viz <http://www.census.gov/census2000/states/tx.html>.
8. Tyto termíny uvádí Paul Gifford. Jeho článek koloval mezi členy klubu Originálních hráčů na cimbál v jižním Michiganu zhruba v sedmdesátých letech 20. století. Položka s názvem „Záznamy o klubu Originálních hráčů na cimbál, 1963–1980“, Benteyova historická knihovna, Michiganská univerzita.
9. Nej přesněji vysvětlil problematiku hledání zeměpisného rozšíření jmen nástroje a jeho cest po Evropě David Kettlewell, autor slovníkového hesla „Dulcimer“ v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001: 7/678–690) a Paul M. Gifford v práci *The Hammered Dulcimer: A History* (2001).
10. Německý termín je *Volksmusikinstrument* (srov. Stockmann 1961).
11. Ceny Grammy (zkratka pro „Gramophone Awards“) se udílejí od roku 1959 za vynikající výsledky v americkém nahrávacím průmyslu. V poslední době se udílejí i v kategoriích specifických hudebních žánrů.
12. Viz též Leary 1997: 26, Lornell 1985: 51, Bohlman 1986: 85.
13. Podrobnou informaci o diskografii podává Spottswood 1990: 2/608–609.
14. Pro celkový přehled viz March 2007, Novak 2004.
15. Tento příklad a další Bacovy skladby vyšly v reedici Arhoolie Records jako *The Texas-Czech, Bohemian, and Moravian Bands*, k dispozici na CD (Arhoolie CD 7026) (<http://www.arhoolie.com/polka/texas-czech-bohemian-moravian-bands-various-artists.html>).

16. Češi se většinou přistěhovali s celými rodinami a usadili se poblíž dalších Čechů nebo Němců. Ve srovnání s ostatními dobovými přistěhovaleckými skupinami byl Češi známí jako zruční řemeslníci a zemědělci; podle záznamů umělo 97% českých přistěhovačů číst a psát ve své mateřštině (Freeze 1980: 261). [Česky se této problematice věnoval Josef Polišínský 1992: *Úvod do studia dějin vystěhovalectví do Ameriky I. Obecné problémy dějin českého vystěhovalectví do Ameriky 1848-1914*. Praha: Univerzita Karlova. Na s. 16 uvádí: „24. srpna 1851, kdy byl vydán rozmnožený oběžník prezidia [pražského] místodržitelství o vystěhovalectví do ciziny, je možno považovat za datum [...], kdy také začíná masové vystěhovalectví z Rakouska a podíl českých vystěhovačů na první, velké vlně přílivu tzv. staré emigrace do Spojených států amerických.“ Polišínský také detailně popisuje praktiky agentů do-pravních firem, kteří organizovali vystěhovalectví ve velkém. Růz-né americké historické a literární zdroje uvádějí, že zatímco první vlna emigrace v polovině 19. století přivedla do USA asi 3 miliony Evropanů, v druhé vlně na přelomu 19. a 20. století jich bylo asi 27 miliónů. Pozn. překl.]
17. Podle Freezeové byli také Čechoameričani jedinou slovanskou přis-těhovaleckou skupinou v Severní Americe, jejíž členové se ve vel-kém věnovali zemědělství (Freeze 1980: 261).
18. Nejstarší vlnou přistěhovačů z českých zemí byli náboženští uprchlíci, německy mluvící čeští bratři. V letech 1740–1750 založili kolonie v Pensylvánii a Severní Karolíně a dodnes jsou známi svou vytříbenou hudbou (srov. Crawford 2001: 52–55).
19. Tato tvrzení mohou platit pro většinu, či dokonce pro všechny čes-ké komunity v USA. Jak poznamenává Machann (1983:3): „Samo-zřejmě, záliba Čechů v hudbě je dobře známá“. Čechoameričané považují význam hudby ve své kultuře za historický fakt, podobné sentimentální ohlasy jsou u nich časté.
20. Termín používaný v americké folkloristice. Např. Burt Feintuch mlu-ví o výrazové kultuře jako o „tvořivosti vycházející ze společnos-ti“. Obvykle se používá v odkazu na folklor, lidovou hudbu, lidové umění, případně na jakékoli umění. Vychází z folkloru, ale před-stavuje interdisciplinární oblast, protože se dotýká i antropologie, etnomuzikologie, jazykových studií či komparativních literatur.
21. Srov. Korytová-Magstadt 1993: 23, Greene 1992: 23. Většinu přistě-hovalců z českých zemí se v Americe říkalo Češi, bez ohledu na to, zda pocházeli z Čech, Moravy či ze Slezska.
22. Korytová-Magstadt 1993: 93, srov. též Machann – Mendl 1983 nebo Machann 1983.
23. Dalibor Štrunc, osobní komunikace, 18. července 2008.
24. Rozhovor s Rayem Bacou (1978), magnetofonová kazeta, krabice označená 2X8A, Sbírka Allana Turnera, 1972–2009, Centrum ame-rické historie Dolpha Briscoea, Texaská univerzita, Austin.
25. [Příjmení Křenek je typické pro Valašsko, stejně jako příjmení Bača. Pozn. red.]
26. Toto tvrzení se dá těžko posoudit, protože přistěhovačci nejsou v označování českých zemí jednotní. Je sice možné, že Křenek přivezl cimbál až po založení Československa v roce 1918, více prav-děpodobné však je, že se nástroj dostal do země dříve. A pokud byl Křenek bratrancem někoho ze starší generace Baců, potom on sám mohl do země přicestovat už v 19. století. Je také možné, že Křenek byl spíše z Moravy než z Čech, protože většina přistěhovačů do oblasti Fayettevillu pocházela z Valašska.
27. [Osamělá pěticipá hvězda je symbolem Texasu. Pozn. překl.]
28. [Populární vlastenecká americká jižanská skladba z 19. století. Pozn. překl.]
29. Rozhovor s Rayem Bacou (1978), magnetofonová kazeta, krabice označená 2X8A, Sbírka Allana Turnera, 1972–2009, Centrum ame-rické historie Dolpha Briscoea, Texaská univerzita, Austin.
30. Fotografie Annie Bacové srov. Baca 1968: 15.
31. Nekrolog (zřejmě červen 1991), *Fayette County Record*; viz také nekrology, *Brenham Banner*, 13. června 1991, oba jsou uloženy ve složce „Baca, Leonard L.“ Centrum americké historie Dolpha Bris-coea, Texaská univerzita, Austin.
32. Kevin Hannan: *Folklore and the Cimbál*, pravděpodobně s datem 2. července 1989, článek z expozice Muzea historie Fayettevillu. Viz také Škvorecký 1987: 13.
33. O této cestě se zmiňuje Cleo Baca (srov. Baca 1968). Dopisy k orga-nizaci Bacova vystoupení jsem našel také ve složce materiálů rodiny Lomaxovy (Krabice 3D219, složka 10: „John A. Lomax, Jr., písemné materiály, vybrané výstřižky o lidové hudbě, 1965–1970“), Centrum americké historie Dolpha Briscoea, Texaská univerzita, Austin.

PRAMENY A LITERATURA:

- Baca, Cleo, R. 1968: *Baca's Musical History, 1860–1968*. La Grange, Texas: vlastním nákladem.
- Bohlman, Philip V. 1986: European-American Music, Sec. III, 5: Czecho-slovak. In: H. Wiley Hitchcock, H. Wiley – Sadie, Stanley (eds.): *The New Grove Dictionary of American Music*. London: Macmillan, 2: 79.
- Bohlman, Philip V. 2002. *World Music: A Very Short Introduction*. Ox-ford: Oxford University Press.
- Crawford, Richard 2001: *An Introduction to America's Music*. New York: W.W. Norton.
- Feintuch, Burt, editor. 2003. *Eight Words for the Study of Expressive Culture*. Urbana, Illinois: University of Illinois Press.

- Freeze, Karen Johnson 1980: Czechs. In: Thernstrom, Stephan (ed.): *Harvard Encyclopedia of American Ethnic Groups*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, s. s. 261–272.
- Greene, Victor 1992: *A Passion for Polka: Old-Time Ethnic Music in America*. Berkeley: University of California Press.
- Gronow, Pekka 1982: Ethnic Recordings. An Introduction. In: *Ethnic Recordings in America: A Neglected Heritage*. Washington, D.C.: American Folklife Center, s. 1–49.
- Heyde, Herbert 1973–1977: Frühgeschichte des europäischen Hack-bretts (14.–16. Jahrhundert). *Deutsches Jahrbuch der Musik-wissenschaft*, s. 135–172.

- Johnston, Jesse A. 2008: *The Cimbalom (cimbál) in Moravia: Cultural Organology and Interpretive Communities*. Disertační práce. Department of Musicology, University of Michigan, Ann Arbor, Michigan.
- Korytová-Magstadt, Štěpánka 1993: *To Reap a Bountiful Harvest: Czech Immigration Beyond the Mississippi, 1850–1900*. Iowa City: Rudi.
- Kunz, Ludvík 1974: *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Vol. 2. Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Kunz, Ludvík 1993: Návrat cimbálu do českých zemí. In: *Musica per Salterio: 2nd World Congress of Cimbalomists, 26–30 November*. Brno: Moravian Museum, s. 17–20.
- Kurfürst, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Prague: Togga.
- Leary, James P. 1997. Czech American Polka Music in Wisconsin. In: Lornell, Kip – Rasmussen, Anne K. (eds.): *Musics of Multicultural America. A Study of Twelve Musical Communities*. New York: Schirmer, s. 25–47.
- Lornell, Kip 1985: The Early Career of Whoopee John Wilfahrt. *JEMF Quarterly*, 21, č. 75/76, s. 51–53.
- Machann, Clinton 1983: Country-Western and the 'Now' Sound in Texas-Czech Polka Music. *JEMF Quarterly*, 19, č. 69, s. 3–7.
- Machann, Clinton (ed.) 1987: *Papers from Czech Music in Texas: A Sesquicentennial Symposium*. College Station, Texas: Komenský Press.
- Machan, Clinton – Mendl, James W. (ed.) 1983: *Krasna Amerika. A study of the Texas Czechs, 1851–1939*. Austin, Texas: Eakin Press.
- March, Richard 2007: Polka and Tamburitza. Ethnic Music and Dance Traditions in the Upper Midwest. In: Cohen, Norm (ed.): *Ethnic and Border Music: A Regional Exploration*. Westport, Conn.: Greenwood, s. 139–170.
- Novak, John K. 2004: The Czech Song in Texas: Style and Text. *Kosmas*, 17, č. 2, s. 43–57.
- Sachs, Curt 1940: *The History of Musical Instruments*. New York: W. W. Norton.
- Spottswood, Richard K. 1990: *Ethnic Music on Records*. 7 vols. Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press.
- Stockmann, Erich 1961: Zum Terminus Volksmusikinstrument. *Forschung und Fortschritte*, 35, č. 11, s. 337–340.
- Strachwitz, Chris (ed.) 1993: *The Texas-Czech, Bohemian, and Moravian Bands. Historic Recordings, 1929–1959*. El Cerrito, Calif.: Arhoolie Records (CD 7026).
- Škvorecký, Josef 1987: Neroztavení. *Západ*, 9, č. 2, s. 12–14.

Summary

“Unmelted”: Cimbalom and Assimilation of Czech Minority in Texas

Ethnomusicologists have often viewed music as a marker of cultural identity. Music may also have a more active role, however, in the hands of musicians, listeners, and dancers, to recreate, redefine, and fashion elements of new identities. This article explores this tension by introducing the cimbalom, an instrument familiar to many (at least in central Europe) in an unfamiliar setting. The article presents historical and archival research about the survival of the *cimbalom* and its use among Czech immigrants to Texas in the United States. Commonly described in Texas as a “dulcimer,” the instrument’s use in Texas is widely remarked upon in Texas museums and heritage documents, but it is not widely known outside the small Czech heritage communities Texas. A particular focus is placed on the heritage of the “Baca Band,” a longstanding family musical group that built and maintained the cimbalom in the town of Fayetteville, Texas. The article focuses on two main aspects of the instrument’s significance to Czech immigrants in Texas: the tension between the maintenance of cultural traditions and the creation of new ones, and the role of the instrument in the resurgence of ethnic awareness in the United States of the late twentieth century. In addition, the article contributes to research on old-time ethnic music, the history of recording of ethnic music in the United States, and the use of archival sources to investigate music in community life.

Keywords: Musical instruments, dulcimer, cimbalom, assimilation, immigration, ethnicity and music, Czech immigrants in Texas.

K SÚČASNÉMU STAVU VYUŽITIA INŠTRUMENTÁRA MALÝCH DYCHOVÝCH HUDIEB NA SLOVENSKU

Miroslava Sandtnerová

Žáner dychovej hudby má na Slovensku, ale aj v Českej republike v súčasnom období pomerne početnú obec priaznivcov a pestovateľov, no napriek tomu sa mu nedostáva v odbornej etnomuzikologickej literatúre náležitej pozornosti. O počiatkoch etablovania dychových hudieb na Slovensku vo vidieckom prostredí sa dozvedáme z rôznych zdrojov len čiastkovo.¹ Dodnes nemáme k dispozícii akúkoľvek systematicku delenia dychových hudieb či komplexnejší pohľad na vývin tohto žánra. Vo svojom príspevku by som preto rada poukázala na niektoré javy súvisiace so súčasným stavom² a využitím inštrumentára malých dychových hudieb, ako aj s interpretačnými schopnosťami hráčov.

Podľa archívnych záznamov bola prvá malá dychová hudba na Slovensku založená v roku 1837 v Hronci pri Podbrezovej. Mala dvanásť členov – robotníkov miestnych železiarní. V roku 1840 sa vedenie železiarní presídlilo do Podbrezovej a odvtedy tu nepretržite existuje aj dychový orchester, ktorý si stále udržiava vysokú kvalitu a dosahuje dobré výsledky (Hudec 2010: 17). Vlna hromadného zakladania dychových hudieb sa onedlho prudko zdvihla a kumulovala najmä v poslednej tretine 19. storočia.

Predpokladom pre vznik a formovanie dychových hudieb na našom území bolo bezpochyby niekoľko. Odkazovať možno na tradíciu tzv. mestských trubačov ešte z čias stredoveku, ktorá existovala v baníckych mestách ako Banská Štiavnica, Kremnica, ale aj v ďalších väčších sídlach (napr. v Trnave, Levoči, Bardejove). Mestskí trubači (turneri) mali primárnu funkciu hlásnikov, ktorá sa časom transformovala smerom k interpretácii dvorskej, tanečnej a chrámovej hudby, a neskôr hudby koncertnej a pochodovej.

Kľúčovú úlohu vo vývine tradície dychových hudieb na území Slovenska malo s najväčšou pravdepodobnosťou armádne prostredie. Vojenské hudby vznikali pri rôznych peších plukoch c. a k. armády najmä v druhej polovici 19. storočia. Práve s týmto obdobím súvisí aj najväčší rozmach a vznik kapiel na Slovensku. Vojenské hudby sa so svojimi promenádnymi koncertmi (nielen v mestách so sídlom vojenskej posádky) stali neoddeli-

teľnou súčasťou hudobného života na celom území monarchie.³ Zručnosť ovládania hry na plechových dychových nástrojoch, ktorú viacerí hráči získali práve počas vojenskej služby, bola v mnohých prípadoch priamym základom pre vznik kapiel aj v dedinskom prostredí.

Repertoár veľkých vojenských a mestských orchestrov bol ešte do prvej polovice 20. storočia pomerne široký. Tvorili ho v prevažnej miere pochodové skladby, ale okrem nich aj skladby vytvorené na základe známych árií z oper a piesní z operiet. Už v tomto období badať potrebu čo najväčšieho rozširovania repertoárovej ponuky dychových hudieb, samozrejme v rámci interpretačných možností orchestrov. Táto tendencia sa od sedemdesiatych rokov 20. storočia v hernej praxi hojne uplatňuje aj v repertoári malých dychových hudieb.

Problematike interpretácie ľudovej hudby v podaní dychových hudieb bola venovaná konferencia s názvom *Ľudová hudba v interpretácii dychových orchestrov*, ktorá sa konala 30. novembra 1985 v Bratislave. Rozhlasový redaktor Ondrej Demo na tomto fóre konštatoval, že najmä na území západného Slovenska sú hojne zastúpené také hudobno-štýlové vrstvy ľudových piesní, ktoré sa svojimi štruktúrami stali najvhodnejšími pre hru dychových hudieb. Patria k nim predovšetkým piesne dvojhlasnej spevnej faktúry pohybujúcej sa v paralelných terciách a sextách, ale aj množstvo melódií viažucich sa k ľudovým tancom (Hudec 2010: 28).

Vývoj dychových hudieb na našom území od druhej polovice 19. storočia možno veľmi zjednodušene sledovať v rámci štyroch základných typov:

1. Profesionálne vojenské hudby, ktoré mali kľúčový vplyv na niekoľko generácií amatérskych hudobníkov a upravovateľov miestneho ľudového repertoáru pre dedinské dychové hudby.⁴

2. Amatérske veľké dychové orchestre, ktoré vznikali v prostredí menších miest, napríklad ako hasičské kapely už druhej polovici 19. storočia (Modra: 1843, Pezinok: 1874, Svätý Jur: 1876 a iné), viaceré z nich však z rôznych dôvodov zanikli, alebo sa pretransformovali na malé dychové hudby.

3. Poloprofesionálne dychové hudby, ktorých členmi boli a sú profesionálni interpreti pôsobiaci v iných telesách (Symfonický orchester Slovenského rozhlasu, Slovenská filharmónia, divadelné orchestre – Slovenského národného divadla, či Novej scény a ďalšie). V minulosti to boli kapely menšieho obsadenia a účinkovali s hosťujúcimi speváčkami z oblasti populárnej i vážnej hudby.⁵

4. Amatérske dychové hudby, ktoré vznikali najmä na západnom Slovensku. Ich najväčší počet bol zaznamenaný v okolí Trenčína. Miestne dychové hudby tu nadviazali na domáci folklór a prevzali mnohé interpretačné zvláštnosti regionálnej ľudovej hudby (porov. Dúžek – Garaj 2001: 168).

Po roku 1989 sme svedkami zredukovania počtu profesionálnych dychových hudieb. Existuje preto len malá skupina hráčov, pre ktorých je pôsobenie v dychovej hudbe hlavným zamestnaním.⁶ Vo viacerých prípadoch sa však stretávame s faktom, že v malých dychových hudbách pôsobia hráči, ktorí sú zároveň členmi veľkých orchestrov.⁷ Vo všeobecnosti platí, že v malých dychových hudbách v dedinskom prostredí rastie počet hráčov, ktorí majú minimálne základné hudobné vzdelanie, prípadne sú študentmi konzervatórií.⁸

Malé dychové hudby na Slovensku majú spravidla 12–15 hráčov a ich základné nástrojové obsadenie tvoria 2 klarinety (Es a B), 3–4 trúbky (resp. 2–3 krídlovky a 1 trúbka „obligát“), tenor a barytón, sprievodné nástroje, v hernej praxi nazývané „doprovod“ (2–3 B trúbky, 1 basová trúbka, prípadne trombón),⁹ tuba – (v poslednom desaťročí spravidla už len jedna v B ladení) a bicie nástroje.

Súčasný stav využitia inštrumentára malých dychových hudieb je príznačný snahou hráčov (resp. kapelníkov a umeleckých vedúcich) ponúknuť poslucháčom žánrovo pestrý repertoár, ktorý vo viacerých prípadoch posúva, mení, prípadne i rozširuje využitie jednotlivých nástrojov a nástrojových sekcií.

Zrejme najzásadnejší zlom v spôsobe interpretácie malých dychových hudieb za posledných štyridsať rokov nastal (ako sami hráči v dychových hudbách neraz pripomínajú) ako dôsledok vzniku a popularizácie dvoch mienkotvorných kapiel: českej **Moravanky** (založená 1971) s kapelníkom Janom Slabákom (*1941) a slovenskej **Malokarpatskej kapely** (1975–1995) s kapelníkom Adamom Hudecom (*1949). Mnohé dychové hudby sa im úrovňou prednesu a repertoárom dodnes snažia priblížiť. Oba orchestre dostali pomerne rýchlo po svo-

jom vzniku priestor v médiách, predovšetkým v televízii a v rozhlase.¹⁰

Z pohľadu nových impulzov priniesli obe tieto kapely najmä:

1. nové aranžmány ľudových piesní – okrem stereotypných postupov, akými sú napr. striedania sólových partov po nástrojových sekciách (teda preberanie melódie raz krídlovkami a raz tenormi, prípadne klarinetmi), sa v ich repertoári po prvý raz objavujú komplikovanejšie prepracované inštrumentálne predohry, dohry a medzihry. Podľa vzoru týchto orchestrov vznikali a vznikajú úpravy ľudových piesní v repertoári dychových hudieb prakticky doteraz. Malokarpatská kapela sa v čase svojho pôsobenia zaslúžila predovšetkým o popularizáciu ľudových piesní zo západného Slovenska, najmä zo Záhoria. Inšpiratívnym zdrojom pre Adama Hudeca boli jednak vydané *Záhorácké piesničky* Janka Blaha, ale aj ojedinelé terénne zápisy priamo od informátorov¹¹ v teréne. Viacerí kapelníci dedinských dychových hudieb sa však už v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch 20. storočia venovali spracovávaniu a upravovaniu miestneho ľudového repertoáru.¹²

2. Nový tanečný repertoár je v repertoári dychových hudieb zastúpený skladbami zo žánru populárnej hudby vznikajúcej už v tridsiatych rokoch 20. storočia. Ide o tangá (nielen slovenské), operetné melódie, tanečné šlágre, foxy, ale aj polky, valčíky, waltzy atď. Do tejto repertoárovej kategórie možno zaradiť často interpretované skladby Gejzu Dusíka s textami Pavla Braxatorisa *Rodný môj kraj* (1938) a *Zatancuj si so mnou, holubička* (1939), ale aj české piesne *Cikánka* (1931) Karla Vacka, *Škoda lásky* (1929) Jaromíra Vejvodu a iné. Pôvodné polkové či čardášové foxy boli v čase svojho vzniku moderne znejúce, textovým obsahom a melodickosťou natoľko obľúbené, že sa z viacerých z nich stali šlágre a dodnes sú všeobecne považované za ľudové piesne.¹³

Do skupiny nového tanečného repertoáru možno zaradiť aj tvorbu podstatne mladšieho dáta, ako napríklad skladby: *Kúty, Kúty* (hudba: Adam Hudec, text: Albín Škoviera, 1983), *Záhorskú dzedzinú* (hudba: Adam Hudec, text: Miroslav Irša, 1986), *Není nám súdené* (hudba: Adam Hudec, text: Miroslav Irša, 1987), *Tá skalická brána* (hudba: Anton Gajdoš, Jiří Tesařík, text: Miroslav Irša, 1991) a mnohé ďalšie. Túto časť repertoáru Malokarpatskej kapely môžeme označiť za „pôvodnú umelú tvorbu v ľudovom tóne“ (Hudec 2010: 31).

3. Koncertné skladby pre sólové nástroje, resp. nástrojové sekcie – táto časť repertoáru dychových hudieb vychádzala najmä z interpretačných možností zostavených kapiel. Účinkovali v nich profesionálne vyškolení hráči, ktorí v prípade Malokarpatskej kapely pôsobili aj v Symfonickom orchestri Československého rozhlasu v Bratislave, v prípade Moravanky to boli väčšinou hráči Štátnej filharmónie, prípadne Orchestra brnenskej opery. Mnohé zo skladieb A. Hudeca boli viackrát pre svoju náročnosť vybrané ako povinné skladby na regionálne i celoslovenské súťažné prehliadky a sú dodnes hrávané. Za všetky jeden príklad: Skladba *Išiel jager cez horu – variácie pre 2 trúbky* bola v roku 2004 jednou z povinných skladieb na Majstrovstvách Európy dychových hudieb v Bojniciach.¹⁴

4. Populárne piesne v interpretácii dychových hudieb – táto časť repertoáru vznikla ako výsledok propagácie žánru dychovej hudby na televíznych obrazovkách. V mnohých prípadoch tak došlo k zaujímavým prepojeniam hereckých a speváckych osobností s týmto žánrom. V poslednom desaťročí sa do repertoáru dychových hudieb dostáva populárnych, ale aj filmových melódií oveľa viac, najmä v dôsledku snahy osloviť čo najširšiu poslucháčsku obec.¹⁵



Malokarpatska kapela v roku 1984, kapelník Adam Hudec – prvý rad, prvý sprava. Foto z archivu MK.

Uvedené štyri repertoárové kategórie tvoria základ pre formovanie ponuky amatérskych malých dychových hudieb, pričom poslucháčsky dopyt sa neustále mení v závislosti od hernej príležitosti.

Z tohto dôvodu došlo v jednotlivých nástrojových sekciách k viacerým zmenám:

Bicie nástroje sa v súčasnosti používajú v najjednoduchšej zostave (veľký, malý bubon a činely) len pri interpretácii pochodových skladieb. Táto zostava sa uplatňuje spravidla pri hre do pochodu, na pohreboch, prípadne pri sprevádzaní vystúpení mažoretiek. Koncertná prax aj účinkovanie na zábavách si však vyžiadali za posledných štyridsať rokov (teda od založenia Moravanky a Malokarpatskej kapely) rozšírenie sekcie bicích nástrojov (veľký a malý bubon, činela, HI-HAT) aj o tzv. prechodové bubny (najčastejšie dva a viac), ride činely, crash činely, ale aj tamburínu, triangel, perkusie, bongá, prípadne zvony. Dnešné dychové hudby sú schopné interpretovať aj skladby zo žánru populárnej hudby, resp. rytmicky náročnejšie koncertné skladby.

Sprievodné nástroje sú v hernej praxi označované často pojmom „doprovod“. Ide o skupinu nástrojov s primárnou harmonicko-rytmickou funkciou. Od poslednej tretiny 19. storočia a najmä v priebehu 20. storočia túto skupinu mohli tvoriť dve alebo tri Es trúbky, 1 basstrúbka, prípadne trombón. V posledných dvadsiatich rokoch sa používajú ako sprievodné nástroje dve B trúbky, trombón, prípadne melafón v F ladení. Ak bolo v minulosti bežné, že menej zdatného hráča, ktorý hrával niektorú z melodických trúbek resp. krídloviek, preradil kapelník na post sprievodnej trúbky (usudzujúc, že ako sprievod to stačí), dnes to už nemusí platiť: sadzba sprievodných nástrojov sa v mnohých skladbách zahusťuje, nové, zložitejšie harmonické postupy si vyžadujú dôslednejšie ladenie, čo zvyšuje nároky na hráčov bez ohľadu na to, ktorý post v kapele zastávajú. Es trúbky sa v malej dychovej hudbe využívali predovšetkým v stredných polohách pre ich zvučný, plný a prierazný tón. V priebehu 20. storočia sa využívali nielen ako sprievodné nástroje. Naproti tomu B trúbky – pri dnešnej kvalite hráčov a technických parametroch týchto nástrojov – nachádzajú využitie v širšej sadzbe harmónie (napr. pri žánroch populárnej jazzovej hudby). Trendom posledných dvoch desaťročí je zjednotenie ladenia jednotlivých typov nástrojov – teda B trúbky sa používajú tak v úlohe melodických a sólových, ako aj sprievodných nástrojov.

Jedným zo skupiny sprievodných nástrojov, ktorý sa od konca 20. storočia používa viac pri interpretácii sólových skladieb, je pozauna, teda trombón.

Tuba nahradila v ostatných rokoch predtým používaný heligón; ten, keďže basová tuba je prispôbena na ľahšie zvládnutie hry do pochodu, stratil v malých dychoch hudbách najmä v dôsledku rozširovania repertoáru svoje opodstatnenie. Technika hry na heligón je pomerne ťažkopádna a obmedzuje sa iba na interpretáciu basových tónov (Grác 1985: 77). V niektorých dychoch hudbách sa do konca 20. storočia používali tuby dve, v F a B ladení, obe notované v basovom kľúči hrávali unisono. Od tohto počtu sa v súčasnosti upúšťa a najčastejšie je v malej dychovej hudbe používaná jedna tuba v B ladení.¹⁶ Aj v prípade tohto nástroja platí, že v koncertnej praxi sa mu poskytuje čoraz väčší priestor najmä v sólových orchestrálnych skladbách – príkladmi sú napr. *Sólita – Tubista* od Jozefa Baláža, *Mladý basista* od Lojzu Barotka, *Kanárik a Tuba mukul*, obe v interpretácii Pavla Bureša, *King Kong* od Zdenka Gurského a ďalšie.

Klarinety – v malej dychovej hudbe sa najčastejšie používajú dva, a to v Es a B ladení. Hrávajú spravidla v paralelných terciách. V starších aranžmánoch skladieb pre dychové hudby dostávali klarinety priestor najmä pri figuratívnom ozdobovaní melodických motívov, ktoré sa striedavo uvádzali v podaní krídloviek a tenorov. Klarinetové figurácie (ozdoby) pritom využívali najmä efektne trilkujúce v dvojhlasnej sadzbe, niekde sa stretávame i s náznakmi motivickej a variačnej práce na ústrednú tému. Aj v prípade využitia klarinetov dnes platí, že sa im dostáva väčší priestor najmä v sólových skladbách. Opäť niekoľko príkladov: *Klarinetoví kamaráti* (Miroslav Kolstrunk ml.), *Klarinetová polka* (Milan Čechovský), *Dvaja kamaráti* (Ladislav Kubeš), *Klarinetová paráda* (Miloslav R. Procházka), *Jen tak* (Jaroslav Brhel) a ďalšie. Takisto nie je ničím nezvyčajným, ak na vystúpení hrajú klarinetisti aj na saxofóny, ktoré sa využívajú pri modernejšom repertoári dychoch hudieb.

Tenor a barytón farebne vyplňajú tónové spektrum tenorovej a barytónovej polohy malých dychoch hudieb. Najčastejšie hrávajú vo dvojici tenor a barytón. Tenor (inak nazývaný aj tenorový roh alebo basová krídlovka) sa v notácii môže zdvojsť s prvou krídloukou, prípadne dvojica tenor – krídlovka môže uvádzať melodický motív v dvojhlase. Tenor znie v B ladení a notácia

je v husľovom kľúči o veľkú nónu vyššie. Barytón (eufónium) je v C ladení s notáciou v basovom kľúči. Používa sa aj v symfonickom orchestri spravidla s tenorovým rohom unisono, čo zosilňuje ich tón. Farba tónu aj technické ovládanie oboch nástrojov sú prakticky totožné. V malých dychoch hudbách znie táto dvojica predovšetkým v dvojhlase a nezriedka citujú melódiu, ktorá predtým zaznela v podaní krídloviek. V priebehu posledných tridsiatich rokov obľúbené a často hrávané sólové skladby pre tenor a barytón poskytujú priestor pre technicky náročnejšiu hru. Príkladom sú *Ten.–bar. Kvapík I, II, III* (Adam Hudec), *Dvaja supermani*, *Barytóny v noci*, *Káva a čaj*, *Tequila* (Zdeněk Gurský).

Krídlovky a trúbka „obligát“ – v ich postavení v malej dychovej hudbe zaznamenávame najväčší posun smerom k technicky náročnejšiemu repertoáru. Aranžmány ľudových piesní, ale aj orchestrálnych skladieb využívajú mäkký tón krídloviek pre uvedenie hlavnej melódie dvojhlasne. Trúbka pod názvom „obligát“ hráva v miestach gradácie melódie prvý hlas unisono s prvou krídloukou o oktavu vyššie. Jej špecifikom sú krátke spájajúce motívy – „štósy“. Ako prvý začal uplatňovať technicky náročnejšie aranžmány ľudových piesní kapelník Moravanky Jan Slabák. Moravanka totiž disponovala vysokou profesionálnou úrovňou hráčov a novým charakteristickým frázovaním. Tento interpretačný štýl potom s väčším či menším úspechom preberali dychové orchestre nielen na Morave, ale i v Čechách a na Slovensku (kapely však nie vždy disponovali dostatočne technicky vyspelými hráčmi).¹⁷

Zjednodušene povedané, mnohé kapely sa v súčasnosti snažia hrať rýchlejšie a vyššie. Sú však dychové hudby ako napríklad DH Gloria s kapelníkom Zdeňkom Gurským alebo **Kumpanovi muzikanti** (s mimoriadne technicky vyspelým trubkárom Vladimírom Kumpanom), Dunajská kapela a ďalšie, ktoré žáner dychovej hudby neustále posúvajú smerom k náročnejšiemu koncertnému prevedeniu.

Počas posledných štyridsiatich rokov došlo k zásadným zmenám v repertoári malých dychoch hudieb. Od pôvodného repertoáru – pochodových skladieb, starších poliek a valčíkov, ktoré si nevyžadovali nadpriemernú hráčsku vyspelosť – sa od sedemdesiatych rokov 20. storočia žánre v ich podaní miešajú. Od pôvodných regionálne špecifických prejavov dychovej hudby sa v súčasnej hernej praxi vedome upúšťa, čo má za následok unifikáciu repertoáru. Do popredia vystupuje

skupina mimoriadne obľúbených a často interpretovaných aranžérov a skladateľov. Práve ich tvorba tvorí základný repertoár väčšiny malých dychoých hudieb, a to

nielen na západnom Slovensku.¹⁸ Hlbší rozbor repertoáru dychoých hudieb by si však vyžadoval samostatnú etnomuzikologickú analýzu.

POZNÁMKY:

1. Napr. Elschek 1995, Kovačevičová 1990: 100.
2. Súčasnosťou sa v tomto prípade rozumie obdobie po roku 1989 s nadväznosťou na obdobie vzniku DH Moravanka (1971) a pôsobenie Malokarpatskej kapely (1975–1995).
3. Vojenské posádky v tom čase sídlili v Bratislave, Košiciach a Komárne (kde pôsobil ako kapelník Franz Lehár st.), ale aj v Lučenci (tu pôsobil okrem iných Franz Lehár ml., neskôr známy skladateľ operiet; (porov. Lengová 2007).
4. Vojenská dychová hudba pri posádke v Trenčíne mala priamy vplyv na vznik viacerých kapiel v okolí tohto mesta: v tejto lokalite je dodnes najviac pôsobiacich malých dychoých hudieb v porovnaní s ostatným územím Slovenska (porov. Lengová 1996).
5. Podľa vzoru Malokarpatskej kapely a jej estrádných programov (ako napr. Malokarpatský gól, uvedený aj ČST vo februári 1984 s hosťujúcim športovým komentátorom Gabom Zelenayom (1922–2003) a ľudovým rozprávačom a zabávačom Strýcom Marcinom (Milan Mlsna, 1937–1992)) vznikali aj programy iných dychoých hudieb, ktoré boli uvádzané v rôznych prostrediach.
6. Spomínané tri profesionálne dychové hudby sú dnes už len: Vojenská dychová hudba ozbrojených síl SR, Vojenská hudba Banská Bystrica a Hudba Ministerstva vnútra SR.
7. Symfonický orchester SRO, Gustav Brom Big Band, Orchester SND, Slovenská filharmónia a mnohé ďalšie.
8. Ako príklad možno uviesť obsadenie DH Križovianka z Križoviek nad Dudváhom, kde z jedenástich aktívnych hráčov sú piati absolventi konzervatórií a ostatní šiesti majú základné hudobné vzdelanie. DH Maguranka z Kanianky zase vznikla z bývalých absolventov ZUŠ v Bojniciach, z ktorých šiesti sú študentmi konzervatórií. V DH Májovanka z Holiča dnes pôsobí päť študentov, resp. absolventov konzervatórií. Podobných príkladov však existuje viac.
9. Pojem „doprovod“ (nespisovný výraz, bohemizmus) požívajú samotní hráči. V hernej praxi sa podľa mojej mienky udomácnil práve s českým repertoárom dychoých hudieb, resp. pod vplyvom pôsobenia kapelníkov z českých zemí. Používanie tohto pojmu je porovnateľné s výrazmi ako „kontra“, alebo „sekund“ z oblasti sláčikovej ľudovej hudby. V dychoých hudbách na južnej Morave používajú ako sprievodné nástroje dva melafóny a pozaunu, v nemeckých a rakúskych dychoých orchestroch sa počet sprievodných nástrojov zvyšuje na: 2. a 3. tenor, 3 pozauny v C aj v B, alebo dokonca 2 až 3 horň v Es (F) ladení.
10. Kompletnú diskografiu Malokarpatskej kapely porov. Hudec 2010: 204–257.
11. Dokladá to napr. TV program Malokarpatskej kapely zo septembra 1976 „Takú nám hudba zahraj“, ktorý obsahuje aj nahrávku *Piesní z Gajár*, medzi ktorými sa nachádza tiež pieseň *Šenkovaľa šenkerečka*, okrem iného publikovaná aj v *Záhoráckých piesničkách* (Blaho 1952: 105). Súčasťou repertoáru Malokarpatskej kapely bola tiež pieseň *Oženil sa Haťa-Paťa* (Blaho 1952: 76), *Kdo chce pjeknú ženu mjet* (Blaho 1952: 46) a mnohé ďalšie.
12. V Drietome to bol Pavol Stopka, neskôr aj Jaroslav Múdry st.; v obci Kubra Michal Weber, vo Vajnorochoch Titus Pilný; v Moravskom Lieskovom Jozef Dedík st. a mnohí ďalší.
13. Napr. pieseň Jožka Pihíka *Pilo by sa pilo, keby bolo za čo*, pieseň *Kde si bola tej noci* a iné. Viac k tejto téme porov. Lukáčová 2010 a Karbusický 1968.
14. V interpretácii tejto skladby sa zaskvela a získala titul Majstra Európy profesionálna Dunajská kapela (sólisti František Bečka a František Miko). O rok neskôr v Nemeckom meste Sonthoven rovnako uspela s touto skladbou aj moravská DH Túfaranka. Doteraz túto skladbu nahrali Malokarpatská kapela (1982), Blaskapelle Makos – Rakúsko (1985), Walter Kern und seine Liesener Musikanten – Rakúsko (1990), Die flemische Musikanten – Belgicko (1992), Glabekker Musikanten – Belgicko (1994), Blasorchester Heribert Raich – Rakúsko (1999), DH Gloria – ČR (1999), DH Bučkovanka – SR (2001), DH Túfaranka – ČR (2002) a ďalšie (pozri tiež Hudec 2010: 242–243).
15. Skladby z repertoáru skupiny ABBA nahrala napr. DH Maguranka z Kanianky (CD Maguranka veselá, 2008), pieseň *Woman in Love* má vo svojom repertoári DH Vištučanka (CD Jak veter 2006), pieseň *One moment in time* dokonca nahralo niekoľko kapiel: DH Gloria (CZ, CD Cesta na Moravu 2003), DH Bučkovanka z Nového Mesta nad Váhom (CD Každému, 2006), DH Križovianka z Križoviek nad Dudváhom (CD Červené jablčko, 2011) a ďalšie.
16. V západnej Európe sa používajú aj tuby v Es a B ladení notované v husľovom kľúči. V Belgicku dokonca tuby v C ladení zapisované v husľovom kľúči.
17. Zaujímavým faktom pritom je, že ani Jan Slabák ani Adam Hudec neštrumentovali skladby aj pre trúbku „obligát“, ale melódie rozpisovali spravidla pre štyri B trúbky, z ktorých dve hrali ako sprievodné nástroje.
18. Sú to najmä skladatelia a aranžéri ako: Jan Slabák (1941), Ján Jamriška (1943), Ilov Kopáček (1943), Adam Hudec (1949), Zdeněk Gurský (1954), Jozef Baláž (1968), z mladších napríklad: Roman Mikláš (1971), Peter Burica (1976), Marián Vlodo (1976) a ďalšie.

PRAMENE A LITERATÚRA:

- Blaho, Janko 1948, 1952, 1957, 1970, 1975, 1986: *Záhorácké piesničky*. 1. diel. Bratislava: Krúžek Skaličanú; 2. diel. Bratislava: Slovenské hudobné vydavateľstvo; 3. diel. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry; 4. diel. Bratislava: Panton; 5. diel. Bratislava: OPUS; 6. diel. Bratislava: OPUS.
- Dúžek, Stanislav – Garaj, Bernard 2001: *Slovenské ľudové tance a hudba na sklonku 20. storočia*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.
- Elschek, Oskár 1995: Dychová hudba. In: Botík, Ján – Slavkovský, Peter (eds.): *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska*. Bratislava, VEDA, s. 117–118.
- Garaj, Bernard, nedat.: *Dychová hudba ako súčasť ľudovej nástrojovej tradície Slovenska*. Študijný materiál Katedry etnológie a etnomuzikológie FF UKF v Nitre.
- Grác, Róbert 1985: *Náuka o hudobných nástrojoch*. Bratislava: SPN.
- Hudec, Adam 2010: *To bola Malokarpatská kapela*. Bratislava: Forza Music s.r.o.
- Karbusický, Vladimír 1968: *Mezi lidovou písní a šlágre*m. Praha: Editio Supraphon.
- Koukal, Milan 2007: *Dechovka. Historie a současnost naší dechové hudby*. Praha: Slovart.
- Kovačevičová, Soňa (ed.): *Etnografický atlas Slovenska*. 1990. Bratislava: VEDA.
- Kunz, Ludvík 1990: Dechové hudby v malém městě v první polovině 19. století. In: Frolec, Václav (ed.): *Město, prostor, lidé, slavnosti*. Uherské Hradiště: Slovácké muzeum, s. 313–319.
- Lengová, Jana 2007: Vojenská kapelníci z Čech a Moravy jako důležitý faktor hudobnokultúrneho života na Slovensku v rokoch 1860–1918. In: Bajgarová, Jitka (ed.): *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*. Praha: Etnologický ústav AV ČR, v. v. i., s. 83–109.
- Lengová, Jana 1996: Die Musiksammlung des Militärkapellmeisters Karl Kaspar Richter (1842–1902) in Trenčín. In: Suppan, Wolfgang (ed.): *Kongressbericht Abony/Ungarn 1994*. Tutzing: H. Schneider, s. 335–353.
- Lukáčová, Alžbeta 2010: *Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén výraznej osobnosti v tradičnej hudobnej kultúre*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.
- Markl, Jaroslav 1976: Hudební folklor národního obrození a dechová hudba. *Český lid*, 63, s. 23–32.
- Modr, Antonín 1961: *Hudební nástroje*. Praha: Státní hudební vydavatelství.

Summary

On Contemporary Situation in Using the Instrumentarium of Small Brass Bands in Slovakia

Despite the missing thorough attention paid to the establishment of brass bands in tradition of folk instruments in Slovakia, there is no question about their significant participation in forming this tradition. The ensemble appearance of brass instruments has undergone some changes during the last thirty years. Those changes concern both the tendencies to professionalize the brass bands, and the new procedures in arrangement and composer's work for this genre. Apart from the predominant limitations in expressions, the harmonic and metric and rhythmical structure of brass bands have to be equal with, we are now witnesses of mixing the genres in their interpretation. It is not only the moment of dance and entertainment functions of small brass bands that comes to the fore; the demands made on the players are increasing because of the concert repertoire composed for solo instruments and the interpretation of popular dance music and film melodies. As said by many brass music fans – the contemporary advantage of this genre consists in its ability to play almost everything.

Key words: brass music, musical instruments, instrumental casting of brass bands, repertoire of brass bands.

MINULOST A SOUČASNOST VÝROBY TRADIČNÍ DECHOVÝCH NÁSTROJŮ NA VALAŠSKU

Jednu z řady tendencí dnešní kultury, obnovování zaniklých lidových tradic, je možno označit jako tzv. návrat ke kořenům. Na Valašsku, podobně jako i v některých dalších regionech, patří k oblastem intenzivního zájmu stále nových generací lidová hudba a s ní spojený instrumentář. Uvedený příspěvek přibližuje vývoj zájmu o tradiční instrumentální hudbu, resp. tradiční hudební nástroje v tomto regionu, a přináší medailony dvou v současné době nejvýznamnějších výrobců nástrojů spojených s interpretací lidové hudby.

Valašsko je hornatý region se specifickými přírodními a ekonomickými poměry. Jejich kombinace vedla v minulosti k formování výrazných tradic spjatých s pastevectvím a k přežívání řady archaických prvků lidové kultury hluboko do 20. století. Přestože široká veřejnost považuje mnohé kulturní projevy oblasti za tradiční (týká se to i lidových nástrojů), mnohé z nich nemají hlubokou historii a podporovány byly novodobými institucemi. Už v roce 1911 byl založen Valašský museum a národopisný spolek, poté v roce 1925 Valašské museum v přírodě (Radilová 2000: 73–82).

Hudebním nástrojem typickým pro Valašsko, kde kulturu po dlouhá staletí ovlivňovaly karpatské pastevecké tradice, byly píšťaly (srov. Kunz 2005). Mnohé z nich byly zapomenuty, jiné naopak přežily do dnešní doby. Jedním z důvodů byla odlehlost Valašska, kam nástroje umělců hudby až do 19. století příliš nepronikaly. Smyčce, flétny nebo plátkové nástroje si však postupně začali osvojovat i místní lidoví hudci, a tím odsunuli píšťaly na okraj hudecké praxe. Jistě k tomu přispělo také to, že píšťaly jsou nástroji sólovými a k taneční hudbě se nepoužívaly. Dalším důvodem byl důvod výrobní. Zhotovit více píšťal, které by spolu dokonale ladily, nebyla pro laika jednoduchá práce (Kunz 1987: 176).

Pastevcí vyráběli a používali různé píšťaly, z nichž jsou známé koncovky, fujarky, jednoručky, „moldánky“ (syrinx), píšťaly dvojčáčky nebo dlouhé pastýřské trouby. Některé z nich byly určeny jen pro signalizaci, jiné k interpretaci lidových písní a popěvek, ale s postupným zánikem pastevecké kultury se zhruba od třicátých let 20. století vytrácela také znalost výroby píšťal i hry na ně, i když ještě v polovině 20. století žili pamětníci, kteří píšťaly vyráběli.

Právě při terénních výzkumech v tomto období byly získávány nejen znalosti, postřehy a výrobní postupy výrobců, ale také trojrozměrné předměty, které jsou nyní součástí muzejních sbírek. Tyto sbírky vypovídají o míře dochovanosti tradičních hudebních nástrojů. Jako příklad uvádím podsbírkou hudebních nástrojů Valašského muzea v přírodě, v níž se nacházelo 39 píšťal. Z toho je nejvíce koncovek a salašnických trúb, následují přebírací píšťaly (šestidírkové i sedmidírkové), dvojité píšťaly a blizňata, fujarky a klarinety. Své zastoupení mají i hudební „hračky“ či „hříčky“, například slavík nebo kukačka. Další píšťalky jsou ve sbírce zařazené jako dětské. Základ této

sbírkou vytvořil Josef Ország Vranecký ml. V roce 2009 se rozrostla o nové hudební nástroje a působí tak ucelenějším dojmem. Nyní obsahuje uvedená podsátka 56 píšťal (přibýlo 17 sbírkových předmětů od Víta Kašpařika).

Píšťaly jsou vyrobeny ze dřeva lískového nebo černého bezu (koncovky, fujarky), ale také vysoustruženy z bukového či javorového dřeva (přebírací píšťaly) nebo vyrobeny ze dřeva smrkového (salašovka). Na klarinety bylo použito zimostrázového dřeva a nyní jsou ve sbírce i klarinety bezové. Zdobení je provedeno několika technikami: vrubem z geometrických a rostlinných motivů či vyražením ornamentálních prvků raznicí, gravírování je zhotovováno nožkem, časté je opletení těla píšťaly třešňovou kůrou (kůra v první řadě slouží jako spojovací prvek), ale není uplatněno na každé píšťale. U soustružených kusů nechybí zdobení prstencovými kroužky. Aplikace kovu pronikla pouze na nátrubky salašovek, ty jsou opatřeny mosazným kováním. Velmi často jsou píšťaly bez jakékoliv povrchové úpravy, ponechané v přírodním vzhledu, napuštěné olejem nebo nalakované.

Typ nástroje	kusů celkem	od V. Kašpařika
Slavík a kukačka	2	1
Dětská píšťalka	10	2
Kostěná píšťalka	1	1
Koncovka	8	2
Jednoručka, fujarka	2	2
Šestidírková píšťala	3	2
Sedmidírková píšťala	3	0
Píšťala dvojčáčka	2	1
Blizňata	2	1
Klarinet	2	4
Salašnická trouba	4	0
Pastýřská trouba	0	1

Specifická lidová kultura přivedla na Valašsko mnoho badatelů, mezi nimi i muzikology. Organolog Ludvík Kunz, působící v Brně, zaznamenával typy nástrojů, jejich četnost a rozdílnost, sbíral ikonografické doklady a studoval archivní prameny. Zabýval se rovněž vytvořením klasifikace nástrojů lidové hudby.¹

Zájem ale projevovali i amatérští badatelé a muzikanti. Na Valašsku zkoumal hudební nástroje již zmíněný Joža Ország Vranecký ml. (1913–1977). Pocházel z Nového Hrozenkova z rodiny bohatého sedláka (Krba 2005: 227–230). Jeho rodná obec je dosud proslavená neobvyklým, dnes již tradičně chápáným lidovým oděvem, který vznikl jako výsledek snahy rodiny Országů o zachování lidových tradic (srov. Lidák 2006, 2008). Mladý Ország Vranecký byl tímto prostředím ovlivněn, získal vztah k lidové kultuře a především k hudebním nástrojům. Měl hudební nadání, hrál na cimbál, housle, kontrabas a další nástroje. Protože byl zručný, brzy zkoušel vyrábět různé jednoduché píšťaly. Vystudoval učitelský ústav ve Valašském Meziříčí a jeho první působiště bylo na Podkarpatské Rusi. Po druhé světové válce byl označen za kulaka a na Valašsku se stal nežádoucí. Odešel s rodinou do Hrabyně u Opavy, učitelskému povolání se věnoval v Pusté Polomi. Ve svém volném čase vyráběl repliky starých, již nepoužívaných hudebních nástrojů, nebo rekonstruoval podle popisu takové, které se již nedochovaly. V této době také navázal kontakt s Valašským muzeem v přírodě, do jehož sbírek zhotovil jednoduché husle ochlebký a drnkací nástroj kobzu. Sbírkou nástrojů doplnil i o mnohé dechové nástroje. Nakonec opustil učitelskou profesi a stal se odborným pracovníkem ve Valašském muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm. Největší zájem projevil o své rodiště a lidový oděv, ale také se věnoval řemeslné výrobě (dýmkařství, kovářství nebo hudební nástroje), o níž vydal řadu prací (*Lidové hudební nástroje na Valašsku, Dýmkařství na východní Moravě, Valašské kovářství* a jiné). V muzeu setrval i po odchodu do důchodu,

podílel se na tvorbě expozic, připravoval folklorní vystoupení. Zemřel náhle v dubnu 1977 (Veselská 1997: 84). Část svých vědomostí předal současnému výrobcí hudebních nástrojů Pavlu Čípovi.

J. Ország Vranecký se věnoval nejen zachycení pouhé existence hudebních nástrojů, ale také jejich výrobě. Ve třicátých letech 20. století se ještě setkal s lidovými výrobci píšťal, ale sám konstatoval, že povědomí o pastýřských píšťalách je již chabé, že upadá jak znalost o těchto hudebních nástrojích, tak také umění hry na ně. Osobně se setkal s několika výrobci, například s Pavlem Vráželem, Janem Zezulkou, Martinem Machejákem, Josefem Ondračkou nebo Cyrilem Bezručou. Pro oblast Valašska byla a je osobnost Országa Vraneckého významná, což dokazují také současní výrobci Pavel Číp a Vít Kašpařík, jimž jsou věnovány následující řádky.

Od roku 2000 se v České republice, jako jeden z naplňovaných cílů Doporučení k ochraně tradiční lidové kultury a folkloru, jež vydalo UNESCO v roce 1989, uděluje čestné tituly Nositelé tradice lidových řemesel. Jejich podstatou je zviditelnit výrobce, kteří zachovávají určité řemeslo a ovládají staré technologie, jež dokáží předávat dalším zájemcům, pokračovatelům (srov. Šimša 2007). Zmíněný titul získali také dva výrobci hudebních nástrojů z Valašska: v roce 2008 Pavel Číp, jenž se věnuje převážně výrobě dud (gajd), a roku 2009 Vít Kašpařík, který zhotovuje píšťaly. Chceme se pokusit nejen o přiblížení těchto dvou osobností, ale také o porovnání jejich přístupu a zhodnocení jejich aktivit.

Pavel Číp (*1944) pochází ze Zubří z muzikantsky založené rodiny. Vystudoval Strojní průmyslovou školu ve Vsetíně, která mu byla vždy dobrým základem pro současnou práci s hudebními nástroji i v jiných oborech, kterými prošel. V mládí navštěvoval hudební školu (učil se hru na klarinet a vystupoval s dechovou hudbou) a na tento nástroj hrával i s folklorním souborem Radhošť. Dnes hraje jako host v cimbálové muzice Soláň na dudy.

Ale přednější pro něj bylo vždy řemeslo. Na konci padesátých let 20. století viděl na jednom muzikantském setkání hrát na dudy Országa Vraneckého ml. A hra na tento nástroj ho velmi zaujala. Vraneckého později vyhledal v Novém Hrozenkově, ale profesně se s ním setkal až ve Valašském muzeu v přírodě, kde často konzultoval různé řemeslné postupy a technologie (cínovina, vruborez, vsazování dna do dřevěných nádob) a na tuto přínosnou spolupráci vzpomíná dodnes. Po absolvování střední školy byl P. Číp zaměstnán v Tesle v Rožnově pod Radhoštěm, ale práce ho neuspokojovala a začal se zajímat o práci se dřevem, ke které ho přivedl jeho strýc. Pracovníky výrobního družstva Lipta (obec Liptál) zaujaly dřevěné hračky, které P. Číp vyráběl, a nakonec v Liptě pracoval do devadesátých let 20. století. Další etapou jeho profesního života byla práce pro ÚLUV. Původně vyráběl dlabané súska a kadlubky zdobené vruborezem, za jejichž výborné řemeslné zvládnutí získal ocenění Mistr lidové umělecké výroby. Později začal opravovat a vyrábět modrotiskové formy



Pavel Číp. Fotoarchiv Valašského muzea v přírodě. Foto Petr Číp 2007.

pro Trnkovu dílnu v Púchově a Jochovu dílnu ve Strážnici. Práce s formami byla různorodá, jak po technické stránce, tak díky kombinaci kovu a dřeva; zároveň to byla průprava k současné činnosti. Dudy však stále čekaly na svoji příležitost, která se objevila v osmdesátých letech 20. století. První Čípem vyrobené dudy bohužel nehrály. Až když se zúčastnil dudácké dílny při festivalu ve Strakonici, dokázal je jeden z účastníků rozezvučet a s těmito dudami přišla i první oficiální nabídka na výrobu tohoto nástroje. Cesta ke kvalitnímu nástroji byla ale dlouhá. P. Číp se musel nejdříve na dudy naučit hrát a pochopit různé principy. Další zakázka přišla z Budyšína, a to na rekonstrukci lužicko-srbských dud. Díky této zakázce P. Číp založil v roce 1988 svoji firmu, získal totiž povolení k mimopracovní činnosti výroby lidových hudebních nástrojů.

Po zániku výrobního družstva Lipta byl ztrátou zaměstnání donucen přejít na plně profesionální dráhu výrobce. Dopomohl mu k tomu také narůstající zájem od muzikantů i etnografů. Vedle výroby

dud se věnuje stavbě kopií a rekonstrukcím několika typů dud historických, píšťal s měchuřinou, píšťal ze zvířecího rohu nebo dvojlátkových šalmajů. Z Německa odkoupil licence na určité typy fléten. Zabývá se rovněž restaurováním a opravami (dva zajímavé nástroje restauroval pro Muzeum české hudby, dále slezské dudy pro Těšínské muzeum, množí se také opravy nástrojů pro soukromé sběratele). Dnes je však problém získat materiály na výrobu dud, některé (rohovinu) vozí až z Francie, problém je i s kůžemi. V současnosti pracuje se svými syny Miroslavem a Petrem ve vlastní firmě Pavel Číp & synové v Zubří. Vyrobit kvalitní hudební nástroj je poměrně náročná záležitost. Firma Pavel Číp & synové dokáže vyprodukovat několik set píšťal, fléten nebo klarinetů ročně, k tomu se přiřazuje také výroba dud, kterých není tak velké množství, ale vzhledem k náročnosti výroby je to poměrně vysoké číslo.

Přehled sortimentu a prodeje P. Čípa (nástroj, prodaných kusů za rok/cena):

- flétny (dětské, pentatonické, sopránové, altové) 600/400–3000 Kč
- šalmaje několik ks/6000–9000 Kč
- české dudy méně než 10 /20 000 Kč
- moravské dudy 4–5/20 000 Kč

Materiál k výrobě dud musí být kvalitní, dobře vysušený a upravený. Dudy se skládají z mnoha různorodých částí, proto je jejich výroba zdloouvavá a na schopnosti výrobce velmi náročná. Melodické píšťaly se vyvrtávají a opatřují roztrubem, volským rohem prodlouženým o nástavec z mosazného plechu, který pomáhá zvýraznit zvuk píšťaly. Roztrub bývá zdobený vyraženým ornamentem. Další dřevěnou součástí je basová píšťala či vývod z přednice (často ve tvaru kozí hlavičky). Nezbytností je vzduchový zásobník vyráběný z kozí kůže a dmychák, jež vhání vzduch do vzduchového zásobníku. Velká pozornost je věnována zdobení dud čalounickými hřebíčky, inkrustací perletí nebo kostí, vybijením (vtloukáním kovových pásků a kuliček) rytím a dalšími technikami (Číp – Klapka 2006: 170–201).



Josef Ország Vranecký ml. Fotoarchiv Valašského muzea v přírodě, 1968–1969.

Vít Kašpařík (*1970) pochází z Blažovic u Brna. Po zakončení povinné školní docházky se přihlásil na Střední průmyslovou školu slévarenskou v Brně. Zvolil ji proto, že pochází ze starého kovářského rodu a tato varianta se nejvíce ke kovářství v té době blížila. Později si vzdělání doplnil v rekvalifikačním kovářském kurzu. Praxi a výuční list získal přímo u kovárně svého otce. V. Kašpařík vyrůstal v hudebně založené rodině, což mělo vliv na jeho současnou činnost. Navštěvoval lidovou hudební školu, kde se učil hrát na klavír a později také na klarinet.

Než začal podnikat v oboru výroby dřevěných hudebních nástrojů, prošel několika různými zaměstnáními, kde si mj. vyzkoušel, jaký by mohl být zájem o tento sortiment výrobků. Později přesídlil do Velkých Karlovic, kde svou živnost dnes provozuje. První impuls k tomu, aby se výrobou hudebních nástrojů živil, přišel od jeho otce Jana (uznávaného akustika). Kvalitu svých výrobků vyzkoušel v zahraničí na mezinárodním festivalu v Rudostadtu a později ve Valašském muzeu v přírodě. Ohlasy a úspěch ho přesvědčily o životaschopnosti jeho podnikání.

Sortiment výrobků V. Kašpaříka je široký a neomezuje se na již zavedené píšťaly. Široká škála hudebních nástrojů začíná u koncovek různého ladění, třídírkových fujarek, velkých slovenských fujar různého ladění, fléten bezjádrových až po japonskou flétnu šakuhači. Mezi výčet výrobků je nutné zařadit také Panovy flétny, příčné flétny, píšťaly dvojačky, flétny jádrové šestdírkové, různé flétny laděné pro historickou muziku, nebo flétny kostěné (např. handrlácká). Dalšími nástroji jsou plátkové šalmajky z rákosu a dudy dechové s měchem z kozí kůže. V sortimentu jeho výrobků jsou také bezové klarinety různého ladění, které se naučil vyrábět od svého otce, nebo různé dlouhé pastýřské trouby. Jako vyučený kovář dokáže V. Kašpařík také vyrobit kované grumle. Výčet končí u nástrojů strunných, ze kterých vyjmenuji alespoň jednoduché dlabané husličky (ochlebyky),

basičky nebo různé fidule (předchůdce dnešních houslí). Tento dlouhý seznam není podle V. Kašpaříka konečný. Chtěl by stále zkoušet nové postupy výroby nástrojů dávno zapomenutých, nebo obnovovat výrobu nástrojů, které zná jen z různých expozic nebo vyobrazení.

V. Kašpařík přistupuje k výrobě hudebních nástrojů velmi zodpovědně a při jejich výrobě se slepě neřídí starými popisy, naopak je velmi kreativní. Jeho cílem není pouze tvořit kopie, ale snaží se přijít na to, jak mohl nástroj vznikat, a teprve zpětně často zjišťuje, že takový nástroj skutečně v minulosti existoval a jemu se podařilo obnovit pravděpodobný postup výroby. Původně vyráběl jednoduché aerofony tradičním způsobem, ale s množstvím zakázek od tradičního postupu ustupuje. Jeho dílnou je maringotka, dřevo na nástroje vysychá na půdě jeho domu a hotové výrobky se přizpůsobují pokojové teplotě v domě na trámech u stropu.

Kašpařík vyrábí širokou škálu hudebních nástrojů, ale aerofony představují největší podíl. Nejtypičtějším nástrojem v této skupině je pastýřská píšťala (fujarka) s hmatovými otvory. Dříve, když neměl tolik zakázek, vyráběl píšťaly tradičním způsobem za použití ostrého nožíku a ručních nebozezů, ale s množstvím zakázek si výrobu přizpůsobil, zefektivnil a mírně zmodernizoval. Tento fakt neznamená, že by se V. Kašpařík tradiční ruční výrobě nadále nevěnoval.

Největší zájem projevují zákazníci o koncovky a také o fujarky, kde už musí být člověk při hře šikovnější. Oblíbené jsou píšťaly s prstokladem zobcové flétny. Spíše zajímavostí, a proto také dobrým prodejním artiklem, jsou dvojáčky. Pozadu nezůstává ani bezový klarinet a malé píšťalky, jako jsou ptačí zpěv a dětské dvojdírkové flétničky. Ostatní hudební nástroje vyrábí na konkrétní zakázku.

V. Kašpařík nepatří k lidem, kteří si dělají přesné statistiky prodaných kusů jednotlivých píšťal, přesto uvádím tabulku s přibližnými počty a s tržními cenami. V přehledu nejsou zohledněny rozměry

píšťal (čím delší, tím dražší) a jejich ladění. U klarinetů je nejoblíbenější ladění v F nebo G, u fléten v C a F, a konečně u koncovek se ladění pohybuje od G do D (záleží podle délky paže).

K výrobě píšťal používá V. Kašpařík dřevo černého bezu, méně javoru, na jádra pruty různých druhů vysušeného dřeva (např. lískové, topolové, bukové nebo jiné). Dřevo hledá a řeže na podzim a v zimě z keřů rostlých v lesích, jejichž pruty jsou dlouhé a rovné. Čerstvé pruty uskladní a píšťaly vyrábí z již vysušeného dřeva.

Základem každé píšťaly je tedy bezový prut. Zda budoucí píšťala bude s kůrou nebo bez, rozhoduje výrobce, ale také kvalita vysušeného prutu. Kůra zůstává na píšťale jen tehdy, pokud se jedná o rustikální typ, který je dnes sice oblíben, ale vysušit bezový prut tak, aby kůra nepovolila a neodloupla se, je náročné. Proto Kašpařík kůru většinou odstraňuje. Hrubé odřezání provádí pomocí tupějšího nože, „na čisto“ pak kouskem naostřeného plechu (cidlinou). Dříve používal střep skla, ale ten se vyštípoval a nechával ve dřevě rýhy. Takto se prut opracovává až po vyvrtání měkkého středu (když je prut čerstvý, může se duše vytlačit rovným proutkem, který má stejný průměr jako duše; poté je postup výroby shodný s níže popsaným; takto nejednodušeji vyrobená píšťala se postupně vysychá a nemá dlouhého trvání, aby vydržela déle, měla by se namáčet do vody). V. Kašpařík k tomu používá nebozezy různého průměru. Nebozezem pak navrtává budoucí píšťalu z obou stran, až se vznikající otvory propojí. Vzduchovou trubicí je poté potřeba uhladit speciální škrabkou, protože jakákoliv nerovnost kazí výsledný zvuk píšťaly. Pak se musí na horní straně trubičky vyřezat šikmý otvor, o jehož zadní hranu se rozráží vzduch, tzv. labium (lidově zvaný fukýř). Základem labia je malé čtvercové okénko, které Kašpařík vyřezává (vypíchává) ostrým nožem, přičemž první vpichy a řezy musí být vedeny napříč vlákny, aby se dřevěná trubička nerozštípla. Po vytvoře-

ní okénka se nožem dořeže zešíkmená část labia, tzv. jazyček.

Následujícím pracovním úkonem je zhotovení zobce šikmým seříznutím horní zadní strany píšťaly přibližně do poloviny průměru. Dále je nutné nožem vyřezat na neseříznuté straně zobce uvnitř vzduchové trubice vzduchový kanálek. Jedná se o přibližně 2 mm hlubokou drážku, která se směrem k labiu zužuje. Tento kanálek nesmí být moc velký, ani moc malý, jinak by píšťala nehrála správně.

V další fázi se zhotovuje jádro, které se vkládá do seříznutého zobce a prochází trubicí až k hraně labiového otvoru. Pro výrobu jádra V. Kašpařík používá např. vysušený lískový prut, který se po obvodu upravuje nožem tak, aby jej bylo možné lehce, ale napevno zasunout do vzduchové trubice. Po zhotovení základního tvaru se na jedné straně seřízne ploška rozměrově odpovídající vzduchovému kanálku. Nakonec se jádro zkrátí nožem nebo pilkou na požadovanou



Vít Kašpařík. Fotoarchiv Valašského muzea v přírodě. Foto B. Jarošová 2008.

délku a po zasunutí do píšťaly se přední čelo jádra seřízne podle zobce. Aby zobec působil příjemně na dotek, seříznou se také jeho hrany. Pak se zobec lehce opálí nad plamenem kvůli hladkosti. Případné netěsnosti jádra v zobci se utěšňují včelím voskem.

Poslední výrobní operací je vytvoření hmatových otvorů (u pastýřské píšťaly tři až osm hmatových otvorů), při jejich umístění se postupuje od spodního konce směrem nahoru. V. Kašpařík je vypichuje ostrým nožem (často místo nože používá vrtačku) a poté je také rozšiřuje, čímž provádí konečné ladění.

Poté následují detailní úpravy. Píšťala se musí napustit olejem, aby se zachovala tvarová a zvuková stálost. To se provádí tak, že se na několik minut ponoří do železné trubky naplněné lněným

nebo parafínovým olejem. Hadříkem se pak píšťala otře a několik dnů se nechává přivyknout pokojové teplotě, teprve potom se může doladit. V. Kašpařík sice uznává starý princip ladění, kdy píšťala ladila s druhou, zhotovenou výrobcem. Takové píšťaly byly laděny podle citu výrobce. Protože podobně byly laděny i jiné lidové nástroje, malá odchylka nebyla na závalu. Dnes si takový postup V. Kašpařík dovolit nemůže, i když by sám raději ladił pomocí hudebního citu. Proto, aby mohl píšťaly prodávat, musí být naladěny tak, jak dnešní hudební nástroje. Ladí píšťaly tedy při teplotě 20°C pomocí profesionální ladičky. Pak je píšťala připravená k prodeji (Jarošová 2008).

Přehled sortimentu a prodeje V. Kašpaříka (nástroj, prodaných kusů za rok/cena):

- malé píšťalky 800 ks / 50–150 Kč
- dětské flétničky 200 ks / 150 Kč
- koncovky 120 ks / 800–1000 Kč
- píšťaly s prstokladem zobcové flétny 80 ks / 400–900 Kč
- dvojačky 40 ks / 2600 Kč
- klarinety 50 ks / 200–1000 Kč
- grumle 40 ks / 900 Kč

Oba výše uvedení výrobci mají stejný cíl, totiž vyrobit kvalitní a precizní hudební nástroj. Jejich přístupy jsou však individuální.

Pavel Číp má nesporně velkou výhodu v tom, že znal J. Országa Vraneckého ml. osobně. Stal se jeho žákem, mohl s ním konzultovat použití nástrojů, technologií, materiálů, nebo mu byla doporučena určitá literatura či kontakty. Tímto postupem, krok za krokem, vznikl jeho přístup k práci, tedy k výrobě dud. Můžeme v tom spatřovat určitou kontinuitu, od podomáckých výrobců, přes Országa Vraneckého ml. až po P. Čípa a jeho syny.

Na rozdíl od P. Čípa, neměl V. Kašpařík možnost se osobně setkat s Országem Vraneckým ml. Nástroje vyrábí podle citu (srov. Michalička 2009). Zkouší postupy tak dlouho, až se mu daný nástroj podaří vyrobit správně. J. Országa Vraneckého ml. jako osobnost uznává

a jeho dílo zná. Vlastní pracovní postup je rozdílný od postupů P. Čípa. Zpočátku nad materiálem přemýšlí jen s tím, co mohl mít po ruce i dřívější výrobce – pastýř (tedy ostrý nožík) – a zkouší. Zkouší tak dlouho, až je s výsledkem spokojen. „Nový“ výrobní postup pak používá, „nové“ píšťaly nabízí. Až později náhodně uvidí obrázek, starou zprávu či studii, zjistí, že tento výrobní postup byl v minulosti používán, nebo se na podobné píšťaly ještě někde hraje. Pak se teprve snaží k danému tématu najít záznamy, zmínky apod. a ujistit se správností svého řešení, nebo ho naopak pozměnit.

Každý přístup je jiný, ale opravování a doladování nástroje, dokud není perfektní, se nevyhne ani jeden z výrobců. Oba postoje nesou svoje plody v podobě kvalitních hudebních nástrojů, které se používají i na poli současné interpretace hudebního folkloru, a to je nejdůležitější.

Barbora Jarošová

Příspěvek je výstupem grantu Ministerstva kultury ČR Tradice řemeslné a rukodělné výroby na Valašsku a Těšínsku – identifikace, dokumentace, prezentace (DB06PO1RNK001) realizovaného Valašským muzeem v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm.

Poznámky:

1. Klasifikace aerofonů nebyla vždy jednotná a přehledná. Pokusilo se o ni mnoho badatelů. Např. Jan Nepomuk Polášek (1932: 160) vyčlenil z celku pouze nástroje, které nehrály k tanci. J. Ország Vranecký zahrnul do jediné skupiny všechny píšťaly: koncovky (vrtané a štípané), jednoručky, fujarky, přebírací píšťaly a dvojačky, rohy, salašovky, a v neposlední řadě pastýřské trouby neboli trombity. Zvlášť vyčlenil jen dětské hračky a hříčky včetně píšťalek (Vranecký 1968: 10–15). L. Kunz třídí ve své ucelé klasifikaci dechové nástroje na bezjádrové píšťaly (moldánky), otevřené jádrové píšťaly bez hmatových dírek (koncovky), otevřené jádrové píšťaly o jedné až šesti hmatových dírkách, jádrové píšťaly zavřené, dudy, přirozené rohy nebo zvířecí rohy (Kunz – Štajnoch 1987: 180–234). Jinou klasifikaci nabídl jeho následovník



Výroba píšťaly: 1. Labium a jazýček. 2. Vypichování hmatových dírek. Fotoarchiv Valašského muzea v přírodě. Foto B. Jarošová 2008.

Pavel Kurfürst (2002: 718). Ten rozlišil flétny příčné a podélné, tzv. píšťaly. Ty rozdělil na bezdírkové (jednoduché, sdružené a pístové, dírkové (jednoduché, sdružené a soudkové) a píšťaly varhanní (kryté a otevřené). Jednotlivé klasifikace se velmi liší. Polášek a Ország Vranecký zahrnuli píšťaly do skupiny aerofonů s malou vnitřní diferenciací. Kunz dělí píšťaly na jádrové, bezjádrové a podle počtu dírek na nástroje, tohoto kritéria se držel i P. Kurfürst.

Prameny a literatura:

- Číp, Pavel – Klapka, Rudolf F. 2006: *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Historie, typologie, malá škola hry, návody na výrobu*. Brno: Salve Regina.
- Jarošová, Barbora 2008: *Návrh na udělení titulu Nositel tradice lidových řemesel Vítu Kašpaříkovi*. Archiv Valašského muzea v přírodě: rukopisy, R 633.
- Krba, Jan 2005: Josef Ország Vranecký a národopis. *Národopisný věstník* 22, s. 227–230.
- Kunz, Ludvík – Štajnochr, Vítězslav 1987: *Nástroje lidové hudby ve sbírkách pražských muzeí*. Praha: Panorama.
- Kurfürst, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- Lidák, Petr 2006: *Orszácký kroj z Nového Hrozenkova (zvláštní forma lidového oděvu)*. Bakalářská diplomová práce. SU Opava. Archiv Valašského muzea v přírodě: rukopisy, R 553.
- Lidák, Petr 2008: *Tradiční řemesla v Novém Hrozenkově (Návrh sbírkotvorného programu)*. Magisterská diplomová práce. SU Opava. Archiv Valašského muzea v přírodě: rukopisy, R 627.
- Michalička, Václav 2009: Využití a smysl „experimentální“ a „aplikované“ etnografie. *Národopisný věstník* 26, č. 1, s. 39–44.
- Polášek, Jan Nepomuk 1932: Lidové hudební nástroje k tanečnímu doprovodu neužívané. *Naše Valašsko* 3, č. 4, s. 160–166.
- Radilová, Pavla 2000: Činnost Musejního spolku v Rožnově pod Radhoštěm ve světle dokumentů archivu Valašského muzea v přírodě. *Almanach k 75. výročí založení Valašského muzea v přírodě 1925 – 2000*. Rožnov pod Radhoštěm.
- Šimša, Martin 2007: *Nositelé tradice lidových řemesel I*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.
- Štika, Jaroslav 1973: *Etnografický region Moravské Valašsko, jeho vznik a vývoj*. Osrava: Profil.

- Šuleř, Oldřich 1989: *Je to chůze po kotářech. Povídání o valašském folkloru a lidové kultuře na Valašsku*. Praha: Vyšehrad.
- Ország Vranecký, Joža 1968: *Lidové hudební nástroje na Valašsku*. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě.
- Tichá, Jana 2007: *Návrh na udělení titulu Nositel tradice lidových řemesel Pavlu Čipovi*. Archiv Valašského muzea v přírodě: rukopisy, R 585.
- Veselská, Jiřina 1997: Ország Vranecký, Joža ml. In: Pavlicová, M. – Uhlíková, L. (eds.): *Od folkloru k folklorismu. Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Ústav lidové kultury, s. 84.

GENERAČNÍ PROMĚNY DĚTSKÉ HRY

Ačkoliv hra patří neodmyslitelně ke světu dětí, často se dnes diskutuje o problému, zda si děti ještě vůbec hrají. Téma se stalo aktuálním zřejmě především proto, že ve způsobu a formách her nenacházejí dnešní rodiče, tím méně prarodiče, analogii s vlastními vzpomínkami, jak si v dětství hráli. Jen výjimečně dnes najdeme skupinu dětí, která si hraje někde na plácku mezi domy ve městě, či na vesnici. A pokud přece jen, pak jsou to zejména chlapci, kteří si zde vytvořili improvizované fotbalové hřiště. Neuslyšíme však kdysi příznačné vyvolávání, či rytmické říkání, které dětskou hru předávanou z generace na generaci provázelo.

Dnešní děti nejčastěji vysedávají u počítače, a právě to je předmětem nářku i kritiky ze strany rodičů, ale i učitelů. U počítače si ovšem děti také hrají a počítačové hry spolu s hrami deskovými patří v současnosti u mladé generace k nejoblíbenějším. Ze všech uvedených skutečností je zřejmé, že došlo k výrazné proměně dětské hry. Zkoumání těchto proměn je jistě výzvou pro badatele.

Hra je stále fenomén, i proto zůstává předmětem zkoumání např. v psychologii, sociologii, pedagogice a rovněž v etnologii. Vznikají nové a nové soupi-

sy her pro nejrůznější situace, kolektivy i prostředí. Dosud se zkoumá např. vliv hry na rozvoj osobnosti dítěte, hledají se nové způsoby využití hry ve vyučování ke snazšímu osvojení vědomostí i dovedností, zkoumají se formy a druhy her i jejich místo v životě dospělých a ovšem i ve společnosti. Pro uchovávání, ale zejména praktikování dětských folklorních her se ukázala zcela nezastupitelná role dětských folklorních souborů (Schauervá 2007). Také průzkumy studentů, při nichž porovnávali herní repertoár dětí v mateřské škole a ve folklorním souboru, ukázaly, že tradiční dětské hry znají téměř výhradně děti z folklorních souborů (Součková 2007/2008). Studentské průzkumy ovšem otevřely i jiné téma, totiž téma generačních proměn herních repertoárů dětí.

Jestliže souhlasíme s tvrzením Rógera Cailloise (1999), že hrou člověk reflektuje svět, pak možnost porovnat hry dvou generací, které předcházely generaci dnešních dětí, je zajímavá sonda do společnosti i do světa dětí.

Tato možnost se před námi otevřela při realizaci projektu *Tady jsme doma – Regionální folklor do školy*, jehož vyhlášovatelem je Národní ústav lidové kultury ve Strážnici. Cílem projektu, jak je zřejmé již z jeho názvu, je uplatnění regionálního folkloru ve vyučování tak, aby děti poznaly, jak žili jejich předkové, jak se bavili. Směřuje se přitom ke konkrétním znalostem a dovednostem, např. umět zazpívat píseň, která se v místě, kde žijí, dříve zpívala, naučit se hrát nějakou konkrétní hru a umět obojí naučit jiné děti. Práce je pro učitele náročná, neboť se po celou dobu klade důraz na aktivitu dětí při seznamování s regionálními tradicemi lidové kultury.

Projekt se dosud uskutečnil ve dvou základních školách, a to v Mělníku a v Prachaticích (ve školním roce 2010/2011 projekt pokračuje ve škole v Řevnici, v dalších dvou třetích třídách v Prachaticích a připojila se rovněž škola v Krmelíně. V obou případech šlo o děti z nižšího stupně školy. V Mělní-

ku pod vedením třídní učitelky Raduše Čermákové se na realizaci projektu podíleli žáci první třídy ve školním roce 2008/2009. V následujícím školním roce, tedy 2009/2010, se projekt uskutečnil v Prachaticích ve třetích třídách pod vedením Aleny Bískové, Moniky Jandové a Růženy Vincíkové. Těmto školám věnujeme naši sondu do světa her rodičů a prarodičů.

Vyučující zaměřili pozornost dětí nejprve k jejich vlastním rodinám. Dotazem u rodičů i u prarodičů měly objevit a ostatním dětem ve třídě předat nějakou již zapomenutou hru, říkadlo, případně píseň. Pro toto pátrání byl vytvořen dotazník (viz příloha), který děti spolu s rodiči i prarodiči vyplňovaly. Dotazníky sice nepřinesly sběratelské novinky, tj. děti nepřinesly žádnou novou, dosud nezapsanou hru, či říkadlo, ale pro děti to byly skutečné objevy, a navíc, zvláště v Mělníku, žily děti říkadly a hrami svých předků nejen ve škole, ale i doma, protože vše, čemu se naučily, doma předváděly. Dotazník se stal důležitým spojovacím článkem mezi rodinou a školou a ovšem i mezi generacemi.

Odpovědi obsažené v dotaznících jednoznačně potvrdily domněnky o proměně dětských her v průběhu tří generací, ale zároveň také poukázaly na kontinuální dětskou potřebu hrát si, která se v průběhu času nevytrácí, ale jen proměňuje. Vyhodnoceny byly odpovědi prarodičů, narozených v letech 1929–1950, a rodičů, narozených v letech 1966–1979. Celkem se zúčastnilo z Mělníka 33 dědečků, 38 babiček, 23 tatínků a 22 maminek; z Prachatic 20 dědečků, 23 babiček, 19 tatínků a 17 maminek. Každý z nich pak odpovídal na otázky týkající se her venku a doma, zajímavých hádanek či hlavolamů i oblíbených písniček, říkadel a rozpočítadel. Nikomu z dotázaných nebyla nabídnuta odpověď a měli čerpat pouze z vlastních vzpomínek. Přesto se dá říci, že se v mnoha odpovědích obě lokality či obě věkové skupiny často shodují (viz rozborová tabulka). Třetí generace, tedy

generace současných dětí, zaujímala ke vzpomínkám rodičů a prarodičů postoje, které známe jen z dílčích ústních výpovědí a z reakcí dětí.

Z venkovních her byla jednoznačně u dědečků i otců nejoblíbenější hrou kopaná (fotbal). S odstupem se pak umístila hra na schovávanou a hra na vojáky (popř. četníky a zloděje). Dědeček z Mělníka narozený v roce 1939 odpověděl: „*Oblíbenou hrou venku bylo ,na válku' s partyzány proti Němcům, avšak pro stálý nedostatek Němců se později hrálo na četníky a zloděje, protože zlodějů bylo dost.*“

U dívek bylo nejoblíbenější hrou mimo prostředí domova skákání panáka a na schovávanou v generacích babiček; u maminek to byla také schovávaná, ale už doplněná moderním skákáním přes gumu. Na dalších místech se objevila u babiček školka s míčem, kuličky ale i tlučení špačka (sic) či válení sudů; u maminek všeobecně míčové hry, skákání přes švihadlo, vybíjená nebo céčka.

U her v interiérech se u dědečků i tatínků v obou sledovaných lokalitách, v Mělníku i v Prachaticích, umístily s přehledem na prvních místech deskové stolní hry, a to konkrétně Člověče, nezlob se, následované karetními hrami, stavebnicí Merkur a šachy. U dědečků se ale objevuje i trávení volného času hrami s tramvají nebo vláčkem na klíček, s polínky na vojáky, s houpacím koníkem, ale i hraní na hudební nástroje (harmonika, kytara). Jeden z dědečků z Mělníka (narozený 1931) uvedl do odpovědi, že jeho oblíbenou zábavou bylo čtení pohádek mladší sestře a na její přání vyprávění pohádek, které si sám vymýšlel. Nejčastěji uváděným hlavolamem/skládkou dědečků z obou lokalit byl ježek v kleci, zatímco u generace následující jednoznačně převládla Rubikova kostka. Na dalších místech se objevily obrázkové kostky, výroba papírových modelů, u tatínků to už byly také skládky z papíru – puzzle.

Na tento typ dotazu se u babiček objevily velmi odlišné odpovědi. U babiček z Mělníka jednoznačně zvítězily panen-

ky spolu s výrobou jejich oblečení či domečků, zatímco v Prachaticích to byla společenská hra Člověče, nezlob se. Na dalších místech se shodně na obou místech vyskytly další stolní společenské a deskové hry (pexeso, karty, dáma, domino, šachy, ovčinec atd.). U maminek se tento typ her umístil na prvních místech také. Zatímco jejich maminky ještě ale uváděly např. hru s káčou, na slepou bábu, malování apod., dcery už uváděly mikádo, jojo či přebírání provázku. Skládanky nejčastěji se objevují u babiček byly ty vyrobené z papíru a ježek v kleci, u maminek to byla jednoznačně v obou lokalitách Rubikova kostka.

Jak uvedený rozbor ukazuje, lze u většiny odpovědí vyzorovat více či méně výrazné změny her a hraček podle jednotlivých generací a dle aktuální módnosti. Nejmarkantnější změnu snad ukazují odpovědi, které se v dotaznících babiček a dědečků objevují docela často, zatímco u následující generace už vůbec. Jedná se o typ výpovědi, že neměli na hry doma jako děti vůbec čas nebo žádné hry nevlastnili, že se neprodávaly žádné skládky a hlavolamy, nebo že jim sloužily za hračky i „čepice z papíru, barevná sklíčka, ozdoby ze šišek“ (babička z Mělníka, narozená 1935). Výrazný posun lze pozorovat i u oblíbených her venku, kdy se několikrát objevuje práce jako hra. Jeden z dědečků z Mělníka (narozený 1940) napsal: „*Rád jsem pomáhal rodičům na statku (skládal seno, svázel obilí, jezdil na koni) – běhal s kluky za humna.*“ V dalších odpovědích se např. objevilo: „*Vyrůstal jsem na vesnici, hrál si se psem*“ (dědeček z Mělníka, narozen 1945) nebo „*Na podzim jsme pásli kozy a k tomu patřilo pečení brambor na ohýnku. A hlavně jsme celé dny běhali po lese*“ (babička z Mělníka, narozená 1950).

Hračky a hry se proměňovaly v návaznosti na technický pokrok. Zatímco dědečkové si hráli s mechanickými zmenšeninami dopravních prostředků, otcové již vlastnili složitě ovládané autodráhy. Změny souvisely také s promě-

nou životních podmínek i s proměnou životní úrovně. Jestliže v čase dědečků bylo samozřejmostí vlastnictví zemědělské půdy a hospodaření na ní se neobešlo bez práce všech, tedy i dětí, pak v čase otců kolektivní hospodaření, ať už v zemědělském družstvu, či na Státním statku jakýkoliv podíl práce dětí vylučovalo. Zatímco v čase dědečků byly běžné hry s vlastnoručně vyrobenými hračkami (špaček, papírové skládky a vystřihovánky), v čase otců byly už samozřejmostí koupené, často i nákladné hračky a náčiní (zmiňovaná autodráha, tenisové rakety). Změna životních podmínek přinesla i nové okruhy zábav (jízda na motokárách, lezení po skalách, výlety, plavání – tedy ne jen koupání). Také v hrách děvčat jsou generační proměny, které vypovídají o změnách životních i společenských podmínkách. Jan Sokol (2007: 82) upozornil, že „*hru dělá hrou právě to, že přehrává skutečný život*“. V rolových hrách je to zcela markantní: maminky uvádějí povolání, která byla v předcházející generaci pro ženy málo častá, málo obvyklá (prodačky, kuchařky, doktorky). Genderový rozdíl je patrný i v maminkami uvedeném fotbalu.

Iniciátoři celého projektu a tudíž i dotazníkové akce, která je pouze jeho zlomkem, jsou si vědomi, že výzkum nepřinesl žádné nové a dosud nepoznané materiály a zápisy. Jeho význam však spatřují v zapojení tří generací v jedné rodině, která se sešla nad vyplňováním „povinného“ úkolu do školy. Rodiče a prarodiče byli nuceni zavzpomínat a děti se plněním svého úkolu motivovaly k osvojování pravidel her, které dosud neznaly, k učení písniček a říkadel nebo i kreslení hlavolamů a skládaček. Pro děti byly jistě některé z odpovědí nesehnáno pochopitelné, jako při uvedení práce jako koníčku nebo při jím neznámých a „primitivních“ hračkách apod. Byl to však pro ně objev dosud neznámých skutečností ze života babiček a dědečků, ale ovšem i rodičů. Někdy byly děti motivovány i vlastnoručním vyplněním

dotazníků, které ukazuje na použití jim neznámých slov, a tak zdokonalení dětí prvních a druhých tříd v psaní a čtení. Celkově pak dotazník dokázal stmelit tři generace jedné rodiny ke společnému vzpomínání, ba i hraní, a přivedl děti ke vztahu ke kořenům své rodiny a svého kraje, což je úkolem celého projektu *Děti dětem – Tady jsme doma*.

Alena Schauerová,
Magdalena Maňáková

Literatura:

- Caillois, Roger 1998: *Hry a lidé*. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon.
Schauerová, Alena 2007: Utváření vztahu k folklornímu dědictví. In: *Dětský folklor dnes (proměny funkcí)*. Strážnice: NÚLK, s. 7–12.
Součková, Tereza 2007/2008: *Jak si děti hrají*. Studentská odborná činnost. Rukopis. Gymnázium Brno-Řečkovice.
Sokol, Jan 2007: *Malá filosofie člověka*. Praha: Vyšehrad.

Přílohy:

Muži (pořadí čísel – dědečci Mělník, dědečci Prachovice, tatínči Mělník, tatínči Prachovice)

Hry venku

Fotbal	11, 9, 8, 9
Schovávaná	7, 6, 1, 2
Kuličky	3, 5, 3, 2
Zloději a policajti	5, 2, 2, 1
Na vojáky	3, 3, 3, 4
Hokej	2, 3, 1, 3
Vybíjená	2, 1, 3, 1
Jízda na kole	1, 1, 3, 1
Honěná	1, 2, 1, 1
Na indiány	1, 0, 1, 3
Všechny míčové hry	1, 0, 1, 1
Na babu	1, 0, 1, 0
Ve stohu slámy	1, 1, 0, 0
Na pikanou	1, 0, 1, 0
Tenis	0, 0, 1, 1
Slepá bába	0, 3, 0, 0
Na koně	0, 2, 0, 0
Špaček	1, 0, 0, 0
Tříkolka	1, 0, 0, 0
Na písku	1, 0, 0, 0
Práce na statku	1, 0, 0, 0
Se psem	1, 0, 0, 0
Mlsná koza	1, 0, 0, 0

Blecha	1, 0, 0, 0
Na partyzány	1, 0, 0, 0
Skupinky	0, 0, 1, 0
Čtverce	0, 0, 1, 0
Obrubníky	0, 0, 1, 0
Lezení po skalách	0, 0, 1, 0
Turistické výlety	0, 0, 1, 0
Krvavé koleno	0, 0, 1, 0
Házená	0, 0, 1, 0
Honzo, vstávej	0, 0, 1, 0
Plavání	0, 0, 1, 0
Čára	0, 0, 1, 0
Na vodníka	0, 1, 0, 0
Střílení z praku	0, 1, 0, 0
Chytání ryb v řece	0, 1, 0, 0
Pranice	0, 0, 0, 1
Motokáry	0, 0, 0, 1
Skákání panáka	0, 0, 0, 1

Hry doma

Člověče, nezlob se	9, 5, 7, 4
Karty	4, 7, 6, 5
Dáma	6, 1, 5, 2
Šachy	3, 2, 2, 4
Merkur	7, 0, 4, 5
Kostky	0, 3, 0, 1
Stavění modelů	1, 0, 0, 3
Domino	0, 3, 0, 1
Lodě	0, 0, 2, 1
Hra na hudební nástroj	1, 0, 1, 0
Vláčky	1, 1, 0, 0
Schovávaná	0, 0, 1, 1
Stavebnice	0, 0, 0, 3
Kloboučku, hop!	0, 0, 2, 0
Ovečky a vlci	2, 0, 0, 0
Auta	0, 0, 2, 0
Tramvaj na klíček	1, 0, 0, 0
Námořní bitvy	1, 0, 0, 0
Mlýn	1, 0, 0, 0
S polínky na vojáky	1, 0, 0, 0
Čtení pohádek	1, 0, 0, 0
Parní válec	1, 0, 0, 0
Nebyl čas	1, 0, 0, 0
Země – město – řeka	1, 0, 0, 0
Na vojáky	1, 0, 0, 0
Ruleta	0, 0, 1, 0
Dostihy a sázky	0, 0, 1, 0
Stavby z kostek	0, 0, 1, 0
Loto	0, 0, 1, 0
Stolní hokej	0, 0, 1, 0
Houpací kůň	0, 1, 0, 0
Malování	0, 1, 0, 0
Dřívka	0, 1, 0, 0
Halma	0, 0, 0, 1
Komínčci	0, 0, 0, 1
Autodráha	0, 0, 0, 1
Zelená louka	0, 0, 0, 1

Hlavalomy/skládačky

Ježek v kleci	9, 5, 10, 5
Rubikova kostka	0, 1, 12, 7
Skládání papír. modelů	1, 2, 1, 0
Tangramy (obrazce)	1, 0, 1, 0
Puzzle	0, 0, 1, 1
Obrázkové kostky	5, 0, 0, 0
Žádné nebyly	0, 3, 0, 0
Skládačky ze dřeva	2, 0, 0, 0
Vlaštovky z papíru	2, 0, 0, 0
Slovní kopaná	1, 0, 0, 0
Jméno, město...	1, 0, 0, 0
Hlavalomy z drátu	1, 0, 0, 0
Vystřihovánky	1, 0, 0, 0
Kamenné hlavalomy	1, 0, 0, 0
Hlavalomy ze sirek	1, 0, 0, 0
Labyrint	1, 0, 0, 0
Matem. hlavalomy	0, 0, 0, 1
Kuličkový hlavalom	0, 0, 0, 1
Nebe – peklo – ráj	0, 0, 0, 1
Rubikova věž	0, 0, 0, 1
Klíč na srdíčku	0, 1, 0, 0
Hlavalom z drátu	0, 1, 0, 0
Želízka	0, 0, 0, 1
Origami	0, 0, 0, 1

Ženy (pořadí čísel – babičky Mělník, babičky Prachatice, maminky Mělník, maminky Prachatice)

Hry venku

Míčové hry	13, 6, 6, 2
Schovávaná	9, 8, 4, 5
Kuličky	9, 2, 2, 1
Skákání přes švihadlo	5, 5, 1, 1
Čáp ztratil čepičku	1, 1, 1, 1
Skákání panáka	12, 6, 3, 0
Vybíjená	0, 5, 1, 1
Honěná	1, 2, 0, 2
Skákání přes gumu	0, 0, 8, 3
Hra na školku, školku	2, 0, 0, 1
Honzo, vstávej!	1, 0, 2, 0
Cukr, káva, limonáda	2, 0, 2, 0
Na četníky a zloděje	2, 0, 1, 0
Škatule, hejbejte se	3, 1, 0, 0
Na třetího	1, 0, 0, 1
Čára	1, 1, 0, 0
S panenkou	1, 0, 0, 1
Šipkovaná	0, 1, 1, 1
Slepá bába	1, 1, 0, 0
Mlsná kozo	1, 0, 0, 0
Tlučení špačka	1, 0, 0, 0
Bunkry	1, 0, 0, 0
Tanečky	1, 0, 0, 0
Vycházky do přírody	1, 0, 0, 0
Kuželky	1, 0, 0, 0
Na písku	1, 0, 0, 0

Skákání přes provaz	1, 0, 0, 0
Mlsná kozo, pojd'...	1, 0, 0, 0
Chůze na chůdách	0, 0, 1, 0
Krvavé koleno	0, 0, 1, 0
Na indiány	0, 0, 1, 0
Hledání pokladu	0, 0, 1, 0
Na prodavačku	0, 1, 0, 0
V lese a u řeky	0, 1, 0, 0
Tlučení špačka	0, 1, 0, 0
Válení sudů	0, 1, 0, 0
Pikola	0, 1, 0, 0
Na babu	0, 0, 0, 1
Zatloukání hřebíků	0, 0, 0, 1
Fotbal	0, 0, 0, 1

Hry doma

Karty	6, 6, 8, 7
Pananky	13, 2, 3, 3
Dáma	5, 1, 2, 1
Stolní hry	1, 2, 8, 4
Člověče, nezlob se!	10, 7, 0, 7
Malování	2, 1, 0, 1
Domino	3, 0, 4, 0
Přebírání provázku	3, 0, 3, 0
Jméno, město...	0, 1, 3, 0
Divadlo (i loutkové)	0, 2, 1, 0
Mikádo	0, 0, 1, 2
Kostky	1, 0, 2, 0
Piškvorky	1, 0, 2, 0
Pananky z papíru	0, 1, 2, 0
Sbírání (filatelie, ...)	0, 1, 1, 0
Ovečky a vlci (ovčín)	1, 1, 0, 0
Slepá bába	1, 0, 1, 0
Šachy	1, 0, 1, 0
Zelená louka	1, 0, 1, 0
Na školku, školku	0, 0, 1, 1
Převlékání za dámu	3, 0, 0, 0
Schovávaná	3, 0, 0, 0
Ovčinec	2, 0, 0, 0
Korálky (obr., navl.)	0, 0, 2, 0
Káča	1, 0, 0, 0
Na slova	1, 0, 0, 0
Stolní tenis	1, 0, 0, 0
Čamburína	1, 0, 1, 0
Kuchyňka	1, 0, 0, 0
Na princeznu	1, 0, 0, 0
Lego	0, 0, 1, 0
Jojo	0, 0, 1, 0
Stínohra	0, 0, 1, 0
Stolní kopaná	0, 0, 1, 0
Pelíšky	0, 1, 0, 0
Četba	0, 1, 0, 0
Lasička chytla...	0, 1, 0, 0
Na vaření	0, 1, 0, 0
Puzzle	0, 0, 0, 1
Stavebnice	0, 0, 0, 1
Lodě	0, 0, 0, 1

Na prodavačku	0, 0, 0, 1
Na kuchačku	0, 0, 0, 1
Na doktorku	0, 0, 0, 1

Hlavalomy/skládanky

Rubikova kostka	0, 2, 14, 8
Papírové skládanky	10, 3, 1, 0
Ježek v kleci	5, 2, 2, 0
Dřev. obráz. kostky	3, 0, 1, 1
Neměla (nebyl čas)	1, 1, 0, 1
Puzzle	1, 1, 1, 0
Nebe – peklo – ráj	2, 0, 0, 1
Had	0, 0, 1, 1
Skládací kulič. věž	0, 0, 1, 1
Přemísťování čísel	1, 0, 1, 0
Špejle 2 tahy	2, 0, 0, 0
Číselné spojovačky	1, 0, 0, 0
Rozklád. dřev. koule	1, 0, 0, 0
Kubus	1, 0, 0, 0
Dřevěná mozaika	1, 0, 0, 0
Ozdoby ze šišek	1, 0, 0, 0
Kozel zahradníkem	0, 0, 1, 0
To mi nedá pokoj!	0, 0, 1, 0
Šibenice	0, 0, 1, 0
Domeček 1 tahem	0, 1, 0, 0
Dřívka, kamínky	0, 1, 0, 0
Patnáctka	0, 1, 0, 0
Tangram	0, 0, 0, 1
Céčka	0, 0, 0, 1
Logik	0, 0, 0, 1

POZAPOMENUTÉ VÝROČÍ JOSEFA BLAUA (1872 HORNÍ NÝRSKO – 1960 STRAUBING)

V říjnu 2010 uplynulo půl století od smrti Josefa Blaua. Byl badatelem, geograficky sice pevně zakotveným v bezprostředním okolí svého rodiště (města Nýrska), nicméně schopným širších přesahů. Historii a lidovou tradici severní části Šumavy sledoval v mnoha aspektech – materiální kulturou počínaje a ústní slovesností konče. Podobně jako jeho současníka Gustava Jungbauera také Blaua charakterizuje obrovská píle, jejímž výsledkem je bohatá publikační činnost, dodnes bohužel nepodchycená přesnějším bibliografickým soupisem. V roce 1988 se ho sice nýrský regionální badatel Hynek Pulánek spolu s náčrtem Blauova životopisu pokusil zkompletovat, nicméně

strojopis uložený v nýrském Muzeu Královského hvozdu zůstává zatím spíše návodem, kudy by se mohla cesta zájemců o osobnost Josefa Blaua dále ubírat.

Blau dokázal během svého dlouhého života propojit denní povinnosti kantora venkovské školy s prací erudovaného kronikáře, organizátora spolkové činnosti, ale také s vášnivým zaujetím badatele, který si záhy získal respekt v odborných kruzích jak německých, tak českých. K jeho přátelům patřili Alois Jirásek, Jindřich Šimon Baar, Čeněk Zíbrt, Augustin Sedláček, Gustav Jungbauer, ředitel klatovského muzea Karel Hostaš, ředitel Národopisného muzea Plzeňska Ladislav Lábek aj. Pravidelně se stýkal se svými vrstevníky, německými spisovateli Hansem Watzlikem, Hansem Multererem, Leem Hansem Mallym, tvůrčími vzhledem ke stejnému datu narození neformální skupinu tzv. sedmdesátníků. Příbuzenský vztah ho pojil s Jindřichem Jindřichem, jehož sestra se roku 1900 stala Blauovou druhou ženou. Jako člověk narozený na česko-bavorské hranici nebyl ušetřen tragických zlomů, jež odrážejí postavení českého Němce ve složitých historických situacích. Neblaze zasáhla do jeho lidského osudu brzká ztráta první ženy (1899), smrt jediného syna Karla v předvečer konce 1. světové války, po roce 1945 pak nucený odchod z vlasti.

Vzhledem k malé obeznámenosti širší odborné veřejnosti uvádím o šumavském badateli základní informace. Blauova rodina pocházela z bavorského Eschlhamu. Když se Josefův dědeček usadil v Horním Nýrsku, byl vrchnostenským úřadem bystřického panství upozorněn na nutnost změnit nářeční tvar „Blap“ na spisovně znějící „Blau“. Jako první toho jména nechal svého syna vyučit obuvníkem. Tuto živnost později převzal mladší vnuk Eduard, zatímco starší Josef se po ukončení základní školy (1886) uplatnil v nýrské advokátní kanceláři dr. Alberta Sandera. Na jeho popud se odebral studovat do Prahy. Po absolutoriu tamějšího německého učitelského ústavu (1894) se vrátil zpět na Šumavu, kde vystřídal ma-

lotřičky v bezprostředním okolí Nýrska – v Dešenicích, Svaté Kateřině a Červeném Dřevě. Zde prošel obvyklou profesní kariérou počínaje postem prozatímního produčitele. Od roku 1907 působil jako řídící učitel ve Staré Lhotě, ve stejné funkci (1924–1929) pak v rodném Nýrsku. Jak jsme výše uvedli, manželství s dcerou majitele mlenského „Pfeffermühle“ Marií Alžbětou Stuibarovou skončilo po narození syna Karla (1899) matčinou smrtí. Výchovy syna se o rok později ujala Blauova druhá žena Barbora (1867–1943), dcera klenečského učitele Aloise Jindřicha (1821–1895), povoláním industriální učitelka a hudebnice. Karel odmaturoval na sklonku 1. světové války na německém gymnáziu v Plzni. Jeho záměr studovat lékařství se neuskutečnil, byl odvelen na italskou frontu, kde v září 1918 v lazaretu v Pergine u Tridentu podlehl zánětu ledvin. Po smrti jediného syna a posléze i bratra Eduarda (1931) se Blau upnul ke svému synovci Františkovi, jemuž v Plzni zajistil obchodní vzdělání. Po jmenování

do funkce řídícího učitele v Nýrsku si ve svém rodišti v letech 1923–1924 postavil domek (dnes čp. 316). Aby se mohl celou věnovat badatelské činnosti, byl roku 1929 ministerstvem školství uvolněn ze školních služeb. Mnohé prameny uvádějí, že po roce 1945 sice nepodlehł odsunu a konfiskaci, nicméně se prý vzhledem k rodinným poměrům sám rozhodl pro odchod do sousedního Bavorska. Se synovcem Františkem žil na různých místech (Schachten u Eschlhamu, Fuhr im Wald, Neuhausen u Mettenu, Deggen-dorf). Poslední léta svého života strávil ve Straubingu, a sice v rodině své neteře Hildy Posluschné (byla dcerou další Jindřichovy sestry Julie provdané za krejčího a lidového zpěváka Pepi Maiera). Zde roku 1960 zemřel a zde je také pochován.

Komplexní pozorování života na bavorsko-české hranici a bezprostřední kontakt s okolím (posílený znalostí obou jazyků) Blaua zprvu vedly k psaní drobných příspěvků. Publikoval je v periodikách a nakladatelstvích vídeňských (*Zeitschrift*



Zleva: Betty Blauová, roz. Jindřichová, Josef Blau, Karel Blau, Anna Jindřichová, roz. Klímová, Anna Hatinová, roz. Jindřichová. Nedatováno. Fotoarchiv Muzea Jindřicha Jindřicha, Domažlice.

für österreichische Volkskunde, Verein für österreichische Volkskunde), pražských (Bohemia, Mitteilungen des Vereines für Geschichte der Deutschen in Böhmen, Verlag des Deutschen Vereines zur Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse), buďejovických (Südböhmische Volkszeitung, Waldheimat) či libereckých (Reichenberger Zeitung). Články, studie a publikace našly po 1. světové válce další vydavatele v Liberci (Franz Kraus, Paul Sollors Nachf. Verlag), Praze (J. G. Calve, A. Haase, Roland Verlag Morawitz, Staatliche Verlagsanstalt), Plzni (Wesböhmisches Druckindustrie, A. H. Bayer), Plané u Mariánských Lázní (Deutsche Heimat), Chebu (Böhmerland – Verlag), Nýrsku (Lehrerverein, Werner, Mein Böhmerwald), Prachaticích (W. J. Schramm), Olomouci (Dr. Luis Bergmann), posléze pak v Drážďanech, Lipsku, Jeně, Vídni, Mnichově, Frankfurtu nad Mohanem, po druhé světové válce v Regensburgu (Kallmünzu), Mnichově a Graffenau.



Josef Blau. Nedatováno. Fotoarchiv Muzea Jindřicha Jindřicha, Domažlice.

Blauovy drobné časopisecké články, odborné studie a monograficky zaměřené publikace charakterizuje široké tematické spektrum – jsou věnovány regionální historii, lidové architektuře, každodennímu životu šumavských pastýřů, lapků, pašeráků, pytláků, jejich rituálům a ritualizovaným předmětům. Zajímá se též o prodejce s husím peřím (včetně jejich tajné řeči), lidový oděv, domácí výrobu, lidové umění, v neposlední řadě pak o život šumavských sklářů.

Blauovo rozsáhlé dílo můžeme rozdělit do několika tematických oddílů. Publikace instruktivního charakteru obsahující návody k práci národopisného pracovníka a kronikáře zastupuje *Der Lehrer als Heimatforscher* (Učitel jako vlastivědný pracovník, Praha 1915), *Der Lehrer an der Sprachgrenze* (Učitel na jazykovém pomezí, Liberec 1930) a *Der Gemeindechronist und seine Aufgaben* (Obecní kronikář a jeho úkoly, Praha 1931), dílo pedagogické obsáhla učebnice *Landes- und Volkskunde der Tschechoslowakischen Republik* (Vlastivěda a národopis Československa, Liberec 1927). Popularizační formu má *Wanderbuch für den Böhmer- und Bayerwald I., II.* (Průvodce Šumavou a Bavorským lesem, Plzeň 1921, 1924).

Životu obyvatel Šumavy se Blau věnoval i v drobných literárních prózách. Patří sem kniha povídek *Der Honigbaum und andere Geschichten* (Medový strom a jiné příběhy, Praha 1934), *Der tapfere Lenz* (Statečný Lenc, Liberec 1926) a v německém exilu vydaný román *Die goldene Säule* (Zlatý sloup, Regensburg 1958). Nelze opomenout ani jeho práci překladatelskou – spolu s K. Hostašem přeložil Baarova Jana Cimburu. Kniha vyšla pod názvem *Johann Cimbura: eine südböhmische Idylle* (Praha 1941), zatímco Baarovy pohádky jako *West-slawische Märchen* (Jena 1929). Nikoliv nepodstatnou kapitolu jeho nýrského působení tvoří provoz nýrského „lesního“ divadla, o jehož kroniku pečoval podobně jako o kroniku města Nýrsky.

Díky přátelství s J. Š. Baarem a příbuzenským vztahům s Jindřichovou rodinou nezůstalo stranou Blauova zájmu ani sousední Chodsko. Lidovému oděvu je věnován příspěvek *Die tschechische Volkstracht der Tauser Gegend* (Český lidový kroj v okolí Domažlic, Vídeň 1906), lidové architektuře a toponomastice *Geschichte der deutschen Siedlungen im Chodenwald* (Dějiny německých sídlišť v Českém lese, Plzeň 1937).

Blaua lze právem považovat za zno-uvobjevitele všerubského lékaře a spisovatele Georga Leopolda Weisela (1804–1973). Výbor z jeho díla nazvaný *Aus dem Neumarker Landestor* (Z všerubské brány, Liberec 1926) předeseilá autorem životopisem, následuje dělení do tematických oddílů, zahrnujících judaika, národopisné črty a zvykosloví. Sem je zařazena i Weiselova studie *Chodenprozess*, zabývající se chodskou pří, která posloužila Jiráskovi při psaní *Psohlavců*.

Za vrchol Blauovy odborné práce lze právem považovat objemné *Geschichte der künischen Freibauern im Böhmerwald* (Dějiny královských svobodných sedláků na Šumavě, Plzeň 1934), v nichž autor sleduje osudy Králováků na území Královského Hvozdu od počátku osídlení až do první světové války. Vyvrací názor některých badatelů, že Králováci podobně jako Chodové vykonávali strážní službu. Nepostradatelným pramenem pro současné badatele zůstává *Böhmerwälder Hausindustrie und Volkskunst I., II.* (Domácí průmysl a lidové umění na Šumavě, Praha 1917–1918), přehledová práce, jejíž první díl je věnován řemeslům spjatým s prací v lese, posléze pak technikám zpracování dřeva, díl druhý paličkování, potravinářskému průmyslu, rýžování zlata, obchodníkům s tuhou, výrobě tabáku, kameníkům, kovářům, sklářům, výrobcům kraslic aj.

V padesátých letech vychází v Německu syntetická práce, v níž autor zúročil dlouholeté studium šumavské sklářské výroby: *Die Glasmacher in Böhmer- und Bayerwald in Volkskunde und Kulturgeschichte* a *Die Glasmacher im Böhmer*

– und Bayerwald. Familienkunde, II (Dějiny sklářů na Šumavě a v Bavorském lese, Regensburg – Kallmünz 1952–1956). Jako reprint ji v roce 1984 s pozměněným názvem vydalo nakladatelství Morsak v bavorském Graffenau. V rukopise zůstal místopis bývalých německých osad klatovského okresu (1946).

Během svého života byl Blau počten čestným členstvím v několika institucích – 1910 ho přijalo Národopisné muzeum ve Vídni, 1913 byl jmenován do funkce konzervátora památek pro území západních Čech, o rok později následovalo jmenování korespondentem pražského památkového úřadu. Takto ho v roce 1939 nominovala i Německá společnost pro vědu a umění v Praze. U příležitosti šedesátin mu bylo roku 1932 uděleno čestné občanství města Nýrska. Další ocenění následovalo v sousedním Bavorsku – v roce 1952 byl v Mnichově jmenován čestným členem Vlastivědného spolku, téhož roku ve Straubingu Spolku přátel bavorského lesa. Za svoji celoživotní badatelskou práci obdržel roku 1953 záslužný kříž prezidenta Spolkové republiky Německo Theodora Heusse.

Nad Blauovým životem se dodnes vznášá řada nezodpovězených otázek. Týkají se zejména badatelova výrazného podílu na budování sbírkového fondu dnešního Muzea Jindřicha Jindřicha v Domažlicích, zejména oddílu věnovaného podmalbě na skle či tamější knihovny, dále Blauovy intervence ve věci záchrany Baarova muzea v Klenčí pod Čerchovem, jeho soudního sporu se spisovatelem Hansem Watzlikem v době 2. světové války, posléze i jeho odchodu do sousedního Bavorska. Nesporným faktem zůstává úctyhodné dílo dodnes bohatě využívané regionálními badateli. Blaua nelze opomenout, byť i ve smyslu revize mnohých jeho tvrzení. O systematické poznávání jeho díla, jakož i díla jeho spolupracovníků a generačních souputníků, se od roku 2002 snaží spolu s občanským sdružením Muzeum Královského hvozdu v Nýrsku.

Marta Ulrychová

BÁDÁNÍ O LIDOVÉM Tanci NA MALÉ HANÉ. (VĚNOVÁNO NEDOŽITÝM 90. NAROZENINÁM ZDENKY JELÍNKOVÉ)

Malá Haná je významnou částí regionu Haná, tvoří předěl mezi rovinnou částí a horským územím na severu i na západě. Lidová kultura tohoto území je osobitá a specifická regionu se projevuje rovněž v lidovém tanci. O poznání tanečního umění v regionu Malé Hané se zasloužila především Zdenka Jelínková. Její etnochoreologická bádání se soustředila hlavně na Boskovicko do lokalit Kořenec, Vanovice, Benešov, Boskovice, Velké Opatovice, Horní Štěpánov. Na západ od Boskovic se stal významným objevem taneční projev a dědictví v Protivanově a Malém Hradisku. Vedle Boskovicka byly zpracovány další vsi na území Dražanské vrchoviny. Posléze byla upnuta badatelská pozornost rovněž na Konicko, Novou Dědinu a lokality na sever od Prostějova.

Zdenka Jelínková navštívila spolu se svými spolupracovníky, zaznamenávajícími nápěvy a texty tanečních písní, téměř všechny obce kraje. Její intenzivní zájem a dlouhodobá výzkumná a sběratelská činnost přinesla ovoce v počtu zapsaných tanců a tanečních her. Soustředila svoji pozornost především na starší informátory, vyhlášené tanečníky nebo muzikanty. Návratnými výzkumy u některých z nich se jí podařilo zaznamenat, případně ze střípků vzpomínek a z jednotlivých tanečních kroků rekonstruovat tanec. Výraznou oporou byly pro Z. Jelínkovou výzkumy a poznatky slovesného folkloristy Oldřicha Sirovátky, který se Malou Hanou a především Boskovickem rovněž zabýval.

Výsledkem sběratelské činnosti Zdenky Jelínkové ve sledované oblasti je několik publikací. Zejména sbírka *Lidové tance z Boskovicka*, která vyšla v brožovaném vydání ve dvou dílech v roce 1952, mohla už v polovině 20. století přispět k poznání základních typů tanečního folkloru oblasti a posloužit vesnickým

skupinám a souborům, které se právě začínaly formovat.

Badatelka publikovala také drobné články a studie v různých časopisech nebo sbornících. Zásadnější povahy jsou popisy tanců z Královopolských Vážan a Habrovan na Rousínovsku, tedy z vesnic na okraji Malé Hané. Vyvrcholení sběratelského úsilí, které věnovala tancům tohoto regionu, je pak vydání reprezentativní publikace *Lidový tanec na Dražanské vrchovině a Malé Hané* (2001). Devadesát devět tanců zde uvedených podává svědectví nejen o vysoké tanečnosti regionu Malá Haná, ale také o sběratelčině píli a dlouhodobém úsilí, které trvalo půl století (1951–2001).

Považuji za nezbytné v těchto souvislostech zmínit rovněž sbírku Zdenky Jelínkové *Lidové tance z Nedvědice, Olešnicka a Kunštátska* (1988). Jde zde sice především o region Horácka a Podhorácka, ale zahrnuto je i Kunštátsko, jež se ve své východní části setkává s Malou Hanou. Právě ve sbírce tanců z Kunštátska je uvedena řada tanců se společnými znaky s repertoárem z Boskovicka i z jiných lokalit Malé Hané.

Tanečního umění Hané se dotkli také starší badatelé, jako např. Lucie Bakošová nebo Vlasta Havelková, lidovému tanci Malé Hané a Dražanské vrchoviny se ale systematicky nevěnovali. Stejně tak Františka Kyselková, která zkoumala a zapisovala písňové bohatství především v Kořenci, ponechala lidový tanec stranou. Povšimnout si však musíme Josefa Pištěláka, rodáka z Konicka, významného znalce hudební kultury, zvykoslovných projevů, ale i lidových tanců. Přesto, že profesně byl orientován k medicíně a lékárnictví, zabýval se národopisným výzkumem. Vydání jeho sbírky *Lidové tance severního Konicka* (1988) přineslo zásadní poznatky o taneční kultuře tohoto území. Dílo Josefa Pištěláka je doprovázeno poznámkami o tamní hudbě a hudebních nástrojích a rovněž o tanečních příležitostech, informátorech a dalších okolnostech, které byly s tancem spjaty.

Přístupme nyní k tancům samotným, k jejich charakteristice, pokud se týká taneční skladby, role tanečního projevu v průběhu obřadů nebo zvykoslovných slavností, přibuzenství s různými tanečními typy. K nejstarší vrstvě patří tance obřadní, které měly svoje místo při slavení hodů, masopustu – ostatků a také při svatbách a jiných příležitostech obřadního cyklu. Jde o tance kolektivního charakteru s projevy intaktní magie, jakými byly na příklad o masopustu *konopice* či *Na konopě* s vysokým vyskakovaním žen nebo také celých tanečních párů. Do této skupiny zařazujeme rovněž *kotka* nebo *Káču*. Je to tanec či hra honivé povahy, již se obvykle ukončovala taneční zábava. Při tomto obřadním tanci se různým způsobem obcházel taneční sál, ale také dům a dvůr, aby se společenství tanečníků dotklo všech míst.

Mnohé obřadní tance a hry prováděné při svatbách či jiných obřadních příležitostech postupně ztratily obřadní význam a staly se z nich nezávazné hry k obveselení tanečníků i přihlížející „sódne stolice“. Do této kategorie můžeme řadit *šáteček*, *stoličkovou*, *Elišku* a jiné.

Starší původ i osobitost patří k tancům v třídobém taktu, v muzikologické i choreologické literatuře označovaných jako *hanatika*. Vycházejí, jak se zdá, ze společného kořene. Jejich společným jmenovatelem je poměrně pomalé tempo a valčíkový rytmus. Nacházíme je již v tzv. guberniální sbírce z roku 1819. Typově jsou uvedené tance rozšířeny po velkém středoevropském území, a právě Zdenka Jelínková, která se touto taneční kategorií zabývala, posunula díky svým výzkumům jejich poznání o hodný kus kupředu. Víme, že tance zvané *hanácká* se v různých obměnách nacházely v řadě vesnic Malé Hané. Byly oblíbeny při obřadních příležitostech, ve svatebním veselí, při hodech, masopustních tanečních zábavách. Většinou se tančily na nápěvy se starými tóninami a někdy dokonce na písně s náboženskými texty.

Další skupinu tvořily tance skočného typu. Tvořily protiváhu ke klidnějším tan-

cům *hanácké* a *marevské*. K pohybově náročným a svižným tancům patřil *třásák* z Protivanova a Hradiska, případně jiných lokalit.

Mužské tance se na Malé Hané objevovaly v tanečním repertoáru ještě ve 20. století, ale už jen sporadicky. K pohybově náročnému projevu mužské omladiny se vztahovala především *kozácká*, tanec zdůrazňující hbitost a sílu tanečníků. Také *ležák* se střídavým závěsem mužů v kole tanečníků vyžadoval mužskou obratnost i sílu podobně jako *Alexandr* rozšířený na Hané, nebo *mlynářský*, oblíbený tanec v karpatské oblasti.

Nejrozsáhlejší tradiční taneční materiál tvořily na Malé Hané tance figurální. Kombinovaly polku a valčík s dalšími, zcela specifickými pohybovými prvky a kompozicemi. Mnohé z nich se nacházely rovněž v sousedních oblastech, na Horácku a na Brněnsku, ale také v běžném repertoáru Hané. Nejrozšířenější ve všech zkoumaných obcích byly různé druhy *šotyšek*, *špacírpalky*, *švihák*, *mysliveček*, *čtverylka – kanafaska* nebo *kohótek*. Dále to byly tance tzv. řemeslnické, napodobující práci či příznačné pohybové úkony – *řeznická*, *ševcovská*, *bednaříček*. Mezi tanci ve třídobém taktu se nejčastěji v tanečním repertoáru objevoval *bič*, *bičéček*, *klobóček*, polonézový *štéc* a *mazurka*. Velké oblíbenosti se těšil tanec *Či je děvče* pro dvě dívky a tanečnicka. Jeho oblíbenost u venkovských tanečníků spočívala patrně v členitém pohybovém schématu. K nejpůvabnějším tancům patřil *hulán*, k jehož charakteru si dovoluji citovat ze zápisu Aloise Piňose a Bohuslava Indry z roku 1951 (uloženo v brněnských fondech Etnologického ústavu AV ČR), kteří od tanečníka z Velenova slyšeli: „*To byla taková skákavá. Chlap skákal s ženskó, až by ju strhal. Ženskó to nerady tancovaly.*“

Pohybovou náročností a osobitostí se vyznačovaly tance se střídavým taktem, jimž se říkalo „přes nohu“ (*maso*, *trakač*, *Ta lhotská šenkýřka*, *Má zlatá kulatá* a další). Ty dokázaly bezchybně zatančit pouze páry, které měly smysl pro ryt-

mus a dovedly hbitě střídat valčík či polku s obkročákem / šlapákem. Jen stěží si dovedeme představit, jak tyto pohybově náročné tance předváděli tehdejší tanečníci, jimž bylo kolem sedmdesáti a osmdesáti let. Data narození informátorů jsou fascinující: 1868, 1873, 1878, 1889 atd.

Taneční zábavu, zvláště masopustní, prolínaly taneční hry *pastéřská* či *palicová*, *šáteček*, *židličková* nebo *stoličková*, *Kača*. Jejich pohybová jednoduchost dovozovala zapojení velkého počtu přítomných bez ohledu na taneční dvojice. Mnohé z uvedených her se udržely zejména jako součást obřadních příležitostí ještě v době, kdy ostatní typy tanců byly již z tanečních zábav vyloučeny a nahrazeny pouze běžnými polkami, valčíky, mazurkami.

Nejvýraznější taneční projevy byly zaznamenány v Protivanově. Osobitý styl tanečníků manželů Kopeckých se setkal v padesátých a šedesátých letech 20. století s mimořádnou odezvou v pořadu Klenotnice na folklorním festivalu ve Strážnici. To, co bylo předmětem obdivu, byla lehkost třásákového kroku, temperament spojený s typem tance mnohdy odlišného od ostatních tanců regionu, ale i jeho prezentace. Zmíníme alespoň několik jejich nejvyhlášenějších tanců, k nimž patřily *ševcovská*, *břítva*, *zahradnická*, *hulán* a *šotyš*.

Tanečníci a muzikanti, kteří si dokázali při výzkumech Zdenky Jelínkové a jejich spolupracovníků vzpomenout na mladá léta a taneční zábavy té doby, byli především rolníci, ale také řemeslníci, jež se živili pletením – síťováním, šitím konfekce, dále hostinští nebo muzikanti. Ti byli při výzkumu zvláště vítáni. Vzpomínali na své druhy ve štrajchové muzice, na houslisty, violisty, basisty a hráče na dechové nástroje (flétnisty, klarinetisty), na Konicku také na trumpetisty. K nejvýraznějším postavám patřila Božena Veselá z Kořence a Marie Kozelková z Velkých Opatovic (podle Zdenky Jelínkové si však obě tyto vynikající pamětnice a informátorky občas trochu vymýšlely).

Na závěr bych se ráda zastavila u témat současnost etnochoreologických bádání a život tanečního umění na Malé Hané. V dokumentačních fondech brněnské pobočky Etnologického ústavu AV ČR je shromážděný písňový a taneční materiál, o němž jsem se v příspěvku zmínila, s výjimkou sběrů z Konicka od Josefa Pištěláka. Vědecká instituce je pochopitelně nejvhodnějším tezauzem sbírek. Avšak je tu i jiná poloha, a tou je aplikace tohoto cenného materiálu do života. O ni se přičiňují především folklorní soubory. Taneční kulturou regionu Malé Hané se zabývají soubory z Boskovicka a Blanenska. Podle archivních dokladů i podle pamětníků začal s uváděním malohanáckých tanců soubor na Pedagogické škole v Boskovicích pod vedením prof. Bednářové. Soubory Kořeňák, Drahan i Velen dodnes působí v udržování dědictví tanců Malé Hané, stejně jako soubor Skalák z Protivanova, a společně nesou standardu tanečního umění z regionu. Ale také jiné soubory, k nimž patří Májek z Brna, Mánes z Prostějova, či ve Zlíně Bartošův soubor písní a tanců, s velkým zaujetím nastudovaly taneční materiál z Malé Hané a Konicka, tento odkaz minulých generací přejaly do svého programu a dokazují jeho životnost.

Věra Kovářů

PETER SALNER – 60 LET

Významného životního jubilea letos dosahuje klíčová osobnost slovenské etnologie PhDr. Peter Salner, DrSc. (nar. 1. 3. 1951), který je proslulý především odbornou prací v oblasti etnologie města, výzkumem identit a témat spojených s otázkami židovské kultury. Studia národopisu ukončil v roce 1974 a v roce 1975 nastoupil do tehdejšího Národopisného ústavu SAV, kde pracuje dodnes. Zpočátku publikoval o městské i venkovské kultuře a věnoval se především rodinným

a společenským vztahům, včetně problematiky dětí. Stále více se však specializoval na městský, zejména bratislavský život. Orientoval se na městskou rodinu, společenské instituce ve městě a metodologii výzkumu města. Jeho publikační činnost již od přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století naznačuje, že se objevují v rámci tehdejšího Československa nové přístupy k výzkumu města, které sice ve světě mají řadu paralel, ve střeoevropském prostoru jsou však inovací. Zatímco v Čechách se město etnograficky studovalo zejména jako město řemeslníků a dělníků ve smyslu tehdejšího chápání lidových vrstev a na Moravě ještě navíc malé město podobně jako se studovala vesnice, P. Salner vykročil novým směrem ke zkoumání kosmopolitního velkoměsta jako sociálního celku, jehož prostředí vyžaduje inovaci etnologických metod a nové teoretické zázemí. To mu poskytly vzory jednak z Německa, ale zejména též z Maďarska, kde působil podobně orientovaný badatel Péter Niedermüller. Salnerovy výzkumy o Bratislavě a velkoměstské kultuře se staly širším, tak říkajíc střeoevropským vzorem, který následovali badatelé z Prahy, Brna, Varšavy i z Vídně. Bratislava se díky Salnerovi stala význačným bodem, kde vznikaly ideje o široké střeoevropské komparaci velkoměst zejména v oblasti městské sociability a interetnické kooperace a konfliktu. Publikace *Taká bola Bratislava* (Bratislava, Veda 1991), která obdržela v roce 1992 cenu E. E. Kische, se stala reprezentativním dílem, jež bylo následováno například brněnským pracovištěm Etnologického ústavu AV ČR. Vedle etnografického popisu způsobu života ve městě a studia tolerance a netolerance otevřel Peter Salner i další témata. Pozornost též věnoval studiu totality a jejích projektů v městském prostředí. Jeho publikace *Premeny Bratislavy 1939–1993. Etnologický pohľad na dynamiku sociálnych procesov* (Bratislava, Veda 1998) je velmi zajímavým a v etnologii ojedinělým publikačním počinem.

Vedle tématu města se P. Salner soustředil na problematiku židovské identity. Jako dlouhodobý funkcionář židovské obce získal jedinečnou zkušenost s deskami lidských osudů, jejichž citlivé zpracování a vědecké zobecnění je neocenitelným zdrojem poznání člověka, jeho komunikace, problémů sebepercepce v nejrůznějších situacích a neocenitelným zdrojem poznání lidské komunikační vynalézavosti. Ve zpracovávání témat identity se stal skutečně mistrem. Z mnoha jeho vědeckých publikací vzpomeňme alespoň *Prežili holokaust* (Bratislava, Veda 1997), *Židia na Slovensku medzi tradíciou a asimiláciou* (Bratislava, Zing Print 2000), *(Môj) židovský humor. Židovský vtíp a identita* (Bratislava, Zing Print 2002), *Cesty k identite* (Bratislava, Zing Print 2005), *Budúci rok v Bratislave alebo Stretnutie* (Bratislava, Marenčin PT 2007), *Mozaika židovskej Bratislavy* (Bratislava, Marenčin PT), *Premeny židovskej Bratislavy* (Bratislava, Marenčin PT 2008).

Přestože je P. Salner autorem celé řady samostatných monografií a textů, rozhodně se nebrání týmové práci. Jeho projekty byly zpravidla týmového charakteru s předpokladem široké, často mezinárodní spolupráce. Stejně tak nezapomíná ani na vědeckou výchovu a pedagogickou činnost. Mnoho pracovníků Ústavu etnologie SAV prošlo jeho vědeckými týmy, specializovalo se díky jeho působení na problematiku města a dosáhlo výrazných úspěchů při studiu multietnického prostředí, které je pro slovenská města typické.

Jubilant získal již za svou publikační i organizační činnost celou řadu cen, nejvíce od Slovenské národopisné společnosti. Jsem však přesvědčen, že jich ještě v budoucnosti přibude. Jeho dílo je skutečně obdivuhodné a svým zaměřením jedinečné.

Peter Salner je člověk, s nímž je radost spolupracovat. Příjemně se s ním komunikuje nejen v konferenčních sálech, ale i při dalších příležitostech, které život přináší. Vědců a obecně osobnos-

tí, jako je on, není a nebude nikdy dost, proto si jej velice vážíme a přejeme mu k jeho jubileu vše nejlepší.

Zdeněk Uherek

ŽIVOTNÍ JUBILEUM MIKULÁŠE MUŠINKY

Přední znalec česko-slovensko-ukrajinských kulturních vztahů slavil již 75. narozeniny. Mikuláš Mušinka se narodil 20. února 1936 v obci Kurov na východním Slovensku, kde v Prešově žije a neúnavně pracuje dosud. Jeho tvůrčí život je naplněn mnohými aktivitami v oblasti folkloristiky, etnografie, ukrajinských dějin a výtvarného umění. V Praze studoval na Vysoké škole ruského jazyka a na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze získal titul CSc. Titul DrSc. obhájil na Ukrajině, kde mu byl udělen také titul akademika na Ukrajinské akademii věd v Kyjevě.

Po celou dobu svého tvůrčího života měl od svých studentských let těsný vztah k českým zemím. Do Čech a na Moravu jezdil nejen na různé konference, semináře, ale také prováděl své folkloristické výzkumy, přednášel, pořádal výstavy, bádával v archivech atd.

Jako specialista na ukrajinskou problematiku věnoval velkou pozornost osobnostem ukrajinské imigrační vlny, které po revoluci v roce 1917 přichaly do zahraničí z území dnešní Ukrajiny. Podstatná část inteligence a studentů působila právě v Praze a Poděbradech. M. Mušinka na základě archivních materiálů (uložených v Čechách, na Ukrajině a v Rusku) a rozhovorů s pamětníky osvětlil jejich přínos k poznání historie i národopisu, zejména lidové architektury, a seznámil širokou veřejnost s pracemi ukrajinských výtvarných umělců, kteří studovali a působili v Čechách. O kdysi tabuizovaném tématu ukrajinského muzea v Praze napsal knihu a přinesl zcela nové poznatky.

Problematika česko-ukrajinských vztahů se objevovala i v jeho pracích o ukrajinských osobnostech 19. století, a to především folkloristy Volodymyra Hnatuka z Haliče, který byl jeho velkým vzorem.

Pozornost věnoval rovněž přínosům Čechů k poznání poměrů na bývalé Podkarpatské Rusi, která byla součástí meziválečného Československa, zejména Floriana Zapletala, Františka Tichého a Františka Hlaváčka. Ve spolupráci s muzeem J. A. Komenského v Přerově vyšla kniha o F. Zapletalovi, který v dvacátých letech 20. století fotograficky zdokumentoval podstatnou část dřevěných kostelíků na Podkarpatské Rusi.

V rámci své původní folkloristické orientace M. Mušinka shromáždil velké množství lidové slovesnosti i písňové tvorby hlavně z východního Slovenska, o čemž svědčí jeho antologie a také četné články v různých časopisech na Slovensku i v zahraničí. V posledních letech byl spoluautorem rozsáhlé publikace vydané v roce 2009 Slovanským ústavem AV ČR v Praze věnované právě folkloru rusínsko-ukrajinského obyvatelstva východního Slovenska. S Etnologickým ústavem AV ČR v Praze spolupracoval na výzkumu pracovní migrace v Zakarpatské Ukrajině. Ústav vlastní desítky jeho fotografií z terénních výzkumů, které prováděl u ukrajinských a slovenských přesídlenců z Rumunska v českém a moravském pohraničí.

Jubilantův zájem o folklor nemá jen teoretickou rovinu. Léta spolupracuje s folklorními kolektivy, se souborem Kurovčan také vystupuje v kroji na různých folklorních slavnostech. Od devadesátých let minulého století inicioval a pomáhal zakládat na Ukrajině muzea osobností, jejichž jména v sovětském režimu měla být zapomenutá. Spolupracuje s četnými organizacemi ukrajinské emigrace v západní Evropě a v Americe, kam je zván přednášet.

K šedesátému výročí jeho narození vyšla badatelova personální bibliografie, která obsahuje stovky položek včetně desítek knižních vydání. Jeho práce vy-

cházejí a stále vycházejí nejen na Slovensku, v Čechách a na Ukrajině, ale i v dalších evropských státech, v Kanadě, USA a v Austrálii. A od té doby přibýly další články, studie a knihy. Jubilant je také autorem mnohých encyklopedických hesel a pod jeho redakcí vyšla rovněž řada sborníků.

V době normalizace v roce 1972 byl s M. Mušinkou – coby osobou politicky nepohodlnou – rozváznán pracovní poměr na Filozofické fakultě Univerzity P. J. Šafárika v Prešově a až do začátku devadesátých let minulého století pracoval badatel pět let jako pastýř hovězího dobytka v jednotném zemědělském družstvu a posléze se octl v kotelně – podobně jako někteří disidenti. Ale i v těžkých životních podmínkách se cílevědomě snažil udržovat kontakt s oborem, jezdil do terénu, zpracovával získané folklorní a národopisné materiály a i přes zákaz publikování psal pod pseudonymem, a to i v zahraničí. Pro jeho zaujetí oborem měla po celou dobu pochopení manželka Magdaléna, která mu dosud všestranně pomáhá a pořádá i jeho rozsáhlou knihovnu, kterou badatel věnuje vědecké knihovně v Prešově.

V současné době je M. Mušinka předsedou Asociace ukrajínistů Slovenska a Ševčenkovské vědecké společnosti na Slovensku. Od roku 1991 je profesorem Ukrajinské univerzity v Mnichově. V posledních letech získal řadu zejména ukrajinských ocenění, např. v roce 1996 byl mu udělen Řád prezidenta Ukrajiny, v roce 2005 mu Užhorodská národní univerzita udělila zlatou medaili a čestný titul Doctor honoris causa. Řadu ocenění obdržel i při příležitosti letošního životního jubilea.

Jeho práce založené na terénních výzkumech, studiu státních i soukromých archivů přinášejí četné nové poznatky a jsou inspirující pro další studium. Pozornost věnoval mnohým osobnostem a tématům, které dříve nebyly prezentovány a v kterých se projevila jeho odbornost a invence. I přes nepřízeň dobových poměrů, kdy byl přes dva-

cet let nucen pracovat mimo obor, díky své pracovitosti a cílevědomému zaujetí podstatně přispěl k jeho rozvoji a dosáhl i zaslouženého ocenění.

K významnému životnímu výročí přejeme Mikuláši Mušinkovi do dalších let hlavně dobré zdraví, pohodu a ještě mnoho pracovních úspěchů.

Nad'a Valášková

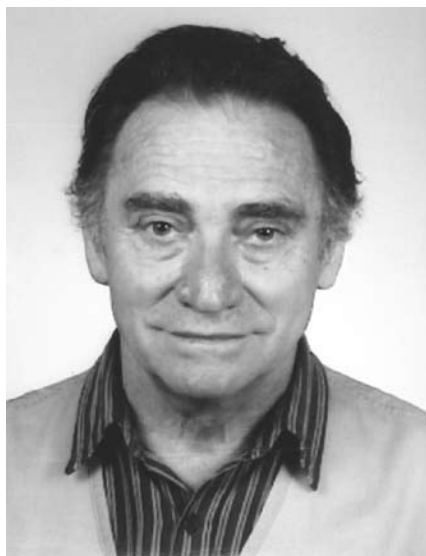
OSMDESÁTNIK KAREL PAVLIŠTÍK

První zevrubný přehled života a díla PhDr. Karla Pavlišťika, CSc., (*12. 3. 1931), rodáka z Uherského Brodu, připravilo k jeho sedmdesátinám Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně v roce 2001 ve svém časopise Acta musealia. Známy zlínský publicista a kulturní pracovník František Bobák tam charakterizoval jubilanta jako člověka, který neuznává autoritu funkcí, nýbrž jen autoritu ducha, pro vyjádření svých názorů dlouho nehledá ve slovníku a jeho láska k lidovým písním a tancům je velice nakažlivá. To vše platí až do jeho stále aktivní osmdesátky. Pavlišťikova cesta k vědeckým úspěchům a ke společenským poctám však nebyla nijak jednoduchá.

Už jako středoškolského studenta ho zaujal lidový tanec. Ještě v době studií na uherskohradištské obchodní akademii byl jako vynikající tanečník zvolen stárkem folklorního souboru Hradišťan. Není proto divu, že mu v době nástupu na vojnu bylo nabídnuto členství v taneční skupině tehdejšího Armádního uměleckého souboru Víta Nejedlého. V tomto slavném tělese působil jako sólový tanečník deset let. Při tom vystudoval externě etnografii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a po absolutoriu v roce 1962 nastoupil do Oblastního muzea jihovýchodní Moravy v tehdejší Gottwaldově. S entuziasmem jemu vlastním se pustil do pořádání sbírek, budování nových depozitářů, sbírkotvorné činnosti v regionu, ale i do organizace vědecké práce. Jedním z prv-

ních výsledků jeho odborných aktivit byla v roce 1966 mezinárodní vědecká konference věnovaná dílu významného moravského badatele Františka Bartoše. Hlavním předmětem jednání této konference bylo formování etnografických oblastí, jedno z důležitých témat tehdejší české i evropské etnologie.

Přestože K. Pavlišťik ukončil studium etnografie diplomovou prací z oboru folkloristiky (*Obráz lidové kultury v díle Václava Beneše Třebízského*), po nástupu do muzea se postupně věnoval výzkumům lidové kultury hmotné, zejména lidovým řemeslům. Dokladem toho byla expozice *Domácí výroba dřevěného nářadí a náčiní na Podřevnicku*, otevřená ve Vizovicích v roce 1964. Pro své výstavní projekty získal vynikající spolupracovníky: zakladatele vzorkových dílen ÚLUVu Vladimíra Boučka a zkušeného výtvarníka Ladislava Včelaře. Z této spolupráce vznikla i na svou dobu objektivní expozice *Lidové umění na Luhačovickém Zálesí* v muzeu v Luhačovicích a *Pamětní síň Františka Bartoše*, která je dodnes veřejnosti k dispozici ve zlínském zámku, kam byla přenesena z Bartošova rodného domu v Mladcově u Zlína.



Důležitou součástí Pavlišťikova působení v tehdejší Gottwaldově byla jeho aktivita ve folklorním hnutí. Jeho schopnost ztvárnit tradiční lidové písně, tance a zvyky do choreograficky a dramaticky účinných programů se brzy projevila řadou úspěchů v regionálních i celostátních soutěžích folklorních souborů. Spolu se svou ženou začal spolupracovat se zlínským souborem Vonica. Mezi jejich největší tehdejší úspěchy patří hlavní cena na celostátním festivalu v Popradu v roce 1974. Avšak už tehdy jeho jméno, poznamenané jeho občanskými aktivitami v roce 1968, nesmělo být v programech uvedeno. V době „normalizace“ byl z muzea propuštěn a ve snaze uživit rodinu vykonával dělnické profese v papírně, čistírně odpadních vod při čistění kanalizací a nakonec v JZD Kašava, později JZD Podhoran v Lukově.

Mezi členy folklorních souborů i v širší veřejnosti však nebyl zapomenut a přes normalizační zákaz působení v kulturní sféře využil jeho schopností předseda tehdejšího JZD Kašava. Vyzval Pavlišťika, aby vedl folklorní soubor, jehož bylo zemědělské družstvo zřizovatelem. Vypadlo to všem. To, že dosažené úspěchy a významné kulturní aktivity neprobíhaly pod jeho jménem, Pavlišťikovi nevadilo. Nebyl v tomto ohledu v této republice sám. Pod jeho vedením a za spolupráce s cimbálovou muzikou Antonína Bařínky se stal soubor Kašava v osmdesátých a devadesátých letech jedním z nejznámějších folklorních kolektivů republiky a v roce 1981 získal hlavní cenu celostátního festivalu folklorních souborů, konaného tentokrát v Košicích.

Ještě větší význam měla známá Lukovská setkání s folklorem, která Pavlišťik v roce 1978 založil, se souborem Kašava organizačně i umělecky připravoval a na jejich přípravě se podílí dodnes. V kulturním domě v Lukově u Zlína mohl prezentovat své odborné i organizační znalosti poučenému obecenstvu jak prostřednictvím Kašavy, tak mnoha hostujících souborů a sólistů. V předem vyprodaném sále pro 600 osob se objevovaly

významné umělecké i vědecké osobnosti s hlubším vztahem k regionu: F. Pavlíček, J. Hanzelka a M. Zikmund, L. Vaculík nebo B. Polívka, zpěváci J. Šuláková, J. Laža, J. Severin, J. Pavlica, L. Málek nebo rozhlasoví redaktoři J. Rokyta, J. Jurášek, z vědeckého světa K. Langer, L. Kunz, O. Sirovátka, D. Holý, Z. Jeřínková, J. Štika a desítky dalších osobností. O odborné a společenské úrovni těchto setkání svědčí pozoruhodné programové sborníky. Jen ti, kdo zažili léta normalizace, ocení jedinečnost těchto akcí a dobovou odvahu jejich pořadatelů. Zanedbatelné v tomto směru také není zjištění, že loňské setkání s tradiční vánoční tematikou bylo již sedmdesáté.

Po dvaceti letech práce mimo vystudovaný obor a téměř tajně prováděné osvětové a umělecké činnosti se mohl v roce 1990 K. Pavlíček vrátit do muzea. Se samozřejmostí sobě vlastní ihned pokračoval ve své vědecké a dokumentační práci. Výsledkem byla v roce 1993 vydaná kniha *Domácká výroba dřevěného nářadí a náčiní na Podřevnicku*, přijatá jako kandidátská disertace na Filozofické fakultě UK v Praze. Jubilant se pustil nejen do etnograficky orientované sbírkotvorné činnosti v regionu, do studia a dokumentace transformace tradičních aktivit, ale i do zpracovávání dokumentace cestovatelů Jiřího Hanzelky a Miroslava Zikmunda prezentované v roce 1996 otevřením velkolepé stálé expozice z jejich cest. Dalším výsledkem Pavlíčkovy neúnavné práce bylo zhodnocení jeho etnografické sbírkotvorné činnosti formou stálé expozice o lidových řemeslech *Dřevo, proutí, sláma v tradiční rukodělné výrobě na Podřevnicku*, otevřené v roce 2004 v prostorách zámku v Malenovicích. Expozice byla v roce 2005 oceněna v anketě České národopisné společnosti jako nejvýznamnější muzejní počin roku, v témže roce vyšla také stejnojmenná publikace. Dlouhodobý a soustavný zájem věnuje jubilant také dokumentaci transformace tradičních zvykoslovných aktivit a obřadů, výsledky své práce zveřejnil např. ve studii *Sbor dobrovolných hasičů – významný*

fenomén v procesu formování společenského života v obci a v transformaci tradičních zvykoslovných aktivit na Zlínsku (NR 3/2003). Inicioval také zřízení Studijně dokumentačního střediska Muzea jihovýchodní Moravy, výsledkem jehož činnosti je reprint vybraných etnografických a folkloristických prací Františka Bartoše a celostátní konference František Bartoš – jazykovědec, pedagog, etnograf, uspořádaná k stému výročí Bartošova úmrtí.

Pavličíkův odborný zájem o tvůrčí etnochoreologickou práci se v plné míře uplatnil od počátku devadesátých let. Přestože navázal na své dřívější výzkumy hmotné kultury a v roce 2005 publikoval ve druhém doplněném a upraveném vydání knihu *Domácká výroba dřevěného nářadí a náčiní na Podřevnicku*, stále více pozornosti věnoval otázkám folklorismu coby „novému“ tématu české etnologie. Podstatným způsobem se podílel na celostátních projektech NÚLK ve Strážnici, např. na videodokumentaci *Lidové tance Čech, Moravy a Slezska* (1993–1997) a *Lidová řemesla a lidová umělecká výroba v České republice* (1997–2003).

Důležitou kapitolou Pavličíkovy odborné činnosti v oboru folklorismu je také aktivní účast na rozvoji Mezinárodního folklorního festivalu ve Strážnici. Od funkce programového tajemníka v roce 1952 až po funkci předsedy programové rady, kterou převzal po Václavu Frolcovi v roce 1991, je neodmyslitelnou osobností tohoto nejvýznamnějšího českého folklorního svátku. S jeho jménem je spojeno nejen několik oceněných pořadů festivalu, ale především odborná i organizační příprava pořadů o slováckém verbuňku. Spolu s Janem Miroslavem Kristem a pracovníky Národního ústavu lidové kultury organizoval od roku 1986 soutěž o nejlepšího tanečníka slováckého verbuňku, která se stala od té doby jedním z vyhledávaných pořadů festivalu. Z Pavličíkova podnětu a pod jeho vedením byl tento mužský tanec popsán autorským kolektivem tak, že byl v roce 2005 organizací UNESCO zařazen mezi díla nemateriálního kulturního dědictví lidstva.

Jubilant se stal v roce 1991 nejenom předsedou programové rady festivalu, ale i členem ředitelské rady ústavu. V této funkci se podílel na dalších celostátních projektech ústavu, jako je Koncepce účinnější péče o tradiční lidovou kulturu, která byla v roce 2003 přijata coby vládní dokument. Aktivně spolupracoval i na tvorbě festivalových pořadů ve Valašském muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm, kde mimo jiné inicioval pořádání Soutěže o nejlepšího tanečníka valašského odzemku.

Hodnotu a význam odborných a společenských aktivit dokládají mj. ocenění, která jubilant obdržel v posledních dvaceti letech. Vedle cen za pořady na folklorních festivalech (Cena MFF Strážnice v letech 1989, 1990, 1991 a 1994 a další) obdržel „Cenu města Zlína za rok 1994“ za výrazný podíl na kulturním rozvoji města a cenu rady Zlínského kraje „Pro amicus musae“ za rok 2005. V roce 2001 získal „Cenu ministra kultury“ za celoživotní přínos k rozvoji tradiční lidové kultury a jejího uměleckého využívání. K významným ohodnocením jeho odborné činnosti kromě cen za konkrétní akce patří čestné členství v České národopisné společnosti a čestné členství v České národní sekci CIOFF. V roce 2008 udělil K. Pavličíkovi hejtmán Zlínského kraje „Záslužné vyznamenání 2. stupně“ jako výraz uznání a poděkování za osobitý podíl na udržování lidových tradic a folkloru ve Zlínském kraji a v roce 2009 obdržel ocenění „FOSKAR 2008“ v kategorii „Přínos k udržení a rozvoji folkloru“.

Do dalších let přejeme osmdesátníkovi Karlu Pavličíkovi pevné zdraví a dobrou životní i rodinnou pohodu!

Josef Jančář

POSLEDNÍ „SBOHOM“ LADISLAVU MLYNKOVÍ

Ledové zimní počasí, které nás koncem listopadu překvapilo, jako by

symbolicky předznamenal mrazivou a těžce uvěřitelnou zprávu, jež přišla od slovenských kolegů. Dne 27. listopadu 2010 nečekaně zemřel uprostřed tvůrčích sil a plánů etnolog a muzeolog doc. PhDr. Ladislav Mlynka, CSc., vysokoškolský pedagog spojený svou profesní dráhou s Bratislavou a s Katedrou etnologie a kulturní antropologie Univerzity Komenského. Slovenská etnologie ztratila jednoho z předních odborníků na problematiku lidové hmotné kultury, jako je lidová výroba a venkovské řemeslo nebo tradiční architektura a technické památky. Z nich byla jeho srdeční záležitostí tematika mlynologická.

Cesta L. Mlynky k postu univerzitního pedagoga vedla přes středoškolské studium ve Zlatých Moravcích, vysokoškolské studium v Bratislavě a zaměstnání v oborech aplikované etnologie. Narodil se 8. září 1954 ve Zlatých Moravcích (okr. Nitra). Dětství a mládí prožil v nedalekých Volkovcích, na vesnici, v době, kdy slovenský venkov procházel složitou socializací a výraznou modernizací. Po absolvování etnografie na Filozofické fakultě Univerzity Komenského (1978) získal uplatnění v Slovenském ústavu památkové péče a ochrany přírody, kde se věnoval technickým památkám. Výsledkem byly editované sborníky *Ochrana banských technických pamiatok na Slovensku* (Bratislava 1988) a *Výrobné a technické objekty v ľudovom staviteľstve* (Bratislava 1988). Téma technických staveb a jejich ochrana byly námětem nejen odborných studií, ale i kandidátské disertační práce, kterou později obhájil v Ústavu etnologie Slovenské akademie věd (*Ľudové technické stavby na Slovensku a ich ochrana*, 1996). Od roku 1988 pracoval v Muzeologickém ústavu Slovenského národního múzea v Bratislavě jako tajemník Odborné komise pro národopis a múzea v přírodě. Praktické zkušenosti i teoretické vědomosti z oboru památkové péče, ochrany kulturního dědictví a muzeologie následně uplatnil ve své pedagogické dráze, kterou zahájil v roce 1991 jako odborný asistent

Katedry etnologie a kulturní antropologie Univerzity Komenského. Vedle etnologických přednášek koncipoval a zaštil nově konstituované studium muzeologie a kulturního dědictví. Na katedře se v roce 2005 habilitoval.

Se zájmem o technické památky souvisí založení „Slovenské mlynologické společnosti“, jejímž předsedou se L. Mlynka stal. Organizoval odborná mlynologická setkání, která se konala v Maškově mlýně na řece Žitavě nedaleko Vráblí, kam zval i kolegy z České republiky, sdružené při „Kruhu přátel Technického muzea v Brně“ – v sekci Větrné mlýny. Nelze nepřipomenout také jeho práci v Matici slovenské, kde zastával funkci předsedy Národopisného odboru a předsedy redakční rady Národopisného sborníku MS, nebo členství v Národopisné společnosti Slovenska a v dalších odborných grémiích. Na mezinárodním poli se zapojil do Mezinárodní rady pro památky a sídla (ICOMOS) a do Mezinárodní organizace pro lidovou výrobu (IOV) při UNESCO. Byl nositelem či řešitelem řady vědeckých projektů.

Rozsáhlá je nejen organizátorská, pedagogická a výzkumná práce, ale i ediční a publikační počiny L. Mlynky.



O rodné obci editoval vlastivědnou monografii *Volkovce 1275–2000* (Bratislava 2000), do níž napsal převážnou část textů. Nedlouho před tím přispěl do monografie Zlatých Moravců kapitolou o lidové kultuře (Martin 1998), později do monografií *Kľakovská dolina* (2005), *Región Vodného diela Žilina* (2005) a *Komjatice* (Bratislava 2006). Řadu hesel zpracoval do lexikálního kompendia *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska* (Bratislava 1995) a patřil do autorského kolektivu, který se podílel na vzniku publikace *Tradičná kultúra regiónov Slovenska* (Bratislava 1998), zaměřené na problematiku etnografické rajonizaci a diferenciace. Pro monotematické číslo časopisu *Pamiatky a múzeá* (č. 4, 2002) zajistil fundované příspěvky o památkových rezervacích lidové architektury na Slovensku a o problematice ochrany lidového domu, ke které sám formuloval několik myšlenek v úvodníku *Tradičná ľudová architektúra – tarcha dedičstva*.

Mezi další ediční počiny L. Mlynky náleží sborník *Ľudová kultúra a jej premeny v 20. storočí*, který vyšel v rámci edice „Studia Academica Slovaca 32“, ale také samostatně ve formě separátu (Bratislava 2003). Analýzu etnologických příspěvků, které ve sbornících „Studia Academica Slovaca“ převažují, uveřejnil v ročníku dvacet devět (2000, s. 337–345). V ročníku 32 publikoval spolu se svými kolegyněmi a kolegy z katedry výsledky výzkumů z různých regionů Slovenska s důrazem na společensko-politické změny po roce 1989 a sociální konflikty s nimi spojené. Osobně se věnoval důsledkům společenských změn v živnostenském a řemeslnickém prostředí. Navázal na své starší studie, v nichž analyzoval postavení malého podnikatele ve vesnickém prostředí po roce 1990 a zamýšlel se nad místem řemeslníka v hodnotových systémech lokálního společenství.

Problematiku malovýroby na Slovensku monograficky sumarizoval v publikaci *Remeslník vo vidieckom prostredí. Remeslo a status remeselníka v lokál-*

nom spoločenstve (Bratislava 2004), kde z historického pohľadu sleduje meníci se postavení řemeslníka ve vesnickém prostředí, nahlíží na technické stavby a výrobní zařízení jako na projev úrovně materiálně-technické kultury a neopomíjí ani duchovní a sémantický rozměr problematiky v návaznosti na otázku patrnou a lidové frazeologie.

Ladislav Mlynka udržoval přátelské vztahy s moravskými a českými kolegy. Byl členem redakční rady Národopisného věstníku, jako oponent vstupoval do doktorského řízení v Ústavu evropské etnologie Masarykovy univerzity v Brně, recenzoval na Moravě vydávané publikace a sborníky. Do sborníku *Středověké a novověké zdroje tradiční kultury* (Brno 2006) přispěl studií o archaických mlýnech a mlynářství ve slovenském prostředí.

Pedagogické a badatelské dílo Ladislava Mlynky bylo náhle, z vyšší moci, uzavřeno. Rodina, odborná veřejnost i přátelé se s ním důstojně rozloučili v Dunajské Lužné, kde s rodinou dlouhá léta žil, kde byl platným členem místního farního společenství, ale také dobrým hospodářem na svěřené „roli“. Nejen slovenská věda ztratila významného představitele současné etnologie a muzeologie, jeho náhlý odchod se citlivě dotýká i českých zemí, kde měl „Laco“ blízké kolegy i dobré přátele.

Čest jeho památce!

Miroslav Válka

26. SYMPOZIUM ETNOCHOREOLOGICKÉ STUDIJNÍ SKUPINY ICTM

Ve dnech 19.–25. července 2010 se v Třešti uskutečnilo 26. sympozium etnochoreologické studijní skupiny pracující v rámci Mezinárodní rady pro tradiční hudbu (ICTM). V historii těchto setkání se již podruhé celkem šedesát odborníků z dvaceti zemí celého světa setkala v příjemném prostředí zámku v Třešti (v roce 1996 se zde uskutečnilo 19. sym-

pozium jmenované studijní skupiny), aby zde prezentovali své příspěvky vztahující se ke dvěma hlavním tématům sympozia: *Dance, Gender and Meanings* (Tanec, gender, významy) a *Contemporizing Traditional Dance* (volně lze přeložit jako Současné podoby tradičního tance). Během pěti dnů bylo předneseno celkem 46 referátů, značné množství prostoru bylo věnováno souvisejícím otázkám a následným diskusím.

Hlavní organizátorkou sympozia byla Daniela Stavělová (Etnologický ústav AV ČR, v.v.i.), na přípravě a organizaci se dále spolupodíleli Dorota Gremlicová (HAMU), Zdeněk Vejvoda (Etnologický ústav AV ČR, v.v.i.) a Kateřina Černíčková (NIPOS-ARTAMA).

Prvnímu tématu, jemuž patřily úvodní dva dny sympozia, bylo věnováno deset příspěvků společně s dvěma panelovými diskusemi. Mezi nejzajímavější referáty tematického okruhu postihujícího genderové otázky a významy tanečního projevu v současné společnosti patřil příspěvek holandské taneční antropoložky Yolandy van Ede, která představila výsledky svého neobyčejně citlivě vedeného výzkumu týkajícího se současné obrovské obliby španělského flamenca mezi ženami v Japonsku. Mnohem větší zastoupení měly příspěvky vztahující se k druhému tématu sympozia. Kromě problematiky jevištního zpracování lidového tance, které se věnovala velká část etnochoreologů, byly v rámci této sekce otevřeny také otázky týkající se tance jakožto součásti Reprezentativního seznamu nehmotného kulturního dědictví lidstva UNESCO. Maďarský etnochoreolog László Felföldi se v této souvislosti zaměřil na různé podoby probíhajících aktivit směřujících k ochraně taneční tradice jako kulturního dědictví. Svě postřehy demonstroval na příkladu současné kulturní politiky v Maďarsku. Navazující velmi podnětný příspěvek francouzské taneční antropoložky Georgiany Gore byl věnován politickým otázkám a zájmům při zapisování jednotlivých kulturních statků do seznamu

nehmotného kulturního dědictví a z toho vyplývající osobní zodpovědnosti každého badatele při zpracovávání požadovaných materiálů.

Součástí sympozia byl také doprovodný kulturní program, jehož zajištění se ujalo NIPOS-ARTAMA. Spíše než o doprovodný program se jednalo o přímou součást sympozia. Formulace druhého tématu sympozia totiž přímo vybízela k uspořádání představení, v jehož rámci by se představily různé podoby a přístupy k jevištnímu zpracování lidového tance v českých podmínkách. Večer nazvaný *Jevištní proměny lidového tance* se uskutečnil 21. července v Kulturním domě v Třešti. Cílem programu bylo představení výrazných uměleckých osobností, které svojí tvorbou významným způsobem ovlivnily způsob prezentace lidového tance na jevišti. Choreografickou tvorbu Jaroslava V. Staňka představil soubor Old Stars Hradišťan z Uherského Hradiště, soubor Hlubina z Ostravy navázal ukázkami prací Zdeny Kyselé, Gaudeamus z Prahy připravil rekonstrukci choreografie Aleny Skálové a závěr večera patřil Souboru Josefa Vycpálky z Prahy, který prezentoval tvůrčí práci Daniely Stavělové. Večer se setkal s velmi příznivým ohlasem a stal se přímou součástí odborné diskuse, kterou ve svém panelovém příspěvku o otázkách souvisejících s jevištní produkcí českého lidového tance a hudby nastolili D. Stavělová, D. Gremlicová a Z. Vejvoda. Součástí doprovodného programu byla také jednodenní exkurze do Slavonic a Telče a vystoupení cimbálové muziky Kubíci z Velké nad Veličkou společně s jedním tanečním párem. Tanec sedlácká se pak stal předmětem výuky v rámci tanečního workshopu, který se uskutečnil 20. července.

Prostor pro představení dosavadních výsledků vlastního terénního výzkumu dostali také studenti doktorských studijních programů. Proměnám lidového tanečního kultury ve Velké nad Veličkou se v rámci těchto kratších studentských prezentací věnovala K. Černíčková.

26. sympozium etnochoreologické studijní skupiny bylo velmi inspirativním setkáním mezinárodně uznávaných odborníků. Činnost většiny z nich významným způsobem ovlivňuje další směřování studia tradiční taneční kultury coby významného kulturního fenoménu. V rámci přednesených referátů a dílčích diskusí bylo poukázáno na aktuální otázky oboru, čímž se otevřela obrovská škála možností dalšího prohloubení studia lidového tance.

Kateřina Černíčková

ANTROPOFEST 2010

Ve dnech 29.–30. ledna 2010 proběhl v pražském divadle Dobeška první ročník Antropofestu, mezinárodního filmového festivalu (nejen) student-ských filmů s antropologickou tematikou. Inicovali a organizovali jej studenti Katedry sociálních věd Univerzity Pardubice, kteří zareagovali na současný trend v sociálních disciplínách nesený zájmem jak vědeckých pracovníků, tak studentů o vizuální antropologii. Tato specifická metoda / disciplína sociální/ kulturní antropologie a etnologie v posledních letech prožívá v českém sociálněvědním diskursu poměrně velký rozvoj, reprezentovaný nejen samotným zájmem o ni, ale též její institucionalizací na vysokých školách formou odborných seminářů a kurzů orientovaných na problematiku teoretických a praktických přístupů (v současnosti se vizuální antropologie vyučuje v Plzni a v Pardubicích). Přestože se tak tento obor stále více v rámci sociálních věd etabluje a získává své příznivce, snaze přiblížit ji u nás širší veřejnosti dosud chyběla jedna zásadní skutečnost – prezentace výsledků českých, případně zahraničních filmařů, dokumentaristů či vědeckých pracovníků. Záměrem Antropofestu bylo přiblížit odborné i laické veřejnosti jeden z výzkumných nástrojů sociální

a kulturní antropologie – antropologický film. Festival nabídl ve dvou promítacích dnech celkem 19 vybraných snímků z celkových 28 přihlášených, přičemž naprostou většinu tvořila zahraniční produkce (celkem 15 filmů). To vypovídá jak o faktu, že tvůrci v zahraničí mají zájem o vlastní prezentaci (autoři např. z Portugalska, Norska či Německa), ale také o teprve se rozvíjející snaze českých tvůrců reprezentovaných studenty sociálněvědních oborů vysokých škol a o počátečním etablování vizuální antropologie v rámci jejich studia. První ročník se zaměřil na konkrétní antropologická témata: sociální vyloučení, migraci, život v 21. století a problematiku menšin.

Pro veřejnost přinesla festivalová přehlídka dvojí možnost interakce a kontaktu s tematikou. První v rámci sledování samotných filmů a druhou, velmi důležitou, prostřednictvím odborných debat k aktuálním filmovým projekcím jednotlivých autorů za jejich osobní účasti (Helene Basu, Claudia Goldberg, Antonio Joao Saraiva, Liivo Niglas, Frode Storaas, Pavel Borecký, Michal Pavlášek, Michaela Pišová a Štěpánka Plachá).

Tvorba zahraniční tvůrců svou pestrostí nabídla mnohé přístupy k sledované problematice a prezentovala současnou realitu vizuální antropologie v zahraničí – tematickou nevyhraněnost a množství inspirativních praktických postupů jak z filmového/dokumentárního hlediska, tak v samotném přístupu k vizuálnímu vykreslení sociální interakce tvůrce a aktéra sledované sociální reality (např. formou „jednoduchého“ dialogu slovníky dokument *Babica* Martina Hudoroviče nebo sociálně angažovaný přístup Nadine Luchingera v *Life in Bubbles* reflektující uzavřené komunity Country clubs na okraji argentinských velkoměst).

Zajímavý snímek zkoumající transsexualitu v Íránu (*Roya and Omid*) přivezl Elhum Shakerifar, zaujali také v rámci Evropy vysoce respektovaní tvůrci Frode Storaas (Norsko) a Liivo Niglas (Es-

tonsko), jejichž dokument *If vagina had a teeth: The Shona rainmaking ceremony in western Mozambique* v následné diskuzi vyvolal mnoho otázek souvisejících se vztahem a motivací autorů ke vzniku vizuálního záznamu (za problematickou pokládám např. situaci, kdy jsou tvůrci k záznamu sociální reality osloveni či najmuti samotnými aktéry zaznamenávaného rituálu či kolektivity, případně rituál financují). Po vizuální i tematické stránce velmi kvalitní dokument prezentoval António Joao Saraiva (Portugalsko), jehož snímek zaznamenává současnou situaci na některých Azorských ostrovech, kde po zemětřesení v osmdesátých letech ve svých domovech zůstalo jen několik posledních obyvatel, byl skutečným vrcholem přehlídky.

Festival návštěvníkům posloužil jako zdroj inspirace jak v oblasti přístupu k sledované tematice, tak na poli samotné realizace vizuální dokumentace v terénu. Je škoda, že se česká produkce tematicky omezila na audiovizuální dokumentaci českých enkláv v zahraničí (3 ze 4 příspěvků). Přesto se ukázalo, že i čeští autoři dokážou v rámci terénního výzkumu svou participací a přístupem k studované problematice přispívat inovativně. Tím tak mohou vizuální antropologii v českém prostředí nejen popularizovat, ale v rámci sociálněvědních výzkumů i etablovat do plnohodnotného metodologického kánonu kvalitativního výzkumu.

Nezbývá než doufat, že se další ročník vyvede podobně jako premiéra, byť by mu slušela větší reakce ze strany „zajímavých“ – vědeckých pracovníků kateder a ústavů, kteří na prvním ročníku zcela absentovali. Šance napravení tohoto dojmu bude ještě v Brně, kde koncem dubna proběhnou Ozvěny Antropofestu, a následně pak v příštím roce, kdy se – jak doufám – Antropofest pokusí představit další produkci sociálních antropologů, etnologů či dalších představitelů sociálních věd.

Michal Pavlášek

CESTA ZARÚBANÁ ANEB NESNESITELNÁ LEHKOST PITÍ (SKORONICKÁ, KUNOVICKÁ, VLČNOVSKÁ, STRÁŽNICKÁ, HORNÁCKÁ A PARDUBICKÁ...)

V lednu víc než v jiných měsících bilancujeme. Většinou bezdůvodně, protože životní zlomy hodné bilancování jsou závislé od jiných skutečností, než je roční období. Letošní leden ten důvod ale dal. Luboš Holý umřel třiadvacátého. Zpěvák věrný místu narození, „dočtorek němých tváří“. V životě lidském je to zařízeno tak, že dílo každého z nás dostane definitivní podobu až smrtí. Ta potom, skrze pozůstalé, jako by začala sbírat střepy z rozbitého džbánu a skládat je. Na nás, kteří jsme tu na určitou dobu zůstali, záleží, jak ten džbán bude vypadat. Díky technice se dnes dá zrekonstruovat téměř dokonale. Až na to, že život je někde jinde než v technice – radost a smutek si musíme pořád „vyrábět“ sami, bez techniky. Luboš nám to dokázal v říjnu loňského roku, kdy v divadle Husa na provázku slavil osmdesátiny, i pátého února roku letošního, kdy se doma v Hrubé Vrbce naposledy rozloučil se stovkami lidí, jimž svým barytonem dodával chuť do života. Slzy smíchu i smutku krutě a rychle za sebou.

Klobouk dolů před jeho bratrem Dušanem Holým a Břetou Rychlíkem, kteří věděli, nebo možná jen cítili, jak připomínku narození i smrti přinést lidem přirozeně a důstojně, přitom originálně. Jak už jsem napsal, Luboš byl „doctorem němých tváří“ – tak ho nazval primáš Jožka Kubík, který dodal, že zvěrolékař musí umět víc než lékaři, kteří léčí lidi: „Člověk přemluví, ale to zvíře nerekne nic.“

Já se řeči němých tváří snažím porozumět víc jak půl století – na první jízdu králů si vzpomínám z roku 1956 v Kyjově; letos 14. srpna se tam Skoroňáci na koních zase vrátí. V uplynulém roce jsem viděl jízdy králů dvě (v závěru se dočtete, že vlastně tři – nebo dokonce čtyři?): ve Vlčnově a v Kunovicích. Kunovice se po roce 1989 osamostatnily.

Myslím, že jim to prospělo, ostatně jako skoro všem městům či obcím, které byly v sedmdesátých letech nesmyslně sloučeny do velkých celků. Každá lokalita má genius loci a slučováním byly tyto zvláštnosti potlačeny. V menších obcích je na lidi a jejich radosti lépe vidět.

Na tomto místě musím na sebe prozradit, že s přibývajícím věkem se sám sobě nezdám: Furt se mně cosi nelíbí. Takže nemíním psát o tom, že cosi bylo úžasné a pěkné – nebo naopak škaredé a strašné, či dokonce strašně pěkné. Vidí každý a ať si to pojmenuje, jak chce. Mě v Kunovicích rozčílilo i zamrzelo zároveň, že v těch posvátných chvílích, kdy davy upřímně chtivých diváků čekají na jezdce v krojích a jejich koně, posly uplynulých staletí, přijel na náměstí kočár (odkud?) se dvěma poslanci parlamentu, zastavil před městským úřadem a ti důležití chlápci se chovali, jako by lidé čekali na ně. Nebudu je jmenovat, protože oni za to nemohou, oni byli do těchto pozic vmanévrováni. Kým? No, námi, voliči, občany, diváky. Ještě jim někteří tleskali, když se batolili z kočáru. Teprve po nich přijeli rodiče krále.

Co politici přinášejí této tradici? Peníze? Tradice závislé na penězích nebo politikách vždy dříve či později zdechly. Ale jinak ta jízda králů byla strašně pěkná – teď to myslím vážně a slibuji, že příště se tomuto slovnímu spojení už vyhnu. A také se vyhnu řečem o penězích, protože vím, že bez nich se žádný festival neobejde. Ale zatím to není tak zlé, protože pořád ty zhmotnělé a zhudebněné představy o tom, jaké to bylo kdysi, stojí za to a výsledek vždycky přebije finanční útrapy pořadatelů. Navíc víme, co vzniká tam, kde je peněz dost – celé smečky televizních seriálů, které na nás ještě štěkají, jak jsou dobré. Ať jsou, ale na živou kulturu nemají. Například ti kunovické jezdci, kteří se koní nebáli a vyvolávali všichni – ať jim to vydrží aspoň tak dlouho, jako jejich vůdci Milanu Staškovi.

V plánech na Vlčnov jsem si loni uložil, že se budu dívat nejen na jízdu králů, ale i na lidi, krajinu a historii. Tak jsem ko-

nečně poznal vlčnovské budy i jinak než ze silnice Uherský Brod – Vlčnov (i toto poznání a tento pohled je famózní, ale nesmíte u toho řídit). Málokde najdete tak čistou lokalitu, pokud jde o staletou architekturu. Soubor několika desítek stavení, pro cizího podobných si jak vejce vejci, přičemž právě to množství dělá z obyčejnosti raritu. Ve vymezené lokalitě není jediná stavba, která by původní lidový ráz rušila. Modrá podrovnávka, bílé stěny v noci přitažlivě zářící, okýnko, dřevěné dveře a štít. U jednoho nového sklepa za chráněným územím ležel čerstvý tunový kámen, který museli odstěhovat při kopání. Nebyl jsem však zvědavý na kamení, nýbrž na vnitřek bůd. Probojoval jsem se do nich mezi davy návštěvníků a dral se do šíje a do sklepa. Žádný tam nebyl. Ani ve sklepě vedlejším sklep nebyl, ani v žádném jiném, kde jsem se ocitnul.

„Kde máte víno?“, ptal jsem se domáček. Odvedli mě hrdě k zadním dveřím lišovny, které v každé pořádné bůdě vedou do sklepa, ale za těmito vlčnovskými to byla jakási kuča a tam uskladněné víno. Došlo mně to – asi tu kvůli kamennému podloží sklepy kopat nemohli. Poradili si jinak. Z kotovic či „pichovanice“ postavili zdi až metr široké a ty uměly po celý rok držet stálou teplotu, která je pro víno potřebná. Byl jsem svým objevem zklamaně nadšen. Génus prostého lidu je nevyčerpatelný: Co by chlapi neudělali pro víno.

Za měsíc po Vlčnově bývá Strážnice – já už tam ani nejedu kvůli pořadům písni a tanců, ale proto, abych potkal známé, přituknul si s nimi místním „fraštáčkem“ a zazpíval – opakování rituálů dělá náš život snesitelným. Co však chci vidět a slyšet opakovaně, jsou písničky. Jako ctitel zapomenutých slov a vět jdu po jejich smyslu: Jsou v nich city, lidské povahy a strašné i smutné příběhy: *Sú rodiče, syna měli, na vojnu ho zverbovali. Jeho matka volala, ťažko sem ho chovala.*

Posuďte, jak se tu doplňují čas přítomný, minulý, i to, co ještě přijde. Opakuje se něco, co je pokaždé jiné. Léta, prakticky od dětství, v tom nacházím až trojí pocity – samotný obsah a záměr li-

dového tvůrce a potom muzikanta, který hraje a zpívá. V neposlední řadě účinek v mojí hlavě, která kolikrát strážnickou píseň nepustí ani v červenci.

Jinak takové sobotní ráno na lavičce v kempu: Čerstvý Jaromír Nečas mně vyprávěl o své osmaosmdesátileté hlavě – už nechce nové informace, jen opakování. Život je ale opakování, povzbudil jsem ho. Kolem přešel Dan Luther a poinformoval nás o stavu slovenské politiky: Opakuje se to jak za Mečiara. Potom vyjížděl autem Jan Rokyta, pozdrav levačkou stačil, zajímavé – řeč rukou je někdy účinnější než řeč jazyka. Martin Hrbáč vyťukával rytmus i řečí a z krku mu vytékaly tóny, i když husle v ruce nedržel. Vytáhl jsem z tašky sedmičku ryzlinku rýnského: Z hrdla do hrdla!

Den předtím se Miloš Hrdý a Franta Hřha vyfotografovali ve skanzenu s Jarynem Nečasem do Lidových novin a potom zadarmo nalévali a zpívali mezi sklepy. I když Luboš Holý tam nebyl, tak já jsem ho viděl, protože situace tohoto pilotního (jaký moderní výraz, pravda) pořadu se rok co rok opakuje. A v tom kolotoči občas zableskne genialita ubíhajícího času. Karel Pavlišťák, který právě nabírá osmý křížek, nepřestává začínat, i když si umíní, že začne přestávat – zatím čím starší, tím vtaženější do řady programů. Potkávám rozzáfenou Lucku Uhlíkovou a Magdu Múčkovou, jdou bez cimbalu. Představil jsem si, že ho nesou, a chtěl jsem jim pomoci. Je tu také Ivoš Frolec a stačí nám dvě věty o tom, že nepršelo. Co říkat víc, když šťastně není třeba realizovat mokrou variantu? Juraj Hamar, který to dobře umí s malými haranty v Dětském dvoře, už odjel domů, protože jeho žena trošinku odřela auto, a to mě mrzelo – že jsme se nepotkali. Ale už je to spravené.

Cenu festivalu obdrželo zpracování zpěvohry Fanoše Mikuleckého *Cesta zarúbaná*. Dědicové Mikuleckého, chasa a divadelní ochotníci z Dolních Bojanovic včetně režisérky Markéty Maláníkové i autora hudební úpravy Jana Kosíka svoji věc v netradičním prostředí brali prestižně, pěveckými výkony dostali svému zá-

měru a čest udělali svému kraji. Bylo mně to milé, protože tato hra byla inscenována za účasti autora, vlastním jménem Františka Hřebačky, také při sjezdu rodáků ve Skoronicích v roce 1966. Tehdy jsem se na ni díval jako na předvedení toho správného, autentického podlužáckého folkloru. Dnes, nakažen léty poznáváním, se na ni dívám jako na jednu z možných cest jak ozvláštnit Strážnický festival. Jako na jednu z forem, jak je možno nakládat s folklorem. Tento festival by měl být v budoucnu širokou plejádou všech možných cest (někdy i zarúbaných), jak předvádět naši minulost – aby si každý mohl vybrat z pořadů dramatických, tematických, klenotnic, akcí pódiových, v pleneru i duchovních v kostele.

Patřilo do Strážnice toto divadlo, aspoň pro mě. Vloni mně uvízla v celém těle *Gazdina roba* v provedení brněnského Národního divadla (režie B. Rychlík). Zase jsem si uvědomil, jakou má divadlo zvláštní moc. Jak do díže se zelím do nás natluče za pár desítek minut tolik emocí, že jsme schopni mu věřit; že nás přinutí myslet a měnit se.

Zas mně to bylo milé a polechtal mně dušičku můj dávny kyjovský grunt v tom, že představitelka hlavní role Eva Novotná chodila do školy tam, kde já s jejími rodiči. Je to silná herečka, ale i křehká tam, kde se to žádá – nemusí nic předstírat. Má něco, co se nedá ani na JAMU naučit – ten grunt, stejně tak jako v inscenaci účinkující živá muzika Mičkova. Břeťa Rychlík rád chodí klikatými chodníčky, z nichž Horňáci občas dokážou vytvořit minové pole, ovšem zatím se mu to vyplácí a vyplácí se to hlavně jeho divákům. Ti muzikanti byli přirozenější než sami herci z města Brna. Scéna zatahování (zpívání) v předvečer pohřbu dítěte Evy a Samka je v českém divadle ojedinělá. Divný, podivný, podivuhodný zpěv Mičkovy muziky mě nutí dodneška myslet na to, že život je zůstatek nekonečného počtu smrtí: Muži nad rakví zpívají z protestantských zpěvníků, kterým se říká funebrálky. Zvláštní jsou přechody mezi jednotlivými frázemi, kdy jeden

zpěvák jakýmsi zdvihem, ať už je to malá tercie, tón či půltón, při průběžném zpěvu ostatních přechází originálně a přitažlivě k dalším veršům: *Všichni lidé zemřít musí, tělo jako květ hyne, co život má, zhytnut musí, chce-li být oslavené...*

Režisér Rychlík na své chalupě v javornických Kopánkách roku 2007 řekl (viz publikace Jana Holcmana *Folklor a divadlo*, Zlín 2010): „Mám sen – živou muziku na jevišti. Když jsem zdramatizoval Rok na vsi pro brněnské Mahenovo divadlo, tak režisér Zbyněk Srba tam nechal hudbu napsat Vlastu Redla. Byla přesná, ale bohužel reprodukována. Takže můj sen pokračuje, je to na mně, chtěl bych udělat horňácký muzikál, ale na klasiku. Třeba taková Gazdina roba se dá celá odzpívat. Tož uvidíme.“

Nutila mě ta inscenace ptát se, co nás, živočichy z džunglí paneláků a betonových zdí příměstských satelitů, přitahuje na prostředí, v němž se lidé po staletí rvali o holou existenci? Co nás táhne z prostředí dobře zásobeného potraviny, elektřinou, plynem, benzinem a zahlceného informacemi z elektronických krbů k obrázkům vesnického společenství? Veřejné mínění, které bylo kdysi mechanismem s vyšší právní a mravní silou než trestní zákoník?

Myslím, že diváci se jdou podívat na sebe samotné, na doby, kdy byli nepatrnou krůpějí v tělech svých předků. S úžasem sledují jevištní páte roční období, které plave nad těmi čtyřmi přírodními a je věčné v podobách rituálů i obyčejů liturgického a hospodářského roku. Vyprahlé, ale pořád zvědavé město se dnes, pokolikáté už, obrací k dědině, hledá v ní archetypy pro svoje konání, objevuje prověřený řád.

Po premiéře jsem byl rád, že jsem mohl seznámit Aloise Hajdu („...jako režisér jsem absolvoval hodně strážnických ročníků. Byla to setkání s lidmi, kteří chtěli žít v tradicích předků a nechťli podlehnout jednosměrnému vlivu civilizace. Nacházel jsem tam větší lidské zázemí než v profesionálním divadelním světě...“) s Ludvíkem Vaculíkem („...le-

tos jsem si uložil do Strážnice nejít, aby mně to mrzelo...“), který dále pravil, že mu bylo líto toho chlapa, Mánka Mešjaného, jenž chtěl dvě ženy a se žádnou neměl sílu to skončit.

O síle začít je v dnešní době svatba. Na jedné jsme byli se ženou v červenci ve Vlčnově. Podruhé v životě si oblékla kroj a moje maminka řekla: „Jitka byla, jak dyby v tem chodila odjakživa.“ Víte, jaké to bylo vyznamenání? Sedmdesát svatebčanů v krojích. Cesta pro nevěstu s dechovkou a jejími pochody. *Tluču, tluču, otevřete...* Pod návratím čtyři družky zády k nám. Ženich ji poznal. Podle nožek. Potom už do kostela. Křísly o sebe kroj vlčnovský (ta zemitá Uprkova červeně!) a kyjovský (kombinace žluté a fialové). Varhany, které srážejí i povznášejí zároveň. Mokrá záda. Otec Kopřiva od salesiánů ze Zlína nesestoupil z nebe, ale byl jedním z nás. Obřad. Kázání. Získal si i neznabohy. Slib. Novomanželský polibek. Výskání před kostelem. Fotografová-

ní. Gratulace. Břeská vlčnovská muzika, atmosféru kopírující i vytvářející. Polibky. Přání. Objímání. Naráz klepot podkov. Co to, kde to? Koně po schodech ke kostelu. Slzy a chlapecký stud. Zpěv: *A já mám konička vraného, na čtyři nožky kutého*. Ostré slunce. Starší svatebčané přivírají oči jak kocouři. Mladší svatebčané ruky hore. Slivovice, po ní se nebudeme potit.

Pět kluků ze Skoronic přijelo na koních. Banderium svému vyvolávači, ženichovi. Moje myšlenka, zatracená ješitnost – vyskočit si na koně. Ti couvají, řehtají. Tlačíme se na sebe. Jedním kopnutím mosazná kostelní rýna na zemi. Myšlenku zavrhnu. Po chvíli jen odkládám?

Jezdci na koních nás vedou průvodem do krajiny bůd, změkklé peci červencového slunce. Rozbitý talířek a rozsekнутý špalek. Metla a sekera. Starší mládenec hladí po hlavě otce nevěsty a říká: „Staňo, mám z tebe radost.“ Piju červené víno. Zas ta Uprkova barva. Smích. Mléko starců, drhnoucí frankovečka ročník

2005, jemný a vyzrálý čtyřletý portugálek i jiné červeněčky chutnáme. Úleva. Ne, opojení. Opilost krajinou. Sedím, rozpouštím se, odnáším se pohledem na Bílé Karpaty a Javorinu, myslím nemyslím: Ti Vlčnovjané sakra dobře věděli, kde mají sklepy, ty výlety do svých silných let, postavit! Víc vám neřeknu, protože nevím: Prý jsem večer cifroval po stolech.

Za tři týdny do Velké nad Veličkou. Slovo malička máme, ale výraz veličká ne. Jen Velička (jak líbezná a něžná) – potok s málem vody v červenci. Přesto Horňácké slavnosti zase stihly přehánky. Na Fňukalovém jsme slyšeli mokré zpěvy silné a táhlé, dojímali se diváci i zpěváci, v dešti pijící gořalku s pivem. Ten déšť má drsné následky nejen v prodeji a výtěžku ze vstupenek, ale i v pořadech pod střechem: Co můžeme na dvoře v hospodě, nemůžeme na jevišti v kulturním domě – když se k nám přiblížil Tonda Vrba, tož jsem prchal jak Rudolf Hrušínský mladší v *Postřizínách* před strýcem Pepinem. Abych zase nepřišel k úhoně, jinak ale Tondovi říkám: „Bratře, vitaj“ a je to upřímné. Pro vysvětlení odkazují na příspěvek *Stroj sa nezadrhel* v tomto časopise (NR 4/2009).

Průvod měl zpoždění, protože Horňáci jsou posunutí. Tentokrát ale ta jejich časová deviace byla omluvitelná, protože čekali, až přestane pršet, i když déšť zesiloval. Potom se konečně objevili koně z devíti obcí, táhnoucí vozy s krojovanými, kropenými drobně a vytrvale. Byly ty jejich zpěvy tak přitažlivé, že jsem chtěl být na vozech s nimi. Pít s nimi pod šedočernými nebesy slivovicu. Každá dědina předvedla fragment svatby a to se mně líbilo jako dramaturgický fór – oni tam nejeli jenom na ukázkou. Devět dědin za hodinku poskládalo horňáckou svatbu. Diváci se na náměstíčku tak tlačili na sebe a tak byli zaujatí barvami, zvuky a pohybem, že voda ostávala chvílemi ve vzduchu a neměla se kudy dostat do bot, jak to mívá ve zvyku. V závěru průvodu jeden tunový valach, byl to už starý pán, trochu vybočil z cesty a provezl svůj vůz pár centi-



Krojovaná svatba ve Vlčnově. Foto L. Rešková 2010.

metrů od nás. Můj strýc Tonda Slovák, když mu uhýbal, tož pravil věčně: „Teho bych nepretlačil.“

Podobně mohutného jsem viděl v září v Pardubicích. Moje sestra v červenci na žádost závodistiště souhlasila, že tam instalují výstavu o jízdě králů. Dobře, výborně. Až na to, že v srpnu se k tomu přidala maličkost – tu jízdu tam taky předvést. Označil jsem to za nesmysl. Pitomost jet kvůli půlhodině do Pardubic, to se nevyplatí. Karel Pavlišník však pravil, že je to skvělý nápad, jak předvést ukázkou jízdy králů v kultovním koňském prostředí lidem z jiného regionu. Jenomže to bylo na poslední chvíli a nebylo jezdců. Možná také proto, že ve Skoronicích či v Kyjově je to pro každého čest, prestiž, domácí prostředí. Kdežto Pardubice?

Přesto nám první týden v září v cílové rovině Velké pardubické tleskaly tisíce diváků při slavnosti *Koně v akci*. Kam jsem se otočil, tam byli koně. Dostihoví, tažní, parkuroví, tolik němých tváří pohromadě jsem nikdy neviděl. Ale nejsilnějším momentem pro mě bylo, že jsem se mohl pozdravit s Frantou Profotou z Hroznové Lhoty. Před rokem mu jeho milovaní koně prošlápli plíce (viz NR 4/2009) a on se z toho dostal! Naklonil jsem se s koně na tribunu a podali jsme si ruce – pardon, já jsem neřekl, že a proč jsem jel na koni, já jsem to chtěl původně zamlčet. Dodneška se za to stydím, že jsem si sedl vedle mladých kluků, ale sestra mě do toho uvrtala, protože jeden z nich nepřijel – novomanželka rodila: „Přece nedám koňovi přednost před děckem“, řekl na omluvu.

Tak jsem si ráno oholil knír a žena volala: „Cos to udělal?! Vypadáš jak žabák.“ Potom jsem si – ano, nijak jsem tím oholením neomládl – prošel trasu a vybral si vysokého teplokrevného grošáka. Dal jsem mu cukr a pak klus po betonovém chodníku. Cval už to nebyl. Strojení koní, včetně výskoku do sedla, má v sobě vždycky kus divoké minulosti, v níž se potkám s dávnými jezdci. První pohled okolo, bráním se pýše,

ta schopnost ovládat koleno tak velké zvíře a všechno pode mnou... Souboj odpovědnosti a nesnesitelné lehkosti pití. Víno i slivovici jsme však zapomněli v autobuse. Tak jsme si zavolali o tekutiny na svlažení krků. Kdosi z pořadatelů, už jsme vyjeli, přiběhl ochotně s tonikem z ledničky – cha! Začátek vyvolávání, citoslovce hýlom, hálom, jejichž význam je divákům utajen, je momentem, který mě unášá dál než jenom k pohledu na naše otce, kteří v roce 1943 jízdu králů obnovili.

Naráz, už v závěru, jsem cítil, jak se můj bývalý dostihový závodník v prostředí cílové rovinky chvěje, jak by chtěl do cvalu. Pomyslel jsem na to, že spadnout rok před důchodem by mně mohlo potom chvilku vadit. Udržel jsem ho. Na rozdíl od Franty Fojtíka, který svého teplokrevníka v závěru ještě plácl po zadku. Ten s ním vyskočil tak, že kus živého plotu uletěl jak řepa. Závěrem dvacetiminutové ukázky vyvoláváme:

*Na závěr jsme nechali
– monsiňora Kajneka,
před nama tu světil zvon
– já vám to včil halekám!
Je pro Velkou pardubickou
– má sto dvacet roků,
proto jsme sem dojeli
– nešetříme kroků!
Všeckých si vás vážíme
– taky české domoviny,
budte v práci s koňmi pevní
– jako kámen vinný!
Vínem si včil připijem
– na vzpomínku stálů,
na zdraví a na koně
– na tú jízdu králů!
Hýlom, hálom!*

Dostali jsme několik dáreků a já jsem viděl, jak z koše výběřčích trčí několik lahví tramínu, pozdní sběr. Konečně se dostavila, i když později než obvykle, nesnesitelná lehkost pití. Hned jak jsme seskočili, tak jsme hltavě spláchlí to na-



Skoronická jízda králů na závodisti v Pardubicích. Foto K. Fejfar 2010.

pětí a za chvíli jsme se úlevně vlnili jak Taxisův příkop.

V životě Skoronic jsou kromě jízdy králů zakódovány hlavně hody. Jsou klíčem k pochopení smyslu života na vesnici a půdě, na zemi. Klíčem k pochopení druhé směny žen a chlapů, kterou konají denně kromě neděle na záhumnkách, humnech, zahradách a vinohradech. Tito lidé v souladu s pořádkem platným odkazem si sami chtějí zajistit svoje žití – jako kdysi. Když je úroda sklizena a uskladněna ve sklepech, na sýpkách, hůrách a ve stodolách, tak v hody vypuká sebeuvědomění. Třeba hodový tanec kolem káčera, kdy se při jeho kradení jakási podivná ragbyová guča přelévá po návsi sem a tam a šiška není vidět, je v tom tajemství a naráz stárce vystrčí nad hlavy ozdobeného káčera, aby provokovali ženáče, přespolní i jiné zloděje. Totemové zvíře, přes které si podáváme ruku s dávnými předšlovanskými rituály.

Až je káčer ukraden a vyplacen, tak se jde v dušičkovém chladu ohříváním štamprkami slivovice a přítomností stovek těl do sálu Obecního domu. Tam naráz z těch těl vyplavou i duše a následuje harmonie, smíření, chvíle okamžiku. Přes děti v kočárcích až po staříky na vozíku se bleskem dostávám do prenatálního období, do slasti nevědění a nebytí.

Napochodování chasy na parket je velkým plátnem, které zatím nikdo nenamaloval. Mladí lidé v krojích jsou zahlceni vzájemnou přítomností, která je v těch chvílích věčná. Kroje vládnu, je jich přes sto, a všichni, co jsou v nich, i ti, co v nich nejsou, cítí rytmus, umí se v něm pohybovat a ukazují podvědomě sílu tradic. Dávno strádané slzy maminek i stařenek mění se v úsměvy navenek, verbuňk vydupává nové a tedy budoucí cestičky k předkům. Zase ta nesnesitelná lehkost pití. V pondělí cesta zarubaná...

Josef Holcman

PETR LOZOVIUK: INTERETHNIK IM WISSENSCHAFTSPROZESS. DEUTSCH-SPRACHIGE VOLKSKUNDE IN BÖHMEN UND IHRE GESELLSCHAFTLICHEN AUSWIRKUNGEN. (= Schriften zur Sächsischen Geschichte und Volkskunde, Bd. 26). Leipzig: Leipziger Universitätsverlag GmbH, 2008, 424 s.

Práci, které tematizují dějiny národopisu/etnologie na území České republiky (resp. Československa) a které dějiny oboru interpretují, popřípadě je zasazují do širších společenských, kulturních, hospodářských a politických souvislostí, není mnoho. Tento „nezájem“ se týká především dějin disciplíny po roce 1945, ale řada bílých míst zůstává i v předcházejících obdobích, nehledě na to, že některé již sepsané dějiny oboru pojednávající o starších etapách vývoje národopisné vědy zastaraly a popisované události by zasluhovaly moderní interpretaci.

Petr Lozoviuk ve své knize zpracovává jednu část dějin národopisu/etnologie, která doposud nezbudila v českém prostředí žádnou pozornost. Věnuje se německému národopisu v Čechách (Československu) od jeho počátků do roku 1945, kdy na tomto území přestal existovat. Disciplínu interpretuje jako identitu produkující „etnovědu“ (s. 14), která byla úzce spojena se společenským diskurzem a spoluvytvářela diskurz (národní) identity. Lozoviuk nezapomíná ale správně podotknout, že tento diskurz opět zpětně ovlivňoval otázky, témata, které si národopis(cí) kladl(i).

Svou knihu rozdělil autor do devíti kapitol, z nichž první tvoří úvod představující prameny, metodu práce (diskurzivní a obsahová analýza) či výzkumné otázky a věnuje se také pojmu etnické indifferen- ce, poslední pak závěr, který shrnuje poznatky jednotlivých kapitol. Badatelé jde především o sledování etablování se národopisu jako akademické disciplíny, ale zároveň analyzuje i to, jak národopisci zpracovávali a chápali interetnické vztahy



Hody ve Skoronicích. Foto M. Plachý 2010.

a multikulturní situaci v Čechách (Československu). Kniha tedy není jen výčtem dat, ale především analýzou témat, problémů, směřování a orientací německého národopisu v Čechách (s. 21) zasazených do dobového kontextu. Publikaci doplňují čtyři přílohy (mj. seznam odevzdaných diplomových a disertačních prací na Pražské německé univerzitě), rejstříky a rozsáhlý seznam literatury.

V jednotlivých kapitolách postupuje Lozoviuk víceméně chronologicky od počátků rozvoje německého národopisu v Čechách k jeho postupné institucionalizaci. Nejrozsáhlejší část tvoří pasáže věnované národopisu rozvíjejícímu se v rámci institucí, z nichž nejdůležitější místo zabírá pražská německá univerzita, zmíněny jsou i spolky, muzea, výzkumné instituty vznikající za 2. světové války a odborné časopisy. Nutno však říci, že většina akademických pracovníků byla činná i v dalších (neakademických) institucích, což souviselo s definováním národopisu jako vědy „o lidu a pro lid“ (s. 345 – citace z díla Čenka Zíbrta). Vedle aktivit institucí analyzuje Lozoviuk také činnost a dílo osobností, které jsou s nimi svázány. Postupuje od zakladatele německého národopisu v Čechách Adolfa Hauffena k dalším významným představitelům tohoto oboru, např. Gustavu Jungbauero- vi, Josefu Hanikovi, Emilu Lehmannovi, Bruno Schierovi (tento výčet není úplný) či k pražským německým slavistům a bohemistům (Franzi Spinovi, Gerhardu Gesemannovi, Edmundu Schneeweisovi ad.), kteří jako jediní soustavněji věnovali pozornost české/slovenské „lidové“ kultuře v období před rokem 1938/1939, a byli tak prostředníky mezi německým a českým národopisem v Čechách (z české strany tuto pozici zaujímal především Jiří Polívka). Jednotlivé osobnosti charakterizuje nejen pomocí biografických dat, ale především rozбором jejich děl. Ukazuje tak vývojové tendence, směřování, tematická těžiště, teoretická východiska i metody vědecké práce německého národopisu u nás. Zvolený chronologický a zároveň tematický přístup však někdy

vede k opakování informací, resp. k pře- rušení výkladu s odkazem na zpracování problematiky v předchozí, nebo následující kapitole, což poněkud ztěžuje čet- bu (může dojít i k tomu, že se informace opakují – např. s. 320 a 328, vyjádření B. Schiera o Slovanech jako „opatrovatelích a rozvíjetelích východogermánské kultu- ry“, nebo naopak nejsou dořečeny – na s. 72 autor rozebírá tzv. Grenzlandroman, beletristická zpracování popisující život na česko-německé jazykové hranici, a sli- buje věnovat se možností beletrie jako národopisného pramene v 7. kapitole na příkladu díla Vlasty Pittnerové – ta je na s. 270 opravdu zmíněna, ale její dílo jako pramen zhodnoceno není).

Autorovi se podařilo plasticky ukázat vývoj německého národopisu v Čechách, a to od jeho „deutschböhmisches“ podoby k podobě „sudetendeutsch“. Zastává tezi, že německý národopis v Čechách zpočát- ku za svým českým protějškem zaostával (viz např. kladné hodnocení Národopisné výstavy československé Adolfem Hauffe- nem) a že jeho vývoj značně ovlivnily pře- devším proměny společenské a politické situace v Čechách, resp. po roce 1918 v Československu. Po roce 1918 se se vzrůstajícím pocitem marginalizace, resp. ohrožení ze strany majoritního (státního) československého národa začíná vytvá- řet jednotná kolektivní sudetoněmecká identita, na jejímž budování se němečtí národopisci aktivně podíleli – nejen vý- zkumy, ale i tím, že podporovali aktiv- ně činnost nejrůznějších Schutzvereine (ochranné, podpůrné spolky) a zapojili se aktivně do Heimat- a Volksbildung (tedy do vlastenecké i výchovné osvětové čin- nosti). Lozoviuk věnuje pozornost také tzv. Sprachinselvolkskunde (národopisu jazykových ostrovů), který je opravdo- vým „vynálezem“ německého národopisu v Čechách. Ukazuje, jakými peripetiemi procházely jednotlivé osobnosti, institu- ce, jakým způsobem byly ovlivněny po 1938, resp. 1939, kdy řada národopisců přijala rasové teorie a zapojila se do „vě- deckých“ podniků, které měly jasně poli- tické cíle v rámci německých národnešo-

cialistických plánů – např. včetně projektů na „Umwolkung“ českého území. Pro tyto akce užívá Lozoviuk termínu „užitý náro- dopis“ (angewandte Volkskunde). Záro- veň se však snaží rozlišovat a zkoumat jednotlivé osobnosti německého náro- dopisu v Československu z různých úhlů pohledu a vidět pozitiva i negativa jejich vědecké činnosti.

Klad práce netkví pouze ve faktu, že badatel „objevil“ doposud nezpracované téma a věnoval se mu s velkou akribií (kromě množství odborné sekundární lite- ratury především české/slovenské a ně- mecké provenience prostudoval i důležité archivní prameny a díla autorů, kterým se v knize věnuje), ale také v přístupu. I když ve středu jeho zájmu stojí německý ná- rodopis v Čechách/Československu, ne- pojednává o něm samostatně, vytržené z kontextu, ale snaží se srovnávat s dě- jinami národopisu česky psaného (i když ten samozřejmě není zpracován tak po- drobně jako jeho německý protějšek, což je dáno i rozsahem práce). To umožňuje ukazovat na rozdíly a shody obou „rivalů“ (národně zaměřených národopisců). Pro některé čtenáře pak může být překvapi- vé, že obě národně podmíněné disciplíny vykazují, co se tematiky, metod, přístu- pu k práci, ale také jejich společenského hodnocení týká, více shod než rozdílů (et- nizace lidové kultury, ideologická instru- mentalizace oboru, vytváření obrazů „ci- zích“ a stereotypních představ, výchovná činnost, idealizace lidové (selské) kultury, snaha dokázat slovanský, resp. germánský původ lidové kultury na území Česko- slovenska, národopis jazykových ostrovů na německé straně a slovanská orientace národopisu na české straně) – a to i přes- to, že se (programově) nerecipovaly, což ukazují například recenzní rubriky če- ských a německých národopisných časo- pisů v Československu. V závěru autor konstatuje, že (sudeto)německý národo- pis směřoval od rakouského k německé- mu říšskému národopisu. Toto tvrzení by si však zasloužilo hlubší rozbor – o vzta- zích sudetoněmeckého národopisu k ná- rodopisu německému totiž kniha pojed- nává velmi málo.

P. Lozoviuk dokázal ve své práci velmi plasticky ukázat, že národopis jako věda nebyl neutrální. Období jeho rozvoje spadá do druhé poloviny 19. století, do doby vznikající a úspěšně se rozvíjející ideologie nacionalismu, s níž se národopis jako věda spojil a díky níž se stal etnovědou vytvářející identitu (většinou národní). Práce dokládá, že v období, kdy byla řada obyvatel běžně etnický nevyhraněna, tato možnost pro teoretiky a národopisce jak na české, tak na německé straně jakoby neexistovala – počítali jediné s národní identitou, za níž byli ochotní i bojovat. O politické a užité úloze národopisu (na české i německé straně) přináší Lozoviuk mnohé důkazy. Za nejzdařilejší považují představení „boje“ o „nejmenší jazykový ostrov“ v Československu – vesnici Karlov/Libinsdorf na Českomoravské vrchovině, která se stala zajímavou jak pro českou, tak německou stranu. Lozoviuk ukazuje, jak se z obce, v níž nehrála národní identifikace rozhodující roli a v níž etnicita obyvatel byla situační, v interpretacích národopisců a osvětových pracovníků (zástupců tzv. Schutzverein od dvacátých let 20. století) stala lokalita, která byla úhelným kamenem bytí a nebytí obou národů, a jak díky agitaci těchto pracovníků přinejmenším částečně „zvířetila“ u jejich obyvatel národní idea (kap. 7).

Autor se danou problematikou zabývá delší dobu, v monografii se mu podařilo velmi kvalitně své dlouholeté výzkumy shrnout a nastínit i řadu otázek, které mohou (a snad budou) zpracovány během příštích let.

Jana Nosková

TOMASZ CZERWIŃSKI: WYPOSAŻENIE DOMU WIEJSKIEGO W POLSCE.
Warszawa: MUZA SA, 2009, 323 s.

Během 20. století došlo k hluboké proměně životního stylu venkovského obyvatelstva, společně se zánikem tradičního způsobu života zmizela i spous-

ta předmětů a činností, které v minulosti tvořily nezbytnou součást každé domácnosti. Snahou autora publikace *Vybavení vesnického domu v Polsku* je širokou škálu těchto předmětů a činností popsat a zasadit je do souvislostí každodenního koloběhu života na vesnici. Přitom vychází ze své dlouholeté praxe pracovníka muzeí v přírodě, z nichž bohatě čerpá jak v materiálové, tak i v obrazové rovině.

Kniha je součástí obsáhlé edice „Uchránit od zapomnutí“, vydávané polským nakladatelstvím MUZA SA od roku 2003. V rámci této řady vyšlo čtrnáct publikací, které populárně naučným způsobem seznamují s různými obory polské tradiční lidové kultury. Jedná se především o lidovou kulturu hmotnou – lidový oděv, nábytek, stavitelství, šperk, řemesla atd. Z duchovní kultury jsou to lidové zvyky a obřady, rodinné obyčeje. Posledním dílem je v roce 2010 vydané *Polské lidové umění*.

Interiér venkovského domu obsahuje velké množství různorodých předmětů, jež není úplně jednoduché systematicky rozčlenit do jednotlivých kategorií. Vedle jednoznačně identifikovatelných skupin, jako je nábytek či topeniště, zde existuje celá řada předmětů, které jsou z velké části polyfunkční, navíc s často se překrývajícím názvoslovím. Jsou to především nejrůznější nádoby, nádobí, náčiní a nářadí. Ať už je dělíme podle funkce, způsobu využití, materiálu, ze kterého jsou vyrobeny, či části domu, ve které se uplatňovaly, vždy narážíme na problém vzájemného prolínání.

Autor publikace tuto problematiku vyřešil rozčleněním do sedmi kapitol, ve kterých jsou předměty zařazeny podle jejich funkce. První kapitola je logicky věnována lidovému stavitelství. Stručně zde charakterizuje hlavní typy polského lidového domu, přičemž jeho konstrukci, stavebnímu materiálu, formě zástavby a sídla se věnuje pouze okrajově. Podrobněji však popisuje půdorysné členění a funkce jednotlivých prostor, částečně i jejich genezi. Text je bohatě doprovozen půdorysnými schémata a nákresy

staveb. Na závěr této části též připojuje podkapitoly o rozmístění nábytku, přičemž rozlišuje dva základní typy, starší diagonální a mladší rovnoběžný.

V druhé kapitole, nazvané „Oheň“, se autor zabývá topeništěm a otopnými systémy. Nejprve věnuje pozornost komínům, poté ohřevným pecím a kamnům, pecím na pečení a vaření na odkrytém ohništi a nakonec sporákům. Dýmné jizby a dymníky ve smyslu otvorů na odvod kouře zmiňuje pouze okrajově. Na popis otopných systémů navazují stati věnující se topivu, metodám rozněcování ohně a způsobům vaření.

Další obsáhlá kapitola zahrnuje popis nádobí, nářadí, náčiní a nástrojů, využívaných v domácnosti. Tuto různorodou skupinu dělí autor na dva základní oddíly, nádobí a nářadí kuchyňské a nádoby zásobovací. V rámci prvního oddílu zvlášť vyčleňuje pečení chleba, míry a váhy a nádobí ke stolování. Mezi zásobovacími nádobami vyděluje kadluby a truhly, malé dřevěné nádoby, pletené nádoby, bedněné nádoby, hliněné nádoby a nádoby tovární výroby. Čtvrtá kapitola se věnuje předmětům a činnostem spojeným s vodou a hygienou. Jsou zde popsány nádoby pro transport a přechovávání vody, hygiena je zastoupena udržováním pořádku v obytných prostorách, vztahem k čistotě obecně, mytím a čištěním nádobí, praním a udržováním textilu a osobní hygienou.

Následující oddíl seznamuje se zpracováváním potravin a jejich konzervací. Kromě starších postupů jako je sušení, uzení masa či nakládání zelí, autor popisuje i novější způsoby konzervace, např. zavařování. Kromě těchto činností jsou zde definovány různé typy žernovů, stup, máselnic a lisů na tvaroh. Dále pak nádoby sloužící k uchování masných výrobků i pečiva, např. schrány na chleba a sýry, závěsné koše. Nejobsáhlejší kapitola je věnována nábytku. Zevrubně jsou v ní popsány jednotlivé druhy, které se uplatnily v rolnických domácnostech zejména v 19. a 20. století. Vedle základních kusů nábytku, jako byly stoly, lavice,

postele, židle, skříně, truhly a police, se věnuje i drobnějším kusům – poličkám, lžičníkům, dětskému nábytku, jsou zde zahrnuty i hodiny a svítidla.

V posledním oddíle se autor zabývá výzdobou interiéru. Zvláštní pozornost přitom věnuje religiózním předmětům a domácím oltáříkům. Mimo nich si všímá i nástěnných maleb v interiéru, dekoracím vystřihovaných z papíru a výzdobě jizby při různých významných svátcích, jako jsou Vánoce, Velikonoce, svátky sv. Ducha atd.

Už z celé koncepce knihy je zřejmé, že je určena spíše širší laické veřejnosti, a neklade si proto žádné větší odborné cíle. Přesto nelze než ocenit, s jakou pečlivostí si autor všímá i předmětů a pracovních postupů, které bývají často v odborných pracích opomíjeny, např. mytí a čištění nádobí, praní atd. Kniha je také vybavena velkým množstvím obrazového materiálu, což jistě přispívá k její čtivosti i vizuální atraktivitě. Cenné jsou zejména kresby jednotlivých předmětů, veškeré fotografie jsou bohužel novodobé, tvoří je záběry z instalací různých polských muzeí v přírodě. Jakákoliv obrazová dokumentace staršího data chybí, což je z odborného hlediska poněkud devalvující. Vedle hlavního textu je kniha protkána samostatnými odstavci obsahujícími citáty dobové literatury, slovníková hesla odborných termínů, přísloví a hádanky, což celý text příjemně strukturuje a obohacuje. Na závěr je připojen soupis literatury a dlouhý výčet polských muzeí z přírodě, z nichž byl čerpán obrazový materiál.

V české etnografické literatuře existují dílčí práce věnované jednotlivým složkám interiéru lidového domu, jako je nábytek, topeniště, keramika apod. Práce zabývající se tímto tématem komplexně však dosud chybí. Přestože publikaci *Vybavení vesnického domu v Polsku* nelze označit jako ryze odbornou, může být pro badatele zabývající se tematikou lidového bydlení zajímavým a podmětným dílem.

Petra Hrbáčová

LIDOVÉ STAVBY ZNÁMÉ NEZNÁMÉ. ZLÍNSKÝ KRAJ. UHERSKOHRADIŠTSKO. Slovácké muzeum v Uherském Hradišti 2008, 87 s. Zlínský kraj, Zlínsko. Slovácké muzeum v Uherském Hradišti 2009, 183 s.

Kolektiv odborných pracovníků Slováckého muzea v Uherském Hradišti (pod autorským vedením Olgy Floriánové) připravil do tisku výsledky terénních výzkumů a dokumentace tradičního lidového stavitelství v okresech Uherské Hradiště a Zlín, které zahrnují několik etnografických oblastí. Výzkum realizovaný Slováckým muzeem v Uherském Hradišti byl součástí grantového úkolu Ministerstva kultury a vycházel z předpokladu, že se ve zkoumaných regionech dochovalo poměrně značné množství hodnotných objektů lidového stavitelství. Velká část objektů však byla zbourána, nebo byly v lepším případě přestavěny pro potřeby trvalého bydlení, anebo byly stavebně upraveny k rekreačním účelům (autoři správně upozorňují v této souvislosti i na problém tzv. chalupářských úprav). Ve svazku *Uherskohradištsko* je každé lokalitě věnována jedna strana popisu spolu s jednou fotografií. Popis obsahuje polohu obce, stručně je charakterizován tradiční urbanismus lokality (včetně převažující orientace domů), zmíněn je i způsob osídlení a jsou popsány nejhodnotnější objekty. Ve výčtu jsou pak uvedeny (i s čp.) další hodnotné lidové stavby, pocházející v obou zkoumaných okresech převážně z druhé poloviny 19. a z první třetiny 20. století. Výčet přináší kromě obytných i hospodářských objektů v intravilánu obce také přehled sakrálních památek, případně významných technických památek, zejména mlýnů. Soupis zaznamenává i památkově chráněné objekty. U svazku zahrnující *Zlínsko* je rozsah publikace dvojnásobný, autoři zařadili i více fotografií zachycujících interiéry, případně i jednotlivé detaily. K cenným záběrům patří např. snímek černé kuchyně v domě čp. 16 v obci Návojná.

Publikace *Lidové stavby známé neznámé. Zlínský kraj* má však rovněž přispět k záchraně dalších lidových staveb, jejichž kvalitu odhalil teprve výše zmíněný terénní výzkum. Ten přinesl i některé nové poznatky k vývoji lidového stavitelství jednotlivých regionů jihovýchodní Moravy a další doklady k jevům vesnického stavitelství, které jsou dlouhodobě sledovány.

Je třeba si uvědomit, že v některých sledovaných obcích se z lidové architektury dochovalo jen velmi málo hodnotných objektů (v některých lokalitách jen jeden či dva). Z původních zemědělských usedlostí do dnešní doby zůstaly často jen některé hospodářské stavby (např. roubené stodoly). Na území okresu Zlín se jako nejstarší stavební materiál uplatnila hlína (stavělo se rovněž hodně z nepálených cihel), dále dřevo, proutí a sláma. Od počátku 20. století se zde používal jako střešní krytina šedivý eternit, jak ukazuje na příkladu obce Březnice jedna z autorek výzkumu a publikace Věra Kovářů. Fenoménem hospodářských objektů situovaných ve dvoře usedlosti na Zlínsku jsou samostatně stojící patrové komory (sýpky), z vývojově zajímavých hospodářských objektů byla např. v obci Drnovice zachycena řada roubených sušáren na ovoce. Výzkumy V. Kovářů také potvrdily skutečnost, že roubené stodoly se ve sledované oblasti stavěly nejen v 19. století, ale i v první polovině 20. století.

Výzkum zahrnul i integrální součásti měst a městeček – např. Fryšták, kde Horní a Dolní Ves byly původně zemědělskými lokalitami. Byly rovněž zachyceny mnohé zděné objekty z druhé poloviny 19. a počátku 20. století, které vynikají plastickou výzdobou štítů. V některých lokalitách byl terénním průzkumem zjištěn nejen zajímavý a neporušený urbanistický půdorys, ale byly zachyceny i velmi hodnotné objekty lidového stavitelství nadregionálního významu (např. v Horní Lhotě dva vodní mlýny). Na vznik a půdorys sídel působila ve sledovaném regionu výrazně konfigurace terénu. V obci Kaňovice, které patří k typickým sídlům regionu luhačovického Zálesí, se

dochovala usedlost čp. 23 s komorou těsně spojenou s domem.

I když publikace pracovníků Slovenského muzea v Uherském Hradišti mají povahu spíše kritického soupisu (či přehledu) vesnických staveb, užívají různí autoři u některých vesnic nejednotnou terminologii. Rovněž se v publikaci občas objevuje termín „původní“, místo vhodnějšího „starší“, neboť s jistotou nejde o jevy dochované z doby založení sledované lokality. Z národopisných regionů, které jsou zkoumány na území Zlínského kraje (dosud vydané okresy Uherské Hradiště a Zlín), jsou též zpracovány luhačovické Zálesí a Kopanice. Publikace sice nepředstavuje odborně zpracovanou rozsáhlou monografii, nicméně vhodné by bylo zpracování alespoň místního rejstříku. Přes tyto nedostatky svědčí obě knihy o důsledné práci autorů v terénu a o snaze co nejobjektivněji postihnout při zpracování výsledků výzkumů současný stav i hodnotné části zástavby tradiční vesnice.

Lubomír Procházka

KATARÍNA ŽEŇUCHOVÁ – PETER ŽEŇUCH (EDS.): LIDOVÁ PROZAICKÁ TRADÍCIA VO SVETLE VIED O KULTÚRE A UMENÍ. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Slovenský komitét slavistov, 2009, 197 s.

Každá vědecká disciplína se ve vymezování své teorie, metodologie a cílů hlouběji profiluje, uvědomí-li si své kořeny, které mají trvalou hodnotu. To platí i pro recenzovaný sborník. Shrnuje dvanáct příspěvků, které jsou ve vývoji slovenské folkloristiky spjatý s činností významných vědeckých osobností z přelomu 19. a 20. století. Sborníkem sborníku je interdisciplinární přístup: pohledy folkloristické se propojují s literární historií, historií, jazykovědou, kulturologií. Typická je také jeho velká šíře dokumentačních materiálů. Využívá se faktů známých, ale i dosud

neznámých a nově objevených dokumentů archivních. Katarína Žeňuchová (*K aktuálnym výsledkom výzkumu slovenskej ľudovej prózy na prelome 19. a 20. storočia*) představuje „zberateľské aktivity na Slovensku zamerané na prozaické žánre“. Zasazuje problém do širších společenských souvislostí a vyzdvihuje roli Matice slovenské a úsilí M. Hataly o přípravu slovensko-maďarského-německého slovníku. Pramenem měly být texty lidových písní, pověstí a pořekadel. Na svou dobu výjimečným vkladem do folkloristických bádání na Slovensku byl metodický návod ke sběru textů P. Dobšínského (1863). K. Žeňuchová se věnuje jazykovědci S. Cambelovi, v jehož spise *Slovenská reč a jej místo v rodine slovenských jazykov* je 122 „ľudových podaní z východného Slovenska“. Autorka srovnává jeho činnost a význam s pracemi A. Kmeťá, J. L. Holubyho. Ze studie Hany Hlôškové *Ku kontextom prístupu Štefana Mišíka k folklóru* podtrhujeme několik myšlenek. Především postřeh, že se koncem 19. století mění přístup slovenské společnosti k ústní tradici: je pokládána za součást národní kultury a její výzkum se dostává do vztahů s jinými vědeckými disciplínami, zájem o ni je zbabován romantizujících příznaků ve prospěch realistických. Význam měly také styky s českou vědou, především v ovzduší kolem Národopisné výstavy československé v Praze 1895. Publikáční možnosti České akademie věd a umění a působily často „jako vzor“ i v metodologii (na to se upozorňuje i v některých jiných statích). V zájmu o lidovou prózu má kněz Š. Mišík zvláštní postavení. Ze Spiše uveřejnil cennou sbírku lidových písní, poprvé na Slovensku užívá termínu *folklorizm*. Hlôšková zdůrazňuje, že Mišík, Kmeť a Šujanský, ačkoliv odborně neškoleni, realizovali své vědecké zájmy ve více oborech. Autorka pracuje s dosud neznámou Mišíkovou korespondencí. Studie Jána Michálka *Jozef Ľudovít Holuby v dejinách slovenskej etnografie a folkloristiky* se věnuje postavě, jejíž činnost hluboce zasáhla do formování slovenské

folkloristiky. Holuby – odborným zaměřením botanik – projevoval hluboký zájem o vše „lidové“ a překonal izolacionistický pohled typický pro starší etapy 19. století. Lidovou kulturu viděl jako celek v kontextu historickém, kulturním a společenském. Michálek vystihl jeho badatelskou metodu – poznávání jevů v delším čase a variantách a přesnost zápisů. Studie Zuzany Profantové *Ľudová próza v pozornosti vedeckých disciplín na prelome 19. a 20. storočia* poukazuje na tři proudy, které přispěly k zrovnoprávnění zájmu o lidovou prózu s jinými disciplínami: zájem o lidovou prózu vyvěrá z vývoje vědy, tradiční konzervatismus je překonán realismem (zvl. u tzv. *hlasistů*), vědecké bádání se institucionalizuje. O lidové vyprávění se zajímá archeologie (v otázkách etnogeze Slovanů a jejich mytologie), jazykověda / dialektologie, vlastivěda, v dějinách literatury se vyděluje „literární folklorizmus“. Tím se vymezuje badatelské pole folkloristiky. Vyzdvihuje se i vliv vědy české. Na archivní práci spočívá studie Viery Gašparíkové *Študijná cesta Izmaila I. Srezněvského po Slovensku vo vzťahu k ľudovej próze*. Srezněvskij vydal v Charkově už 1832 sbírku *Slovackija pesni*. V letech 1839–1842 podnikl studijní cestu po střední Evropě, zakončenou na Slovensku. V rukopisném *Cestovném zápisníku* jsou odtud zapsány historické pověsti. Gašparíková je ve fragmentech otiskuje. Srezněvského zájem o pohádky podnítl L. Štúra a jeho družinu k jejich sběru (např. *Prostonárodný zábavník* uspořádaný J. Rimavským, 1845). Autorka ukazuje na silný slavistický příznak kořenů slovenské folkloristiky. Jana Pácalová (*Prostonárodné slovenské povesti Pavla Dobšínského*) podává o sbírce množství bibliografických, archivních a hodnotících informací. Používá textové srovnávací metodu a dává do souvislostí Dobšínského texty se zápisy, verzemi nebo úpravami u Kalinčiaka, Reusse, Francisciho a Němcové. Analýzy jsou přínosem pro studium individuální stylizace, využití motivů, kreseb postav a prostředí a vztahu narace vyprávěče k naraci vyda-

vatele. Sleduje to na textech B. Němcové, přeložených P. Dobšínským. Správně se poukazuje na to, že ve způsobu řešení se odrážejí postoje badatelů / zapisovatelů. – Podobným problémem, avšak zaměřeným na jeden zápis, se zabývá Viktorija Ljašuk(ová). Srovnává látku *Čert slúži* u P. Dobšínského, S. Cambela a E. R. Ramanava a podrobně popisuje rozdíl mezi nimi. Autorka mluví o „folklorní textotvorbě“, která zasahuje rovinu stylovou i syžetovou. Tři příspěvky se týkají folkloristických bádání na východním Slovensku, popř. i vztahu k tradici karpatské. Mikuláš Mušínsky analyzuje činnost Volodymyra Hnatuka, Viera Kováčová výzkumy Jána Šárga. Obě studie staví na příznaku regionálnosti a na vztahu folklorního textu a jazyka (u Mušínsky k ukrajinskému, u Kováčové k tzv. sotáckému dialektu na Zemplínsku). Autoři v činnosti „svých“ badatelů popisují metodologii sběru. Kováčová rozebírá Wollmanův vliv na klasifikační práci Šárgovu. Pozoruhodná je studie Petera Žeňucha, znalce církevně slovanské liturgie, literární produkce a kulturních dějin v pravoslavném a řeckokatolickém prostředí: *Niekoľko poznámok k anonymnej próze v cyrilských rukopisoch 18. storočia v karpatskom prostredí*. Podobně jako v prostředí římskokatolickém nebo protestantském se některé liturgické a písňové texty i kázání stávají zdrojem a uchovatelem vyprávěcích motivů, syžetů i celých látek. To je známo z exempel, legend, pověstí, bajek, pohádek a z mravoučných příběhů (srov. vzácný *Litmanský rukopis A* z poč. 18. století). Žeňuch to dokumentuje na citaci tří textů. Připojeno je 10 (!) stran textů psaných podle originálů církevně-slovanskou cyrilicí. Sborník uzavírají studie, které nejsou vysloveně folkloristické, mají však pro interdisciplinárnost folkloristiky význam. Renáta Hlavatá sleduje *Východiská k problematike historizmu v literárnovednom a lingvistickom výskume*, k nimž zahrnuje literární historiografii i kulturologický aspekt. Podle ní se život a funkce folkloru realizují v rozmanitých koexistenčních vztazích (i v současnos-

ti). Přesvědčivé jsou její úvahy o funkci, významu, struktuře a jazyku textu. Dagmar Podmaková v článku *Hommage à rozprávka* analyzuje způsoby dramatizace a inscenování folklorních látek slovenskými divadly, rozhlasem i televizí. Téma sleduje od prvních ochotnických divadel z konce 19. století, popisuje upravovatelskou praxi, zaměření na děti a úlohu pohádek.

Výsledky tohoto kvalitního sborníku se jistě stanou součástí budoucích dějin slovenské folkloristiky. Ačkoli popisované procesy, události a problémy jsou svázány hlavně s významnými postavami, analýzy mají obecný ráz, přinášejí nová poznání a obohacují teorii a metodologii folkloristiky. Dávají dobrý obraz o folkloristice slovenské. Je proto škoda, že ve sborníku takové úrovně nejsou anglická nebo německá resumé a stručné informace o autorech.

Marta a Rudolf Šrámkovi

ZUZANA JURKOVÁ – LEE BIDGOOD (EDS.): VOICES OF THE WEAK. MUSIC AND MINORITIES. Jazyková redakce a překlady Valerie Levy. Praha: NGO Slovo 21, 2009, 250 s. + CD.

Hlasy slabých, aneb Hudba a menšiny je anglicky psaný sborník příspěvků z konference Studijní skupiny hudby a menšin, která pracuje v rámci Mezinárodní rady pro tradiční hudbu (ICTM). Setkání se uskutečnilo v roce 2008 v Praze a jeho spoluorganizátory byly, jak se dozvídáme v úvodním slovu Zuzany Jurkové, Univerzita Karlova a festival romské hudby Khamoro.

Etnomuzikologové z třidvaceti zemí diskutovali o vztahu hudby a menšin. Z. Jurková uvádí, že východiskem pro ně je pracovní definice, podle níž jsou „menšiny skupinami lidí, které se liší od dominantní skupiny z důvodů kulturních, etnických, sociálních, náboženských nebo ekonomických“ (s. 7). Komplexnost

problematiky ilustruje editorka na otázce, zda historicky do české etnomuzikologie patří pro své hudební aktivity osobnosti jako Ludvík Kuba, Walter Kaufman, Karel Čapek, Vladimír Ůlehla, Vladimír Karbusický či Milena Hübschmanová a Eva Davidová. V odpovědi na to, co je a čím se zabývá česká etnomuzikologie, se Jurková přiklání k názoru slovenského etnomuzikologa Oskára Elscheka, že malý národ se obvykle zaměřuje na upevnění postavení vlastní kulturní identity, nikoli na poznání jiných kulturních skupin. Zájem o „jinakost“ je spíše individuální a dobově podmíněný.

Tento názor lze podle mého názoru považovat zároveň za omluvu faktu, že mezi následujícími dvaadvaceti příspěvky není český autor, který by komentoval současnou domácí problematiku menšin a hudby. Přesto to považuji za nedostatek a nevyužitou šanci, zvláště proto, že sborník vyšel anglicky a je určen světové veřejnosti.

Úvodní referát ve sborníku patří světové kapacitě – Brunovi Nettlovi. Tento osmdesátiletý americký etnomuzikolog (narozený v Praze) upozorňuje mj. na rozpor, který nutí menšiny splýnout s většinovou společností; menšina se má podle očekávání většiny „rozplynout, homogenizovat, přestat být jiná“ (s. 14), a tak se zbavit své negativní nálepky. Na druhou stranu však většinová společnost dělá vše pro to, aby hudbu a tanec takové menšiny ve své kultuře zachovala. Nettl teorii ilustruje komentářem k vlastnímu výzkumu z let 1966–1983. Tehdy už indiáni Černonožci přijali americkou kulturu, přestali mluvit vlastním jazykem, zapomněli na staré rituály a přestěhovali se do měst. Sami za negativní menšinu považovali členy kmenů z rezervací, kteří ještě dodržovali staré praktiky. Nettl upozorňuje, že na konci 20. století se naštěstí o znovuoživení své kultury začali zajímat i mladí Černonožci a že využívají materiálů, které shromáždili bílí sběratelé kolem roku 1900. Podobně se dnes podle badatele o znovuoživení svých kultur zasazují členové některých etnik v Evropě či jinde.

Jako pozorovatel zevnitř mohl B. Netti také zaslíbeně promluvit o tom, jak získával do svých devíti let coby člen pražské patricijské, německy mluvící rodiny s židovskými kořeny vztah k vážné a lidové hudbě. Dále na příkladu svého výzkumu hudby v Íránu v roce 1968 poukázal na to, že v některých oblastech jsou nositeli hudební kultury lidé z etnických menšin a že se jejich pozice mění se změnou politických poměrů či s emigrací. V závěru badatel zdůraznil, že zvláště v poslední době se etnomuzikologie zabývá otázkami hudby a migrace a že v globálním světě může hudba migrovat i „bez lidských nositelů“ (s. 22).

Jádro sborníku (přinejmenším deset příspěvků) je zaměřeno na otázky romské hudby v jednotlivých evropských zemích a USA: sledujeme bulharského hráče na flétnu *zurna* a jeho cestu z lokální na globální scénu, dozvídáme, jaké aktivity rozvíjí zpěvačka a básnička ze skupiny karpatských Romů v Polsku, seznamujeme se s bohatým repertoárem Romů skupiny Servi na Ukrajině. Norští výzkumníci představují pětisetletou historii hudby kočovných Romů v této oblasti, rumunská badatelka nás upozorňuje na fakt, že se romští muzikanti nepoznávají v „romské“ hudbě dvou význačných *gadžů*, Maurice Ravela a George Enescu. Romské stereotypy užitě v hudbě balkánské dechovky Gorana Bregoviće uvádí na správnou míru srbská doktorandka z Holandska, jiný příspěvek komentuje pětáctičet let romské hudby v bulharském hudebním průmyslu. Na první profesionální romský hudební soubor v Turecku upozorňuje v souvislosti se státní politikou etnomuzikoložka z Texasu. Seznámíme se i s proměnami hudby srbských Romů z oblasti Mačvy v americké emigraci.

Zajímavé srovnání nacházíme v příspěvku o menšinových hudebách v Kosovu a na Srí Lance. Klasický pohled na menšinovou hudbu v majoritní společnosti přináší referáty o postavení tradiční hudby v Primoži ve Slovinsku, o Arménech na Ukrajině, o Turcích v Bulharsku, o Lužic-

kých Srbech v Německu a také o českých bratřích v Polsku. Náboženskou komunitu v Zelówu založili slezští emigranti na začátku 19. století. V původně polsko-česko-německo-židovském městě prý dnes pětistovka českých bratří tvoří nejvýraznější českou menšinu ve středním Polsku, také díky hudebnímu sboru a dodržování náboženských tradic.

Inspirací pro domácí etnomuzikology mohou být příspěvky o hudbě „za mřížemi“ v různých zemích světa, se zvláštním zřetelem na hudební projekt pro vězeňkyně v Oslu, či výzkum internetových příspěvků, nostalgicky se vracějících k hudbě bývalé Jugoslávie. Zaslíbený příspěvek je věnován politice a fungování Vídeňského fonografického archivu. Příložené CD nabízí v osmnácti stopách hudební ilustrace čtyř příspěvků: terénní, studiové, současné i archivní nahrávky.

Sborník z konference obvykle mívá krátkou životnost a omezený dosah. V případě *Voices of the Weak / Hlasů slabých* využila Studijní skupina hudby a menšin možnost internetu a příspěvky postupně dává na svou webovou stránku (<http://musicandminorities.googlepages.com>). Texty zůstávají v angličtině a prostor dostali i další aktéři, např. Lee Bidgood, americký spolueditor sborníku, který v České republice zkoumal rasovost a etnicitu české verze americké bluegrassové hudby.

Irena Příbylová

MARIE KORANDOVÁ: PETŘÍN MÉHO MLÁDÍ ANEB U SVĚTOVARU Č. 3. Plzeň: Pressfill, 141 s., čb fotografie.

Plzeň si počinaje druhou polovinou 19. století prožila bouřlivý průmyslový rozvoj. Velké podniky, z nichž nejvýznamnější byly strojírensko-zbrojní závody Emila Škody, si vyžádaly vznik dělnických kolonií, ale také výstavbu nájemních a rodinných domů. Z předměstí vzniklých na počátku 20. století zaznamenalo nejrychlejší růst předměstí

Východní se čtvrtěmi Petrohrad, Slovany, Petřín a Letná. Život v průmyslovém městě nezůstal stranou zájmu muzejních pracovníků. Badatelské aktivity vyvíjel v tomto směru ředitel Národopisného muzea Plzeňska Ladislav Lábek (1882–1970), ve stejných intencích pokračovala po druhé světové válce jeho následovnice Marie Ulčová (1925–1998). K popularizaci odborných poznatků využila nového média, když svůj vypravěčský talent uplatnila v pravidelných pořadech plzeňského vysílání. Na popud novinářky Jaroslavy Světlíkové (a také díky její vydatné pomoci) vydala na samém sklonku svého života dvě knihy vzpomínek *Mojí milí, drazí* (1997, 1998), v nichž zachytila život v příměstské obci Božkově. Nyní přichází s podobně zaměřenou publikací Marie Korandová (1936), vypravující tentokrát o Petříně, čtvrti, která s Božkovem bezprostředně sousedí.

Kdo je podrobněji obeznámen s tvorbou této spisovatelky, zjistí, že *Petřín mého mládí aneb u Světovaru č. 3* je co do zvoleného žánru její premiérou. Nejedná se o historickou monografii, jak tomu bylo v případě její publikace *Stráž. Nejmenší privilegovaná ves domežických Chodů* (2001), ale o memoárovou literaturu, svou faktografií však stojící na pokraji odborné zaměřené práce. Na rozdíl od současné produkce plzeňských autorů nepřináší obvyklý výběr nostalgicky zabarvených vzpomínek, ale podrobné popisy každodenní reality v konkrétním časovém úseku. Čtenář vstupuje do průměrné domácnosti žijící na plzeňské periferii v rozmezí třicátých až čtyřicátých let 20. století. Konec je jasně ohraničen rokem autorčiným odchodem do Prahy (1955), posléze do Bratislavy (1963). Snad právě tato okolnost jí pomohla uchránit obraz domova ve své celistvosti. Zatímco M. Ulčová zařadila své vzpomínky do kalendářního roku, M. Korandová zvolila metodu observační - zve čtenáře na prohlídku, kterou začíná ve svém rodném domě u Světovaru č. 3. Čtenář může pozorně sledovat každý její krok – vchází do domu, posléze do bytu

„pana domácího“, po důkladném obhlédnutí interiéru nahlédne na půdu, sestoupí do sklepa, seznámí se s podnájemníky, vejde na dvorek, poté do zahrady, jejichž zákoutí se svou funkcí pohotově přizpůsobují nastalým životním potřebám („Činžovní domy pod lupou“, „K domu náležel dvůr“, „A zahrada se stavební parcelou“). V dalších kapitolách se rozhlédne po Petříně, zastaví se u tamějších obchodníků, řemeslníků, nevynechá hospůdky, místní sokolovnu, vydá se do sousedního Koterova („Petřín a páni Petřínáci“, „Hospody a hospůdky“, „Kde se pivo pije“, „Střípky z Koterova“).

Vzhledem k časovým souvislostem je pochopitelné, že téměř polovina textu je věnována dětem („O dětech a pro děti“), jejich vztahu ke zvířatům („Haj, husičky, haj!“, „Čtyřnozí kamarádi“), škole („Škola, školička“), mimoškolním zájmům („Život pospolitý“, „My tři krále“). Je to však dětství poznamenané válkou („Kuratorium“, „Poslední týdny druhé světové války“), která přináší depresivní zážitky z častých náletů, posléze pak i šťastné okamžiky prvních květnových dní pětáctiletého („Maj bejby, bejby“).

Fakta, jindy úzkostlivě ověřovaná studiem archivního materiálu, jsou tentokrát výsledkem empirie. Autorka však v sobě nezapře vědeckou erudici a snahu podat co nejpřesnější svědectví o více než půlstoletí přesahující každodennosti. Statičnost popisných partií (přímé řeči je využito jen výjimečně), je zažehnána mistrovským zvládnutím jazyka, včetně funkčního využití krajově zabarvených slov. Na své si přijde jak etnograf, lingvista, folklorista, tak běžný čtenář, jenž ve svém dopravním prostředku dosud denně míjel Petřín – pouhé tři bloky domů, dávno vklíněné do složitého městského organismu, aniž by si ho předtím kdy všiml, natož uvědomil jeho výlučnost. Čtenářům a badatelům z jiných částí republiky pak tato útlá publikace, doplněná dobovými fotografiemi, mapkami, výběrem novinových článků a reklam z lokálního tisku, může poskytnout cenný srovnávací materiál.

Marta Ulrychová

ERWIN RAUPP – MORAVSKÁ HELLAS 1904 / MÄHRISCHES HELLAS 1904 / MORAVIAN HELLAS 1904. Texty: Helena Beránková, Antonín Dufek, Andreas Krase, František Sysel. Grafická úprava: Jaroslav Bárta, Matěj Bárta. Lomnice nad Popelkou: Studio JB 2010, 240 s. (česky, anglicky, německy).

Erwin Raupp (1863–1931), jeden z prvních a nejvýznamnějších secesních fotografů, působil v Drážďanech, Berlíně a Darmstadtu. Společně s teoretikem Fritzem Loescherem byl průkopníkem v porozumění obrazovým možnostem momentní fotografie, umožněné inovacemi fotografické techniky. V Německu se z Rauppova díla dochovalo jen minimum; o to větší význam má kolekce jeho pozitivů uložená v českých muzejních sbírkách a její kompletní publikování.



Javorník, děvče v šatce. Foto E. Raupp 1904. Sbíрка MZM – Etnografický ústav, FA 11510.

Rauppův moravský soubor je ve své době prvním relativně komplexním a později nepřekonaným obrazem lidové kultury v jejím každodenním i svátečním životě a jedním z prvních obsáhlých uměleckých dokumentů na světě. Ve světové fotografii vyznačuje počátek obratu od úzce estetických abstraktních cílů k dokumentárním funkcím a širšímu společenskému působení fotografie.

Obdivné pojmenování Moravská Hellas použil při své návštěvě jihovýchodní Moravy v roce 1902 francouzský sochař August Rodin a asi podobným dojmem zapůsobil tento region i na Erwina Rauppa, který přijel na jihovýchodní Moravu v časném létě roku 1904. Úmysl fotografovat tradiční kulturu Rauppo-vi pomáhal svým odborným úsudkem realizovat uherskohradištský publicista a sběratel lidového umění František Kretz. Rauppovy záběry, převedené do gumotisků mimořádně velkých formátů, jsou vyjádřením věcného a střizlivého obdivu k pozitivním hodnotám života-schopné kultury jednoho evropského regionu. Fotografická publikace z nakladatelství Studio JB představuje všechny dosud známé fotografie, které Raupp pořídil během svého pobytu na Moravě v roce 1904. Snímky jsou dnes součástí sbírek Národního muzea, Moravského zemského muzea a Slovákckého muzea v Uherském Hradišti. Texty Antonína Dufka (Moravská galerie v Brně), Heleny Beránkové (Moravské zemské muzeum) a Andrese Kraseho (Muzea města Drážďany – Technické sbírky) uvádějí Erwina Rauppa a jeho dílo do souvislostí uměnovědných a etnologických. Knihu lze zakoupit na internetu (např. <http://www.kosmas.cz/knihy/159199/erwin-raupp-moravska-hellas-1904-mahrishes-hellas-1904-moravian-hellas-1904/> nebo <http://knihy.abz.cz/obchod/nakladatelstvi-studio-jb> či v prodejně Prodejny Moravského zemského muzea v objektech Ditrichštejnský palác, Palác šlechtíčen a Anthropos.

Helena Beránková

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2011

(Revue für Ethnologie 1/2011)

Herausgegeben vom Nationalen Institut für Volkskultur

696 62 Strážnice, Tschechische Republik

Tel. 00420- 518 306 611, Fax 00420-518 306 615

E-Mail: info@nulk.cz

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2011

(Journal of Ethnology 1/2011)

Published by the National Institute of Folk Culture

696 62 Strážnice, Czech Republic

Tel. 00420-518 306 611, Fax 00420-518 306 615

E-mail: info@nulk.cz

Die Ausgabe 1/2011 der Zeitschrift *Národopisná revue* (Revue für Ethnologie) ist gewidmet den Musikinstrumenten der traditionellen Volksmusik. Jan Blahůšek befasst sich mit ikonografischen Nachweisen in einem umfassenderen musikalisch-folkloristischen Kontext (*Zeichnungen und Bilder als ikonografische Quelle für das Studium der Volksmusik in Böhmisches Länder*). Einige Überlegungen zur Terminologie der Musikinstrumente stellt in seinem Beitrag (*Der Begriff „Volksmusikinstrument“ und die Funktion der Musikinstrumente in ethnokulturellen Traditionen*) Jiří Höhn an. Petr Ch. Kalina richtet seine Aufmerksamkeit auf das einzigartige sorbische Chordophon (*Große Geige des sorbischen Volksinstrumentariums*), der junge amerikanische Ethnomusikologe Jesse A. Johnston wiederum auf das Vorhandensein des Zimbals bei den Tschechen in Texas (*„Nicht aufgelöst.“ Das Zimbal und die Assimilation der tschechischen Minderheit in Texas*). Miroslava Sandtnerová konzentriert sich auf die Wandlungen bei der Nutzung bzw. der Funktion einiger Musikinstrumente in kleinen Blaskapellen in der Slowakei (*Zum gegenwärtigen Stand der Nutzung des Instrumentariums bei kleinen Blaskapellen in der Slowakei*).

Die Rubrik „Tradition im Wandel“ bringt Ergebnisse der Feldforschung von Barbora Jarošová (*Vergangenheit und Gegenwart der Herstellung traditioneller Blasinstrumente in der Mährischen Walachei*) sowie von Alena Schauerová und Magdalena Maňáková (*Kinderspiel im Generationswandel*). Die Rubrik „Rückblicke“ erinnert an das Jubiläum von Josef Blau (1872–1960), der sich mit den Volkstraditionen und der Kulturgeschichte des nördlichen Böhmerwalds befasste (Autorin: Marta Ulrychová), sowie an das Jubiläum der Ethnochoreologin Zdenka Jelínková (1920–2005) und an ihre Beziehung zu der Region Kleine Hanna (Autorin: Věra Kovářů). Die „Gesellschaftschronik“ enthält Beiträge zu Jubiläen des tschechischen Ethnologen Karel Pavlišťík (*1931), der slowakischen Ethnologen Mikuláš Mušínska (*1936) und Peter Salner (*1951), sowie einen Nachruf über den slowakischen Ethnologen Ladislav Mlynka (1954–2010). In weiteren regelmäßigen Rubriken erscheinen aktuelle Berichte über Konferenzen und Festivals sowie Rezensionen neuer Bücher aus dem Fachbereich.

Journal of Ethnology 1/2011 is devoted to musical instruments connected with folk music tradition. Jan Blahůšek pays his attention to iconographic proves within the wider musical and folkloristic context (*Drawings and Paintings as an Iconographic Source for Folk Music Research in the Czech Lands*), Jiří Höhn in his contribution outlines the terminological reflections (*The Term „Folk Musical Instrument“ and the Function of Musical Instruments in the Field of Ethnocultural Traditions*). Petr Ch. Kalina focuses on unique string chordophone (*Big Fiddle in Folk Instrumentarium of Lusathian Sorbs*) while young American ethno-musicologist Jesse A. Johnston writes about occurrence of cimbalom by Czech immigrants living in American Texas (*„Unmelted“: Cimbalom and Assimilation of Czech Minority in Texas*). Miroslava Sandtnerová publishes her view of changed use and functions of some musical instruments in small brass bands in Slovakia (*On Contemporary Situation in Using the Instrumentarium of Small Brass Bands in Slovakia*).

Transferring Tradition column includes the results of field research by Barbora Jarošová (*The Past And Presence of Traditional Brass Instruments Production in Moravian Wallachia*) and by Alena Schauerová and Magdalena Maňáková (*Generation Changes in Children's Game*). Review Section remembers the anniversary of Josef Blau (1872–1960), who studied folk traditions and culture history of the Northern Bohemian Forest (author Marta Ulrychová), and that of ethnochoreologist Zdenka Jelínková (1920–2005) and her relation to the ethnographic area of Malá Haná (author Věra Kovářů). Social Chronicle publishes the contributions devoted to anniversaries of Czech ethnologist Karel Pavlišťík (born 1931), Slovakian ethnologists Mikuláš Mušínska (born 1936) and Peter Salner (born 1951), and the obituary for Slovakian ethnologist Ladislav Mlynka (1954–2010). Other regular columns include the information on conferences, festivals and reviews of new subject books.

NÁRODOPISNÁ REVUE 1/2011, ročník XXI

(XLVIII. ročník Národopisných aktualit)

Vydává Národní ústav lidové kultury, 696 62 Strážnice, ČR (IČ 094927)

Národopisná revue je odborný etnologický recenzovaný časopis, vychází čtyřikrát ročně, vždy na konci příslušného čtvrtletí. Pravidla recenzního řízení i veškeré další informace pro autory příspěvků jsou zveřejněny na internetových stránkách časopisu <<http://revue.nulk.cz>>.

Periodikum je evidováno v mezinárodních bibliografických databázích ERIH (European Reference Index for the Humanities), AIO (The Anthropological Index Online of the Royal Anthropological Institute), GVK (Gemeinsamer Verbundkatalog), IBR (Internationale Bibliographie der Rezensionen geistes- und sozialwissenschaftlicher Literatur) + IBZ (Internationale Bibliographie geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur), RILM (Répertoire International de Littérature Musicale), CEJSH (Central European Journal of Social Sciences and Humanities) a Ulrich's Periodicals Directory.

REDAKČNÍ RADA: Mgr. Jan Blahůšek, Ph.D., PhDr. Daniel Drápala, Ph.D., PhDr. Hana Dvořáková, doc. Mgr. Juraj Hamar, CSc.
doc. PhDr. Eva Krekovičová, DrSc., PhDr. Jan Krist, PhDr. Vlasta Ondrušová,
doc. PhDr. Martina Pavlicová, CSc., PhDr. Karel Pavlišťík, CSc., PhDr. Jana Pospíšilová, Ph.D.,
doc. Mgr. Daniela Stavělová, CSc., Mgr. Martin Šimša, PhDr. Zdeněk Uherek, CSc.,
PhDr. Lucie Uhlíková, Ph.D., PhDr. Marta Ulrychová, Ph.D., PhDr. Miroslav Válka, Ph.D.

MEZINÁRODNÍ REDAKČNÍ RADA: prof. PhDr. Anna Divičan, CSc. hab. (Maďarsko), Dr. László Felföldi (Maďarsko),
Mag. Dr. Vera Kapeller (Rakousko), prof. Dragana Radojičić, Ph. D. (Srbsko),
prof. Mila Santova (Bulharsko), prof. Dr. habil. Dorota Simonides, Dr.h.c. (Polsko),
Dr. Tobias Weger (Německo)

Šéfredaktor: Jan Krist

Redaktorka: Martina Pavlicová

Výkonná redaktorka a tajemnice redakce: Lucie Uhlíková

Výtvarná spolupráce: Dana Chatrná

Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 30. března 2011

ISSN 0862-8351

MK ČR E 18807

