

N Á R O D O P I S N Á

revue

2 / 2006

NÁRODOPISNÁ REVUE 2/2006, ročník XVI
(XLIII. ročník Národopisných aktualit)
VYDÁVÁ Národní ústav lidové kultury, 696 62 Strážnice, ČR (IČ 094927)

REDAKČNÍ RADA: Jan Blahůšek, Hana Dvořáková, Richard Jeřábek, Eva Krekovičová, Jan Krist,
Vlasta Ondrušová, Martina Pavlicová, Karel Pavlišťík, Jana Pospíšilová, Daniela Stavělová,
Martin Šimša, Zdeněk Uherek, Lucie Uhlíková, Marta Ulrychová, Miroslav Válka

Šéfredaktor: Jan Krist
Redaktorka: Martina Pavlicová
Výkonná redaktorka a tajemnice redakce: Lucie Uhlíková
Výtvarná spolupráce: Dana Chatrná
Tisk: LELKA, Dolní Bojanovice

Datum vydání: 30. června 2006
ISSN 0862-8351

N Á R O D O P I S N Á

revue

2/2006



OBSAH

Studie

První notované zápisy ukrajinského hudebního folkloru (<i>Petr Ch. Kalina</i>)	75
„Ponocenské písně“ na Morave a ich vztah k slovenskému repertoáru (<i>Hana Urbancová</i>)	80
Několik poznámek k textové motivice romských písní (<i>Tomáš Šenkyřík</i>)	92
Lidové písně a nejmladší generace (<i>Marta Toncrová</i>)	99
Minulosť a prítomnosť fujary v slovenskej ľudovej kultúre. K zápisu fujary na Zoznam majstrovských diel ústneho a nehmotného dedičstva ľudstva UNESCO (<i>Bernard Garaj</i>)	104

Proměny tradice

O chodských zpěvačkách a zpěvácích lidových písní (<i>Vladimír Baier</i>)	110
---	-----

Ohlédnutí

Malé jubileum Rádia Proglas (<i>Jan Krist</i>)	113
--	-----

Společenská kronika

Přátelský pozdrav Alexandře Navrátilové (<i>Eva Večerková</i>)	114
Pětasedmdesátka Karla Pavlišťáka (<i>Lucie Uhlíková</i>)	115
Jiří Langer sedmdesátníkem (<i>Helena Bočková</i>)	116
Blahopřání k pětasedmdesátinám Richardu Jeřábkoví (<i>Josef Jančář</i>)	119
Josef Jančář pětasedmdesátníkem (<i>Jan Krist</i>)	119

Konference

Zlínská konference na počest Františka Bartoše (<i>Karel Altman</i>)	120
--	-----

Festivaly, koncerty

Gajdování v okolí Nitry. Z 5. ročníku rokycanského semináře Dudy a dudáci (<i>Zdeněk Vejvoda</i>)	121
---	-----

Recenze

K. Pavlišťák: Dřevo, proutí, sláma v tradiční rukodělné výrobě na Podřevnicku (<i>Josef Jančář</i>)	122
O. Elschek (ed.): Empirický výskum v etnomuzikologii, etnologii a folkloristike (<i>Marta Toncrová</i>)	123
O. Čočková – M. Mrvová: Záhorské tance (<i>Klára Kašparová</i>)	123
S. Burlasová: Slovenské ľudové balady; Katalog slovenských naratívnych piesní 1 – 3 (<i>Anna Marie Kovárníková</i>)	124
L. Běťák – I. Brechličuková: Zpívalo se v Osvětimanech (<i>Marta Toncrová</i>)	125

Zprávy

Prezentace tradiční a lidové kultury v zemích střední a východní Evropy (<i>Martin Šimša</i>)	126
---	-----

Resumé

128

Od konce 18. století se začaly objevovat notované sbírky ukrajinských lidových písní a později i první studie, které se pokoušely reflektovat písně ukrajinského lidu na teoretické bázi. Sbírkou pouhých textů bez nápěvu se objevují podstatně dříve a hojněji; ty však nezapadají do tematického rámce této stati. Jejím úkolem je zmapovat notované záznamy ukrajinského hudebního folkloru v prvních sto letech sběratelských pokusů.

Mezi prvními vydanými notovanými sbírkami hudby ukrajinského venkova nenacházíme rezultáty organizovaných kolektivních sběrů, nýbrž jen výsledky individuálních sběratelských aktivit. Zapisovateli nebyli jen Ukrajinci. „Maloruská“ lidová píseň, která do té doby byla předávána výhradně ústně, nacházela místo i v pracích ruských, polských, německých a dokonce i českých hudebníků.

První sběratele ukrajinských lidových písní rozhodně nemůžeme nazývat hudebními folkloristy v dnešním chápání tohoto pojmu, protože v průběhu celého 19. století na Ukrajině nebylo ještě ani stopy po hudební folkloristice, která by jako vědní disciplína měla ujasněné své vědecké metody a cíle. Byli to především výkonní hudebníci, jejichž ambice ve sbírání folklorních projevů byly čistě umělecké. První sbírky oplývají nešvary, které jsou pro romantické období záznamu hudebního folkloru typické. Nezachycují mnohdy píseň v její původní podobě, ale nabízejí harmonizovanou úpravu s doprovodem klavíru určenou zejména pro salónní produkci, jež je pro evropskou hudební kulturu celého 19. století typickým jevem. V takto zaměřených edicích nemůže dnešní folklorista hledat vysokou vypovídající etnografickou hodnotu; jejich zamýšlená funkce byla zkrátka odlišná. Ve sbírkách průkopníků východoslovanské hudební folkloristiky se také často setkáváme s nepřesnými zápisy nápěvu a chybějícími údaji o tom, kde, kdy a od koho byla píseň zapsaná.

Nejspornější stránka prvních zápisů ukrajinského hudebního folkloru však spočívá v samotné metrorhythmické podobě ukrajinských lidových písní. Řada z nich se totiž na rozdíl od ruských vyznačuje značnou nepravidelností a nesymetričností metra, jež v zápisu vyžaduje časté střídání hodnoty taktu. Charakteristickým znakem mnohých ukrajinských písní je též volný rubatový přednes bez

výrazného střídání těžkých a lehkých dob, který zapsán do uměle vytvořených taktů znamená „znásilnění“ písně, jež je při reprodukci z takto pořízeného notového zápisu změněna k nepoznání od své původní podoby.

V prvních zápisech ukrajinských lidových písní je problematická rovněž jejich harmonizace. K prvním kritikům takových úprav patřil od šedesátých let 19. století zejména skladatel a sběratel Mykola Lysenko, jenž harmonizátorům vytýkal, že jejich úpravy vycházejí ze scholastické nauky o harmonii, která má s živou lidovou hudbou pramálo společného. V roce 1873 o svých předchůdcích napsal: „*Naše hudební etnografie byla do nedávné doby v rukách nepřipravených diletantů, duchem, školou i původem vzdálených od lidové písně [...]. Při sbírání lidového materiálu byli vedeni bezohlednou naivitou a k výkladu tohoto materiálu jim [...] bránila celková neznalost základů lidové melodie [...]. Někteří sběratelé [...] neprostudovali všechny originální zvláštnosti a vlastnosti ukrajinské písně. Jí totiž každá fazóna nesluší [...]. Z pod takového střihu je naše píseň velmi často změněna k nepoznání, zní podivně, tvrdě a je zbavena typického měkkého a teplého koloritu.*“ Lysenko také poukazoval na to, že první sběratelé zapisovali zejména lidové písně pocházející z novější historické vrstvy, která je již značně kontaminovaná prvky evropské umělé hudební kultury. První sběratelé také ve svých sbírkách hojně směřovali lidové písně s útvary zlidovělými a umělými.

Prvotní snahy zachytit hudební stránku lidové písně Ukrajinců nacházíme již ve druhé polovině 18. století. V roce 1774 vyšly ve druhém a třetím čísle ruského hudebního časopisu *Muzykalnyja uveselenija* dvě ukrajinské lidové melodie pod názvy *Tanec malorossijskij* – *Derunec* a *Pěsňa malorossijskaja*.

Ukrajinské písně nechybějí ani v první východoslovanské tištěné edici lidových písní. Jejím autorem byl Vasilij Trutovskij, ukrajinský muzikant působící na carském dvoře. Sbírká, která se jmenuje *Sobranie russkich prostých pěsen s notami* a byla vydána ve čtyřech částech v letech 1776 – 1795, obsahuje především ruské písně, ale je tu i několik záznamů ukrajinských.

Česko-ruský skladatel Jan Prač používal v ruském prostředí pravoslavné křesťanské jméno Ivan. Ve spolupráci s básníkem Nikolajem Lvovem vydal sbírku nazvanou

Sobranie narodnych russkich pĕsen s ich golosami, ze které čerpal Ludwig van Beethoven v tzv. Razumovských kvartetech. Ukrajinské písně, které Práč sbíral nejspíš od ukrajinských hudebníků působících v Petrohradě, mají ve sbírce speciální oddíl. V prvním vydání (1790) jich sbírka obsahovala šest, ve druhém a třetím vydání (1806, 1815) k nim přibýlo dalších deset. V předmluvě ke sbírce z pera Nikolaje Lvova nacházíme první stručný pokus o vyjmenování znaků, které odlišují píseň maloruskou od ruské. Ruský muzikolog Alexandr Sjerov na jedné straně Práčovu sbírku chválí jako „vynikající po hudební stránce“, na straně druhé však českému hudebníkovi vytýká, že v harmonizacích nahlíží ruskou hudbu prizmatem „italsko-německé hudby“, jelikož nadužívá septakordů a jejich obrátů i kadencí, které jsou pro ruskou (tedy i maloruskou) píseň netypické. (viz notová ukázka č. 1)



Ivan Práč: *Jechav kozak za Dunaj* (takt 1-8).

Tak, jak se na Ukrajinu dostávaly myšlenky německého filozofa Johanna Gottfrieda Herdera, začíná v průběhu 19. století počet vydaných sbírek rychle narůstat. Ukrajinské lidové písně zahrnul v roce 1833 do své dvoudílné edice *Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego* také polský houslista Karol Lipinskij (nazývaný slovanským Paganinem). Jeho sbírka nabízí texty ukrajinských písní psané polským pravopisem. Ze stejného roku pochází také publikace Mychajla Maksymovyče nazvaná *Golosa ukrajinskich pĕsen*.

Velký vliv na pozdější sběratele měl ukrajinský historik a etnograf Mykola Markevyč. Ačkoliv hudební folklor tvořil jen zlomek jeho četných zájmů, vydal i několik sbírek ukrajinských lidových písní, mj. *Narodnyje ukrajinskije napĕvy, položennyje dlja fortepiano Nikolajem Markevičem* (1840) a *19 malorossijskich pĕsen dlja for-*

tepiano v 2 ruki, aranžiroval N. A. Markevič (b. r.). Sbírky mají poměrně kvalitní zápis melodie, nacházíme zde však chyby v záznamu rytmiky, a to v přirozených akcentech a taktování. Markevyč se totiž – aby nemusel v průběhu skladby měnit 4/4 takt na 5/4 – uchyluje v zápisu k fermatám na konci frází. I když v předmluvě k jedné ze svých sbírek píše, že při harmonizaci vycházel hlavně z charakteru samotné ukrajinské lidové melodie a nikoliv ze zásad tradiční evropské nauky o harmonii, ta je přesto místy v jeho úpravách cítit. Markevyč zde poprvé uvádí tempová označení v ukrajinštině.

Sbírka *Južno-ruski pisni z holosami* Hryhoryje Halahana vyšla v Kyjevě v roce 1857 a obsahuje padesát písní a jejich varianty. Ukrajinské texty jsou v této sbírce zachyceny ruským pravopisným územ. Písně nemají dokonponovanou klavírní předeheru, jen v dumě *V nedilju rano* je nemetrizovaná předehera, která má napodobovat brnkání na kobzu, jímž ukrajinští potulní pěvci, zvaní kobzaři, začínali své písně. Všechny písně ve sbírce jsou v úpravě pro sólový hlas s klavírem; píseň *Na berežku u stavka* však nacházíme jako sólo i v úpravě pro smíšený sbor. Halahanův klavírní doprovod písní je jednoduchý a omezuje se většinou na prosté akordy. (viz notová ukázka č. 2)



Hryhoryj Halahan: *Petrus* (takt 5-12).

Na počátku šedesátých let 19. století se potom v Rusku i na Ukrajině začala vydávat řada sbírek různé kvality i obsahu. V následujícím textu proto zmíníme jen ty nejzdařilejší. K nim patří dodnes populární dvoudílná sbírka česko-ukrajinského skladatele Aloise Jedličky *So-branie molorossijskich narodnych pesen* (1860, 1861).

Slušnou kvalitu má i sbírka A. Kocipinského *Pisni, dumky i šumky ukrajinskoho narodu na Podoli, Ukrajin i v Malorosiji* (zapsaná ve čtyřicátých a padesátých letech, vydaná v roce 1862). Tato sbírka obsahuje písně jak z haličské (západní), tak i z východní Ukrajiny. Autor zde již uvádí – i když nedůsledně – gubernie, odkud píseň pochází, a jméno zpěváka, od něhož píseň zapsal. Sbírkou obsahující stovku písní (autor měl v úmyslu později vydat nejméně ještě jednu stovku) vycházela v sešitech po deseti písních. Původní vydání má netypickou formu – každá dvoustrana nabízí dvakrát tutéž píseň, jednou s textem zapsaným latinkou s polským pravopisným územ, podruhé s textem zachyceným ukrajinskou abětou. U některých písní nabízí autor i textové varianty, jež nazapočítává do celkového počtu deseti písní na sešit. I Kocipinskyj písně harmonizuje „po vzoru vídeňských klasiků“ a mnohdy se snaží sebranou melodií vtěsnat do symetrické struktury tvořené čtyřtakti.

Zmíněný ruský skladatel a hudební spisovatel Alexandr Sjerov otiskl v roce 1861 v časopise *Osnova* zdařilé teoretické pojednání *Muzyka južno-russkich pësen*, ve kterém kritizoval své předchůdce a vytyčil zásady správného sbírání a harmonizace maloruských písní: „*Běžný muzikus [...] se snaží danou lidovou melodii „opravit“, tj. znetvořit v ní vše, co se mu v jeho tuctovém chápání zdá neohrabané, drsné, zkrátka jevíci se neslučitelným s pravidly hudební teorie. Nestydí se zaměnit jeden nevhodný [...] interval jiným, „správnějším“. [...] Nestydí se naroubovat písni rytmický pohyb, který je nepodobný její původní podstatě, avšak blízký rytům, které zní ve vnitřním sluchu onoho rutinního muzikanta.*“⁴² Součástí Sjerovovy studie je zápis šesti ukrajinských lidových písní, které nasbíral Olexandr Markovyč; Sjerov k nim při-



Alexandr Sjerov: *Hej huk, ma-ty, huk* (takt 1-4).

komponoval vzorový klavírní doprovod a provedl jejich textovou i hudební analýzu. Sjerovův podklad obsahuje 1 – 5ti taktové přehledy. U písní nechybějí údaje o lokalitě záznamu. (viz notová ukázka č. 3)

Sbírka významného ukrajinského lingvisty s neobyčejně širokými odbornými zájmy Olexandra Potebni *Ukrajinski pisni, vydani koštom O. S. Ballinoji* vyšla v Petrohradě v roce 1863 a obsahuje prosté melodie bez přikomponovaného doprovodu. I když se do vydání vloodila řada tiskových chyb, patří v pionýrském období ukrajinské hudební folkloristiky k těm nejcenějším. Na základě svých sběrů vydal Potebňa v roce 1883 pozoruhodnou teoretickou práci *Objasnënjia malorusskich i jero-dnych narodnych pëseň*, ve které se však v souladu se svou profesí orientuje spíše na textovou stránku písní.

Ačkoliv sbírka písní herce a zpěváka Stepana Karpenka s poetickým názvem *Vasylykovskij solovej Kyjevskoj Ukrainy* (Petrohrad 1864) nese podtitul *Album maloruských lidových písní*, obsahuje v malé míře též písně ruské, polské, červenoruské, bulharské a moldavské, a kromě lidových i písně zlidovělé, tance z repertoáru židovských kapel a populární písně umělé (zřejmě i Karpenkovy vlastní kompozice). Ukrajinských písní je tu sto patnáct. Karpenkem zapsané lidové melodie jsou kvadraturní s čistou metrytmickou strukturou v úpravě pro sólový hlas s doprovodem klavíru vždy s 1 – 4 taktovou přehledou. (viz notová ukázka č. 4)



Stepan Karpenko: *Petrus* (takt 12-28).

V roce 1867 vyšla v Lipsku sbírka ukrajinské spisovatelky písařky pod mužským pseudonymem Marko Vovčok: *Dvisti ukrajiskych piseň. Spivy j slova zibrav Marko Vovčok, u noty zaviv Eduard Mertke*. Marko Vovčok, která byla též výborná zpěvačka-kontraaltista,

znala již z dětství řadu lidových písní. V roce 1864 je v německých Cáchách zpívala klavíristovi a skladateli Eduardu Mertkemu, který je přepisoval do not. Z původně plánovaných dvou stovek písní v osmi sešitech vyšel z finančních důvodů a z důvodů složitých životních okolností autorky pouze sešit první s pětadvaceti písněmi. Texty zbytku 175 písní se nacházejí v pozůstalosti spisovatelky, dosud však nebyly publikovány; Mertkeho zápisy melodie jsou nespíš nenávratně ztraceny. Mertke (ačkoliv se narodil v Rize a studoval na petrohradské konzervatoři) nikdy na Ukrajině nebyl, přesto se mu v zápisu melodií vydaných v prvním sešitě podařilo pečlivě zachytit tonální zvláštnosti ukrajinských písní. I jeho klavírnímu doprovodu se daří zachovat náladu písní. Zapsaný rytmus však na mnoha místech není přesný a pro lidové písně Ukrajiny je netypický.

Jedna z prvních sbírek, která kromě jednohlasých písní obsahuje i čtyři písně vícehlasé, byla vydána v roce 1868. Jde o *Narodni ukrajinski pisni z notamy* čítající padesát písní a pět dodatků, které vydal Oleksij Hulak-Artemovskij – jeden z nejvýznamnějších ukrajinských skladatelů v éře před Mykolou Lysenkem.

Vícehlas proniká do sbírek ukrajinských lidových písní jen velmi pomalu. Absence zápisů lidového vícehlasu u prvních sběratelů byla způsobena tím, že sběratelé zapisovali nejčastěji od jediného zpěváka. Dalším důvodem bylo i to, že v 19. století nebylo ještě možné nahrávat na fonograf a zápis vícehlasých písní podle sluchu (obzvláště u písní s příhlasovou polyfonií³) je velice náročný. Konečně, v ukrajinské lidové písni je

vícehlas jevem poměrně novým, rozvíjel se až v průběhu 16. – 19. století. Byly oblasti (např. Halič), kde se ještě na konci 19. století zpívalo pouze jednohlasně. Průkopníci sběru lidových písní na Ukrajině se tedy dokonce s vícehlasým zpěvem vůbec setkat nemuseli. V prvních zápisech vícehlasu nacházíme písně, které jsou v podstatě jednohlasé a mají jen občasné vícehlasé pasáže, nejčastěji v přípěvech a refrénech. Převažuje zde prostý terciový dvojhlas, případně trojhlas se zcela homofonní fakturou. Písně s prvky příhlasové polyfonie se ve sbírkách začínají objevovat až později. Nelze zatím jednoznačně posoudit, zda stoupající složitost vícehlasé faktury v zápisech lidových písní je úměrná jen rostoucím dovednostem zapisovačů, nebo také dokládá přirozený vývoj samotného ukrajinského lidového vícehlasu.

Kromě ucelených sbírek, jejichž nejvýznamnější zástupce jsme zde zmínili, se v době prvního století zapisování ukrajinských lidových písní objevovaly i ojedinělé sbírečky o dvou, třech písních, pojaté většinou jako přílohy nejrůznějších národopisných či vlasteneckých periodik.

Novou etapu sbírání ukrajinského hudebního folkloru nastartoval svou činností již zmíněný skladatel a neobyčejně plodný sběratel Mykola Lysenko. Jeho první edice vyšla v Lipsku v roce 1868. Lysenko zahájil druhé století sbírání ukrajinských písní, povznesl je na kvalitativně vyšší stupeň a vyslovil řadu etnografických zásad sběru, jež se potom na začátku 20. století staly výchozími zejména pro Filareta Kolessu a Klimenta Kvitku, které již považujeme za první ukrajinské vědce-folkloristy.

POZNÁMKY:

1. М. В. Лисенко: *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая*. Київ 1978, s. 14-15.

2. А. Н. Серов: *Музыка южно-русских песен*. Москва 1953, s. 12.

3. Návrh překladu ukrajinského termínu „*pidholoskova polyfonia*“.

PRAMENY A LITERATURA:

Беляев, В. М. (ed.): *Собрание народных русских песен с их голосами на музыку положил Иван Прач*. Москва 1955.

Большая советская энциклопедия. Москва ²1950 – 1958.

Василенко, З. І.: *Фольклористична діяльність М. В. Лисенка*. Київ 1972.

Карпенко, С.: *Васильковский соловей киевской Украины. Альбом малороссийских народных песен*. С. Петербург 1864.

Коціпінський, А.: *Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії*. Київ – Кам'янець Подільський 1862.

Лисенко, М. В.: *Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая*. Київ 1978.

- Музыкальная энциклопедия*. Москва 1981.
- Народні пісні в записах Марка Вовчка. Двісті українських пісень*. Київ 1979.
- Потебня, А. А.: *Объяснения малорусских и еродных народных песен*. Варшава 1883.
- Серов, А. Н.: *Музыка южно-русских песен*. Москва 1953.
- Стешко, Хв.: *Ян Прач – один із перших збирачів та гармонізаторів українських народних мелодій*. In: II. Науковий збірник Українсько-го високого педагогічного інституту ім. М. Драгоманова. Прага 1932.
- Українська радянська енциклопедія*. Київ 1962.
- Ященко, Л.: *Українське народне багатоголосся*. Київ 1962.
- Debrnov, J. S.: *Houslista Lipiňski*. Dalibor 1, 1879, č. 5, s. 36-37.
- Kuba, L.: *Velkoruská hudební ethnografie a J. N. Měl'gunov*. Dalibor 10, 1888, č. 11 a 12, s. 82-85.

Summary

The essay surveys the first hundred years of collecting the Ukrainian musical folklore in a critical way. Within the results of the path-breaking collector's attempts we find a lot of imprecision in the folk-song notations. The most collections of that time followed, however, mainly the practical musical aims and they had not any ethnographical ambitions; for all that, one can discover valuable witness of the contemporary musicality therein. The pre-scientific period of collector's activities is limited by two milestones: the year 1774 on one hand, when the first notated Ukrainian folk songs were printed, and the year 1868 on the other hand, when the musical and folkloristic activity of Mykola Lysenko started. With his methods of folk-song collecting and arrangement, Lysenko broke new ground for the scientific ethnographic approach to Ukrainian musical folklore.

Vokálne a inštrumentálne prejavy spojené so službou hlásnika, nočného strážcu, ponocného, patria k zaujímavým dokladom vzájomných, často veľmi komplikovaných vzťahov medzi písomnými a ústnymi formami tradície, medzi duchovnou a svetskou piesňou, medzi vokálnou a inštrumentálnou hudbou, medzi životom mesta a dediny. Ostali svedectvom toho, že niekedy je ťažké tieto vplyvy od seba jednoznačne oddeliť – sú prejavom špecifickej subkultúry „na pomedzí“, ktorú v minulosti predstavovala aj profesia hlásnikov a ponocných. Z jednoduchých foriem volaní, piesní a inštrumentálnych signálov možno zistiť viaceré historicko-vývinové, genetické a typologické súvislosti, hovoriace o kultúrnych väzbách medzi regiónmi strednej Európy.

Repertoár hlásnikov, nočnej stráže, či tzv. ponocných, podliehal v minulosti normovaniu pomocou predpisov, príkazov a zákazov „zhora“. Nebol teda výrazom spontánnej tvorivosti, rozvíjanej v lokálnych podmienkach, ale bol odrazom oficiálnych, úradných nariadení, šírených v rámci určitých administratívno-správnych celkov, aké v minulosti predstavovali mestá, stolice, župy. To, že tieto nariadenia neboli vždy rešpektované a prispôbovali sa miestnym podmienkam a lokálnym tradíciám, hovorí o statuse príslušníkov tejto profesie aj o sociálnom prostredí, v ktorom pôsobili. Navyše, repertoár hlásnikov a ponocných predstavuje pre nás zaujímavý predmet štúdia nielen v rámci regionálnych a etnických repertoárov, ale aj pri interetnickom porovnávaní. V tomto prípade môže slúžiť na porovnanie etnických a regionálnych tradícií, ale aj na vytváranie analógií, ktoré pomáhajú pri rekonštrukcii obrazu niektorých kultúrnych foriem, ak chýba dostatočné množstvo materiálu.

Medzi slovenským a moravským repertoárom hlásnikov a ponocných, ktorý máme dnes k dispozícii, je nápadný rozdiel predovšetkým v kvantite záznamov. Pritom ide o piesne, príbuzné na základe sociálnej funkcie, pôvodu a vývinu i územnej a jazykovej blízkosti. Odlišný rozsah ich dokumentácie na Morave a na Slovensku pravdepodobne spočíva v dvoch príčinách: v rozdielnom tempe ich ustupovania a zániku i v konkrétnych zberateľských akciách, v ich motivácii a zameraní.

Tempo ústupu týchto piesní záviselo predovšetkým od pretrvávania profesie, resp. služby, s ktorou boli zvia-

zané. Piesňový repertoár ponocných bol funkčný len v súvislosti s výkonom hlásnej a strážnej služby; po jej zániku stratil svoje opodstatnenie. O jej skoršom zániku v regiónoch západne a severne od územia Slovenska svedčia správy viacerých zapisovateľov a zberateľov z Nemecka a Rakúska, Poľska, Čiech aj Moravy. Ústup až zánik hlásnickej služby i profesie časovo lokalizovali do 19. storočia, s presahom v niektorých oblastiach do začiatku 20. storočia.¹ Českí a moravskí autori občas poukazovali na tieto zánikové formy práve v kontraste k ich pretrvávaniu na území Slovenska. A. Šorm v historicko-porovnávacej štúdii v súvislosti s obyčajami a piesňami ponocných z Čiech a Moravy ešte v roku 1940 pripomína: „Obyčej ten je starodávny a byl rozšířen po celé střední Evropě; na Slovensku jej dosud věrně zachovávají ve všech městech.“² Aj keď toto konštatovanie treba brať s určitou rezervou, zodpovedá našim poznatkom o pretrvávanií hlásnickej služby v mnohých mestách a obciach na Slovensku v medzivojnovom období.³

O piesňový repertoár hlásnikov na Slovensku pôvodne nejavil záujem žiaden z domácich zberateľov.⁴ Až na podnet českého hudobného vedca a hymnológa pôsobiaceho v medzivojnovom období na Slovensku, Dobroslava Orla, vznikol projekt dokumentácie hlásnickej profesie spolu s jej inštrumentárom a piesňovým repertoárom. Uskutočnil sa koncom 30. rokov 20. storočia pod dohľadom Štátneho ústavu pre ľudovú pieseň. Išlo o rozsiahlu dokumentačnú akciu pomocou dotazníka z roku 1937, na ktorej spolupracoval okrem D. Orla aj jazykovedec Václav Vážný. Táto zberateľská akcia mapovala aktuálny stav hlásnickej profesie i fázy jej ústupu vo všetkých regiónoch, v mestách aj na vidieku, na celom území Slovenska. Orel ako prvý upriamil cieľenú pozornosť na hlásnikov a ich repertoár a rozhodujúcou mierou prispel k rozšíreniu našich poznatkov.⁵ Tento jeho záujem môže súvisieť aj s odlišným konceptom ľudovej piesne v českej hudobnej folkloristike. Domnievame sa však, že za pozornosťou Orla pravdepodobne stála i snaha podporiť pomocou hlásnických piesní myšlienku o vplyve českej duchovnej piesne na slovenský ľudový spev, ktorá bola jadrom jeho teórie o slovenskej ľudovej piesni.⁶ Ako editor Franusovho kancionálu z roku 1505, v ktorom sa nachádza jeden z najstarších zápisov rozšíreného

stredoeurópskeho nápevu rannej duchovnej piesne, musel rozpoznať jej melodické varianty a odvodené verzie u hlásnikov na Slovensku. Hoci s Orlovým názorom sa kriticky vyrovnali viacerí slovenskí autori a právom ho odmietli, pomocou dotazníkovej akcie sa mu podarilo dokumentovať – možno pripomenúť, že v pravý čas – tento piesňový druh na Slovensku v takom rozsahu, aký nemá pendant ani v Čechách, ani na Morave. To, že hlásnická služba spolu s piesňami a inštrumentálnymi signálmi u nás vo viacerých regiónoch ustupovala až na začiatku druhej polovice 20. storočia, svedčia písomné a zvukové záznamy z terénnych výskumov, pochádzajúce najmä z obdobia 60. – 80. rokov.⁷

Stredoeurópske súvislosti profesie hlásnika a ponocného spolu s ich piesňovým repertoárom viedli k myšlienke porovnať slovenský materiál so susednými regiónmi a etnickými tradíciami. Predbežné porovnávanie sondy naznačovali, že slovenský piesňový repertoár hlásnikov má najbližšie vzťahy k územiu Maďarska a Moravy. V prvom prípade ide zjavne nielen o susediace regióny, ale aj o historické väzby v rámci spoločného štátneho útvaru Uhorska.⁸ V súvislosti s územím Moravy je zložitejšie tieto vzťahy bližšie opísať, a to najmä pre nedostatok materiálu, ktorý dnes stojí k dispozícii zo záznamov pochádzajúcich z jej územia. Práve tu môže rozsiahly slovenský fond hlásnických piesní pomôcť pri rekonštrukcii niektorých aspektov moravského repertoáru a objasniť vzťahy medzi nimi.

Pramene a ich charakteristika – zápisy „ponocných piesní“ z Moravy

Piesne hlásnikov, nočnej stráže, či ponocných sú piesňovým druhom, ktorý už dávnejšie nie je súčasťou tradičného spevu, vo väčšom rozsahu neprešiel ani na bázu folklorizmu a dokladom o jeho niekdajšej prítomnosti v každodennom živote miest a obcí ostali len záznamy – písomné zápisy a zvukové nahrávky, komentáre zberateľov a zapisovateľov či svedectvá jeho pôvodných nositeľov a pamätníkov.

Na rozdiel od slovenských tlačенých zbierok 19. storočia (Šafárik – Kollár 1823, 1827; Kollár 1834, 1835; *Slovenské spevy* 1880 – 1926) v moravských zbierkach sa piesne ponocných objavili už v prvých významných vydaniach (Sušil 1859, Bartoš 1889, Bartoš – Janáček 1901).⁹ Ide o početom skromný fond zápisov, ktoré sú buď presne lokalizované, alebo sú uvedené bez udania mies-

ta zápisu; táto skutočnosť nemusí súvisieť s nedostatočným popisom zberu, ale môže odrážať vedomie o všeobecnom rozšírení týchto piesní. V tlačенých zbierkach z Moravy sa piesne hlásnikov sporadicky objavujú ešte v priebehu prvej polovice 20. storočia.¹⁰

Početnejšie záznamy piesní ponocného sa dnes nachádzajú v zbierkových fondoch vedeckých inštitúcií a v súkromných zbierkach. Rukopisné zbierky Etnologického ústavu AV ČR v Brne evidujú zápisy týchto piesní prevažne z obdobia prvej polovice 20. storočia. Pochádzajú od viacerých zberateľov a zapisovateľov a majú odlišný pôvod – vznikali v kontexte rôznych zberateľských zámerov a záujmov (M. Bakala, H. Bím, M. Bönisch, J. Felix, A. Frolka, F. Hrabal, O. Kadlčíková, L. Vicha, K. Žižlavská a i.). Zväčša ide o záznamy ojedinelých piesní ako príkladov na spev v niektorej z nočných fáz hlásnickej služby a občas ich dopĺňajú skromné komentáre k širším kontextovým súvislostiam spevu. Zápisy pochádzajú prevažne z dedinského roľníckeho prostredia, ojedinelé aj z prostredia malého mesta. Vznikli často na základe podania pôvodných nositeľov profesie ponocného, hoci z údajov väčšinou nie je možné (pravda, okrem veku spevákov) zistiť, či v čase zápisu ešte svoju službu vykonávali: „*zpíval ponocný, 67-letý*“ (Nová Lhota 1927), „*zaspíval p. Josef Černoch, zvoník a věžní hlídač*“ (Příbor 1906), „*Zpěvák Káčerek Pavel; 35 roků hlásným, noc jak noc venku.*“ (Zvolenov u Strážnice 1911). Občas tieto zápisy sprevádza poznámka zapisovateľov k starobylosti piesní, či k ich historickej hodnote: „*Píseň prastará.*“ (Příbor 1906), „*Slýchával jsem jako chlapec.*“ (Frenštát, Poláček – Kubeša 1940). V pamäti miestnych obyvateľov ostávali zafixované i mená ponocných, a to aj ich prechodcov: „*Píseň zpíval ponocný, starý Nosek.*“ (Prušánky 1955), „*Ponocný Fr. Kubík zemřel asi r. 1910; před Kubíkem to zpíval Říha, ponocný, který by měl nyní asi 150 let.*“ (Kostice 1954). Tieto piesne boli v minulosti súčasťou každodenného života, aj preto museli byť všeobecne známe a viacerí obyvatelia obcí si ich pamätali: „*Zpíval Petraš Jan (Floryjan), nar. 1887. Píseň slyšel v mladých letech od tehdejšího ponocného Bára (Zábranka). Ten ji vždy zpíval pod jejich okny, protože se v písni zpívá o Florijanu a jich přezdívali ‚Floryjani‘. (Hlavně však proto, že mu tatínek zaplatil sem-tam osminku režné.)*“ (Štramperk 1950). Napriek tomu, že išlo výlučne o mužskú profesiu, piesne ovládali aj ženy-speváčky. Zdrojom piesní občas neboli len nositelia tejto

profesie a miestni speváci, ale aj iné pramene: „*přepsáno ze školní kroniky z r. 1934*“ (Slavkov 1952).

V rámci tohto fondu vystupuje do popredia ako pozoruhodný rukopis Hynka Bíma. Prezrádza sústredený záujem tohto zberateľa o obyčaje, zvyky, povere a repertoár hlásnikov. Tento materiál je zaujímavý aj z nášho hľadiska – popri menšom počte moravských záznamov sa vzťahuje predovšetkým na územie Slovenska, resp. na moravsko-slovenské pohraničie. Bím zameral svoju pozornosť na blízky slovenský materiál celkom vedome – pomocou neho dokumentoval také formy, ktoré z územia Moravy zväčša ustúpili a v piesňových zbierkach sa vo väčšom rozsahu nezachovali. Jeho úmyslom bolo teda využiť aj porovnávacie hľadisko. Piesne a zvyky hlásnikov zo Skalice, ktoré sa zachovali v čase Bímových výskumov medzi rokmi 1919 – 1935 v živej a aktuálnej podobe, považoval za relikť obyčaje, starej niekoľko storočí. Navyše ním doložil celý hlásnický piesňový cyklus, ktorý sa vzťahoval nielen na priebeh celej noci, ale aj na významný výročný sviatok – Vianoce. Parodické verzie, vzťahujúce sa na dediny v okolí Skalice, kompletizujú v Bímových zápisoch obraz tohto piesňového druhu.

Zdalo by sa, že doba pozvoľného ústupu piesní ponocného na Morave v druhej polovici 19. storočia sa prekrývala s obdobím oživeného záujmu o ľudovú pieseň, ktorá v pohľade moravských zberateľov zahŕňala aj prejavy ľudovej duchovnej piesne. Neplatí to však v celom rozsahu. O tom, že piesne ponocných sa zachovali ako súčasť tradičného repertoáru – hoci už len v latentnej forme – hlbšie do druhej polovice 20. storočia, svedčí záznam hlásnickej piesne v podaní vyše 90-ročného speváka z Nové Lhoty (Hodonín) z roku 1975, ktorý sa uskutočnil počas Hornáckych slavností vo Veľké nad Veličkou; transkripciu piesne uverejnil neskôr Jiří Pajer ako jeden z príkladov pracovných piesní – piesní spojených s prácou a zamestnaním.¹¹

Repertoár, jeho zloženie a sociálna funkcia – piesňový cyklus ponocného

Tzv. ponocenské písně dosiaľ púťali záujem nielen ako piesňový druh tradičnej kultúry, ale aj ako predmet kompozičného spracovania v autorskej tvorbe, predovšetkým vo vianočných pastorelách, či v hudobnoscénickom žánri. Z tohto pohľadu je koncipované aj heslo v Slovníku české hudební kultury.¹² Jeho autor

tieto piesne vymedzil ako súčasť viacvrstvového repertoáru, ktorý sa formoval postupne od stredoveku cestou obohacovania vokálnych a inštrumentálnych prejavov od jednoduchých vyvolávaní, modlitieb a nástrojových signálov až po piesňové strofické formy. Sušil v polovici 19. storočia piesne ponocných zaradil medzi ľudové duchovné piesne lyrické, čím ich charakterizoval zo žánrového hľadiska. J. Pajer upozorňuje na tieto piesne aj ako na súčasť tzv. pracovných piesní z prírody, čo podmieňovalo najmä ich interpretačnú stránku – voľný a ťahavý prednes. Materiál z Moravy, ktorý sme získali z tlačенých a rukopisných fondov (spolu 33 zápisov), pomáha doterajšie poznatky skompletizovať a rozšíriť ich o niektoré ďalšie aspekty.

Zapisovatelia na území Moravy hlásnické piesne označovali zhodne vždy vo vzťahu k ich nositeľovi a k výkonu profesie, zriedkavejšie aj s odkazom na čas spevu („*pišeň ponocného*“, „*hlas ponocného*“, „*pišeň hlásného*“, „*zpěv ponocných*“, „*ponocenská*“, „*pišeň večerní*“, „*koleda ponocného*“ a pod.). Oveľa zriedkavejšie sa zachovali správy o hudobnom nástroji a o signáloch, ktoré boli súčasťou výkonu hlásnickej a strážnej služby. Vzhľadom na to, že išlo najmä o zápisy z dedinského roľníckeho prostredia, spomínajú sa iba niektoré jednoduché aerofonické nástroje: kravský roh (Slavkov 1952), píšťalka (Štramberk 1950). Inak sa zachovali len správy o inštrumentálnej hre bez odkazu na konkrétny nástroj (trúbenie, odtrúbenie, ohlásenie). Ponocní používali hudobné nástroje pri hlásení hodín, a to buď samostatne, alebo v kombinácii so spevom príslušných piesní, ako to dokladajú aj oveľa bohatšie pramene zo Slovenska.

Správy o priebehu nočnej služby sa okrem strohých historických prameňov, nariadení a predpisov zachovali aj vďaka spomienkam pamätníkov a nositeľov tejto profesie – ich zlomky sa nachádzajú pri piesňových zápisoch. Sú to zväčša stručné komentáre k niektorej z fáz nočnej služby, zachytávajú však aj rozdiely medzi pôsobením ponocného v meste a na dedine: „*Takto ponocný zpíval, když hlásil, kolik je hodin: Chval každý duch Hospodina i Ježíše, jeho Syna, odbila dvanásta hodina.*“ (Martinov 1956), „*Píseň večerní, jak ji od pradávna v Příboře denně zpívá zvoník na věži o 10. hod. večerní, a sice třikrát, totiž ve třech směrech, načež odtroubí desátou.*“ (Příbor 1906), „*Ve dvě hodiny z půlnoci odtroubil ponocný na kravský roh dva tóny a zpíval tuto píseň: Vstávaj hore, duše věrná.*“ (Slavkov 1952).

Väzbu spevu na jednotlivé fázy noci prezrádajú stručné údaje zapisovateľov („o 10. hod.“, „v 11. hod.“, „o púl noci“ a pod.), no predovšetkým samotné texty piesní – ich obsah a konkrétne motívy. Tieto texty sú stereotypné – zodpovedajú účelu, ktorý spev hlásnika napíňal: do služby nastupoval večer pri ztmení, v určitých časových intervaloch obchádzal lokalitu alebo územie, ktoré mu bolo pridelené, na miestach, stanovených predpisom alebo zvykom, oznamoval hodiny pomocou inštrumentálnych signálov a spevu, nabádal k ostrážosti pred ohňom a nad ránom vyzýval k vstávaniu. Jeho spev teda plnil najmä signálno-informačné a ochrannobezpečnostné funkcie.

Piesne sa opierali o jednoduchý úžitkový text, zasadený do náboženského rámca. Pre tento nábožensko-kresťanský rámec sa piesne hlásnikov a ponocných považujú nielen za druh pracovných piesní, ale aj za žáner ľudovej duchovnej piesne. Súčasťou textov boli tieto motívy:

1. Oznam času (hodín), ktorý sa uvádza kresťanským pozdravom (modlitbou); tento motív sa vyskytuje najčastejšie, patril k najuniverzálnejším a používal sa v speve počas celej noci, pričom sa do jeho schémy dosadzovala príslušná hodina:

Chval každý duch Hospodina / (Chval každý duch Otce, Syna,) i Ježiša, Jeho Syna, / (Boha Ducha Hospodina,) odbila / uderila / minula [...] hodina.

2. Výzva k opatrnosti pred ohňom, bleskom a požiarom, doplnená o kresťanský pozdrav; tento motív sa často pripájal k predošlému oznamu o hodinách a vyskytoval sa v speve ponocného najmä počas prvej polovice noci:

*Opatrujte svetlo, oheň,
by nebyl žádnému škoden,
spočívejte s Pánem Bohem.*

(Blažovice, A 555/131)

*Opatrujte světlo, oheň,
ať není žádnému škoden,
odpočívajte s Pánem Bohem.*

(Frenštát, A 27/50)

3. Modlitba (k Panne Márii ako Matke Božej; k sv. Floriánovi, patrónovi ohňa; len zriedkavo k iným svätcom – sv. Jánovi, sv. Urbanovi, sv. Valentínovi a d.), ktorá sa pridávala k hláseniu hodín:

*Blahoslavena Matičko,
Krysta Ježyše rodičko,
opatruj naše mestečko.*

(Štramberk, A 1204/75)

*Svatá Panenko Mária,
Matka naše milostivá,
pros Ježíše, sveho Syna.
By nám ráčil odpustiti,
nas té noci ostríhati,
od neštěstí chrániti.*

(Příbor, A 650/22)

*Svatý, milý Floriáne
chraň a zastaň nás od ohně.*

(Ořechov, A 794/41)

*Milý, svatý Floriáne,
této dědiny patrone,
chraň nás nebeského ohně.*

(Blažovice, A 555/131)

V piesňach sa sv. Florián ako patrón ohňa častejšie zamieňal za patróna mesta, či obce, čo zapisovateľ v jednom prípade nemohol obísť bez poznámky: „Patronem Frenštátu je sv. Martin, biskup, to však ponocnému nevadilo.“ Táto modifikovaná forma motívu sv. Floriána je pravdepodobne moravskou záležitosťou; v slovenských hlásnických piesňach sme sa s ňou nestretli.

4. Motív výzvy k odpočinku, ktorý sa pripájal na záver piesne a plnil zároveň funkciu kresťanského pozdravu, sa vyskytoval v speve počas celej noci, s výnimkou ranného budenia:

*Spite / spočívajte / odpočívajte s Panem Bohem!
(Až na věky věkův. Amen.)*

5. Pri poslednom ohlasovaní hodín nad ránom, pri brieždení, sa do textov vkladal motív výzvy k vstávaniu, budeniu:¹³

*Vstávaj hore, duše věrná,
poklekni na svá kolena.
Uderila druhá hodina,
Panenko Maria.*

(Slavkov, A 762/70)

*Vstávej, již bude svítati,
máš Pána Boha chváliti,
že tě ráčil ostríhati.*

(Sušil ⁵1998, č. 124)

Do tejto motivickej schémy bola zasadená pomerne stabilná a jednotná podoba piesňových textov. Variantné odchýlky sú zväčša len motivickým a formovým zjednodušením, či jazykovou adaptáciou na miestny dialekt, alebo sú funkčnou obmenou – prispôbením spevu na určitú nočnú fázu ohlasovania hodín a na jej sémantiku (večierka, do polnoci, polnoc, po polnoci, pri brieždení).

Pri zápisoch piesní sa častejšie objavuje sprievodná poznámka k spevu na polnoc. Je to zaujímavý údaj, pretože na jednej strane dokladá – na rozdiel od slovenského repertoáru – spev v tejto nočnej hodine, na druhej strane poukazuje na osobitný „polnočný“ repertoár, ktorý sa vydeľuje spomedzi ostatných piesní. V slovenskom

Na hodiny Dne v Noc.

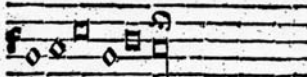
mury strážce nadannau / zachowey wprawde dusi man / částku druhau této noci / před chytrau šabelstau mocý A když došla

sauidis s kauptis / a na sandu se po sadis / deys požehnání přigieti / s tebau bylo w nebi mieti. Amen.

A když Kury pějí k světu.



Bliž se čas ku powstání / Duse probuď tělo z spanie



Bliž se switanie. Wstaniš wzhůru Duse wčer ná / k pochwalení Hospodina / migieť temnost' nočná. Wstaniš a nechťey mestsťati / z dobrodienie děkowati / nebe bude switati. A Gě Kury pějí k switaní / rozpoutení se namluwene / Krysta přitázanie. W offemí wám prawím bystie bdeli / přichodu mého čekali / napěčymne měli. A Neb neznáre přjstie mého / wečerného psálnocního / Pána welikého. A Přigdeli suad na zpiewanie / bohutů w grě naswitanie / kupoctu wydanie.

W budě Duse tělo z spanie / w vycházeť demice nyní / sedce k zaswjetení. A Noc welmi hroz

ných temností / pomigiet s nebezpečností / y s mnohou testností. A Zpomenž našeho Boha / kterýž dobrodienie mnohá / čyne vždy spomáhá. A Chwalš ge Duse powstanie / naši srdcem se rozpoutenie / piešni chwalšy začim.

A Chwála tobě Bože věčný / žes dal předati čas nočný / byw náš strážce mocný. A Buď tobě díkyow čyněnie / pro mnohá twá dobrodienie / k našemu spasenij. A Kterž sy w Krystu spásobil / w něm sy dāti k wičre slábi / skutečně naplni. A O dáweyž ge vždy zmlósti / Syna twého w wčastnosti / přiwedeš k radosti. Amen.

A Na Dswie / Laz Vlon.

materiáli sme sa často stretli s poznámkou, že hlásnik na polnoc buď nespieval, alebo mohol spievať len pri kostole – táto nočná doba sa spájala v tradičných predstavách s mnohými poverovými predstavami, zákazmi, odporúčaniami a zvykmi, ktorým podliehali aj hlásnici, čím prispôbovali oficiálne nariadenia mentalite miestneho spoločenstva. V moravskom repertoári bola situácia odlišná: na polnoc hlásnik spieval špecifický piesňový typ, ktorý mal charakter ľudovej duchovnej piesne s eschatologickým námetom (*Půjdu, půjdu, nevím kam; Dvanást hodin, jedna štvrt; Bohu služit, dobře jest*). Tieto piesne okrem ohlásenia hodín upomínali na posledné veci človeka: na pominuteľnosť pozemského života, márnosť svetských vecí, na zomrelých predkov, na stály kolobeh života a smrti. S určitou opatrnosťou možno uvažovať o tom, či sa tento repertoárový rozdiel dá považovať aj za doklad typologickej odlišnosti tradičného moravského a slovenského prostredia, alebo je skôr odrazom intenzity vplyvu oficiálnych nariadení a vplyvov „zhora“ na vykonávanie nočnej hlásnej služby v minulosti. V každom prípade sa však dá konštatovať, že s polnocou – časom pôsobenia temných, negatívnych či nečistých síl i časom kontaktu s „druhým svetom“ – sa ponocní na Morave vyrovnávali odlišným spôsobom.

Na základe zachovaného materiálu sa ukazuje, že na Slovensku duchovné piesne hlásnici spievali najmä v rannej fáze služby – na záver noci, pri brieždení. Ich spev plnil funkciu vďaka – modlitby za pokojnú noc. Išlo buď o piesne z oficiálneho kancionálového repertoáru, alebo o ich folklorizované verzie, adaptované na potreby ranného spevu hlásnika. V moravských zápisoch sa nezachovalo veľa dokladov k rannému spevu duchovných piesní. Objavujú sa len motivické fragmenty rannej duchovnej piesne (*Vstávaj hore, duše věrná*) a jej textové kontaminácie s hlásnickou piesňou (*Chval každý duch Hospodina*). Tieto „folklorizované“ verzie, ktoré sa nachádzajú v moravskom aj slovenskom materiáli, odkazujú na pôvodnú predlohu: historickú rannú duchovnú pieseň. Pieseň s textovým incipitom *Bližít se čas ku powstání* pochádza z českého protestantského prostredia a pomocou kancionálov sa šírla na území Čiech a Moravy, odkiaľ prešla (ako súčasť kancionálového repertoáru) aj na územie Slovenska. Toto prevzatie dokumentuje najlepšie zápis piesne zo slovenského prameňa, kancionálu *Cithara Sanctorum* (1684) – je blízkym textovým variantom jedného z najstarších zápisov

Ranná duchovná pieseň *Bližít se čas ku powstání* v kancionáli Jana Roha „*Piesně Chwal Božských*“ (1541).

textu piesne z územia Čiech, ktorý sa nachádza spolu s nápevom i údajom o rannom čase spevu („Když kury pěj k světu“) v kancionáli Jana Roha z roku 1541 (obr. 1). Ranná duchovná pieseň sa dostala do repertoáru ponocných zrejme ako súčasť spevu na záver nočnej služby, pri brieždení. V speve moravských ponocných je doložený len jej malý fragment, obsahujúci motív výzvy k vstávaniu a vďaka za pokojnú noc. Práve slovenský materiál, ktorý dokumentuje pieseň v rannom speve hlásnikov v oveľa širšom variačnom rozpätí od blízkych verzií až po fragmenty,¹⁴ umožnil upozorniť na väzby týchto motivických celkov ku kancionálovej predlohe – a to nielen pomocou textu, ale aj nápevu (melodického typu), ku ktorému sa ešte vrátime.

Motivika piesňových textov z Moravy – hoci aj pri menej početných zápisoch – potvrdzuje, že spev ponocného v priebehu noci vytváral ucelený cyklus, vnútorne členený na niekoľko fáz (obr. 2).

Zlomkové moravské záznamy taktiež naznačujú, že prvky určitej cyklizácie prenikli aj do spevu počas celého roka. Na významné výročné sviatky sa repertoár ponocných obohacoval o ďalšie motívy alebo o celé piesne, ktoré sa inokedy v jeho speve nevyskytovali. K týmto sviatkom patrili predovšetkým Vianoce a Nový rok. Na-

šiel sa k nim len ojedinelý doklad – zápis „koledy ponocného“ zo Zlína O, *velmi šťastná hodina*, nachádzajúci sa v Bartošovej zbierke (obr. 3). Možno však predpokladať, že pôvodne išlo o oveľa bohatší fond vianočných piesní, ktorý sa ale v záznamoch nezachoval. Viac informácií k spevu hlásnikov počas vianočného obdobia prináša slovenský materiál. Vyskytujú sa v ňom folklorizované verzie starých duchovných vianočných piesní, biblický motív Narodenia zakomponovaný do osnovy hlásnickej piesne i niektoré rozšírené vianočné koledy. V mnohých regiónoch Slovenska hlásnik spieval vianočné koledy nielen ako súčasť výkonu služby v nočnom, a najmä v polnočnom čase, ale sa aj zúčastňoval na obchôdzkach-koledovaní po domoch: vinšoval spevom za odmenu.

V rukopise Hynka Bíma zo Zvolenova u Strážnice sa objavuje pri údají o speve ponocného v čase pred polnocou piesňový text s motívom Smrti Ježiša Krista, ktorý možno považovať aj za alúziu na Ukrižovanie. Paralelu k nemu sme nenašli ani v ďalších moravských, ale ani v slovenských zápisoch. Je otázne, či tento motív nemôže byť aj reliktom osobitného spevu hlásnikov počas veľkonočných sviatkov, čím by sa podložila domnienka o výročnej cyklizácii ich spevu.

1089.

Píseň hlásného.

Z Velké. Erb. 452, Suš. 55.

Chval každý duch Ho-spo-di-na, i Je-ži-še je-ho sy-na, u-de-ri-la je-de-ná-š-tá ho-di-na.

Chval každý duch Hospodina,
i Ježiše jeho syna
uderila { devátá } hodina.
 { desátá }
 { jedenáštá }

Zaopatrite světlo, oheň,
ať není žádnému škoden,
spíte s Pánem Bohem.

Koleda ponocného.

934.

Ze Zlína.

O vel-mi šťast-ná ho-di-na, v kte-rou pan-na po-ro-di-la Je-zu Kri-sta Pá-na.

O velmi šťastná hodina,
v kterou Panna porodila
Jezu Krista Pána.

Hřích Adamův jest napraven
a zlostný ďábel poražen
skrze Krista Pána.

Otcové svatí žádali,
my jsme se toho dočkali
v Jeho narození.

Časť nočného piesňového cyklu hlásnika v zbierke
F. Bartoša a L. Janáčka (1899 – 1901).

Vianočná hlásnická koleda v druhej zbierke Františka Bartoša (1889)..

Nápevy piesní: štýlové vrstvy a melodické typy

Hudobná stránka moravských piesní ponocného bola dosiaľ skôr predmetom záujmu autorov, ktorí sa venovali rôznym žánrovým formám ich kompozičného spracovania. Slovníkové heslo o týchto piesňach hovorí o dvoch štýlových vrstvách: nápevy chorálneho typu a nápevy všeobecne modálneho charakteru.¹⁵ Počtom skromný moravský fond na prvý pohľad charakterizuje štýlová rozmanitosť, týkajúca sa tonality (modality), formy, melodiky i nápevových typov. Jediným spoločným menovateľom sa zdal byť ťahavý prednes na spôsob rytmicky voľného spevu s predĺženými rytmickými hodnotami v záveroch, ktorý sa v zápisoch zhodne zdôrazňoval pomocou tempovo-výrazového označenia (rozvláčne, zdĺouha, táhle, largo, zvolna, mírně široce a pod.). Pri detailnejšom pohľade a porovnávaní jednotlivých nápevov však bolo možné určiť niekoľko hudobnoštýlových okruhov, do ktorých sa tieto nápevy a nápevové typy zoskupovali:

1. Nápevy recitatívnej melodiky. Do tohto okruhu spadá najmenší počet zápisov (príklad 1). Čistá forma recitatívnosti (recitácia na jednom tóne s kadenčnými formulami, napr. na spôsob jednoduchých volaní do diaľky) sa v moravskom repertoári ponocných buď vyskytovala oveľa zriedkavejšie v porovnaní so slovenským repertoárom, alebo jej zberatelia v minulosti nevenovali dostatočnú pozornosť, pretože nezodpovedala tradičnej predstave o „piesni“ v jej stroficknej forme. Prvky recitatívnosti však prenikali aj do nápevov ďalších štýlových okruhov, pretože sa často spájali práve s oznamom o čase – s motívom vyvolávania hodín.

2. Modálny melodický typ rannej duchovnej piesne a odvodené verzie. Tento melodický typ je v moravskom repertoári (podobne ako v slovenskom) rozšírený najviac. Predstavuje hudobnoštýlový základ spevu hlásnikov a ponocných, na báze ktorého vznikali varianty, kontaminácie a fragmenty. V miestnych repertoároch sa ustálili a predstavujú lokálnu podobu spevu hlásnikov a nočnej stráže. Ide aj o vzdialené varianty, ktoré však spája spoločný vzťahový rámec – historický nápevový typ rannej duchovnej piesne. Názory na vznik a pôvod tohto melodického typu sa síce rôznia,¹⁶ ale už zápisy z kancionálov 16. – 17. storočia prinášajú jeho vyhranený tvar. Jeho najstaršie známe zápisy s latinským, nemeckým a českým textom majú vzťah k územiu Čiech (Franusov kancionál 1505, kancionál M. Weissa 1531, kancionál J. Roha 1541). Ako vyhranený melodický typ s malými odchýlkami, šírený v strednej Európe s textami

v latinskom i národných jazykoch, sa spájal s rannou duchovnou piesňou a cez sémantické paralely a symboliku aj s vianočným spevom.¹⁷ Charakterizuje ho otvorená trojdielna forma (ABC) viazaná na text 3-veršovej strofy (8a8a6b; 8a8a7b), kadenčná schéma 1-VI-1 (finálne tóny troch melodických riadkov-veršov), ambitus nápevu v rozsahu septimy a frýgická kadencia v závere (príklad 2c).¹⁸

Moravské verzie v speve ponocných túto stredo-európsku historickú verziu melodického typu prispôbili príslušnej nočnej fáze spevu. Zachoval sa trojdielny formový základ, modifikovaný podľa potrieb konkrétneho textu; v mnohých variantoch došlo k prieniku recitatívnej melodiky do jedného z formových dielov (najčastejšie do posledného), čo zodpovedalo práve veršovému riadku s oznamom hodín. Zachovali sa základné kontúry melodiky, ktoré sú ale zasadené do rôznych tonálnych (modálnych) súvislostí – ich súčasťou je prehodnotenie tonálnej závažnosti počiatočného tónu, spojené so zmenou melodického incipitu.¹⁹ K prvkom, ktoré najviac odolávali variačným zmenám, patrí kvartový pokles melódie v závere prvého dielu (melodického riadku, verša). Moravské verzie sa opierajú dôsledne o kadenčnú schému historickej predlohy 1-VI-1 (príklad 2d, 2e).²⁰ Odkláňa sa od nej len variant z moravsko-slovenskej hranice (Strání), ktorý sa od pôvodného melodického typu odlišuje najviac, a to nielen v melódii, ale aj vo forme, a reprezentuje tak skupinu druhotne odvodených útvarov. Sú výsledkom zvýšeného variačného procesu – rozpadu a následného spájania fragmentov do odlišných formových typov (príklad 2g, 4).

V porovnaní so slovenskými hlásnickými verziami moravské verzie obsahujú niektoré výraznejšie odlišnosti, ktoré sa na území Slovenska vo väčšom rozsahu nepresadili: rozšírený ambitus nápevu (od oktávy do decimy), ktorý presahuje tónový priestor melodického typu kancionálovej rannej duchovnej piesne (príklad 2f). Tým sa v niektorých variantoch mení aj kadenčná schéma (1-IV-1). Tieto odchýlky vedú k starším verziám melodického typu rannej duchovnej piesne, ktoré sa považujú za jej predchodcov, ako na to upozornil už G. Szomjas-Schiffert: k piesňam ranného spevu (tzv. Tagelied), zachovaným v prameňoch 15. a 16. storočia (príklad 2a, 2b). Možno zatiaľ len vysloviť hypotézu, či znaky moravských verzií predstavujú relikty starších melodických typov, alebo či súvisia skôr s regionálnym hudobným dialektom (napr. uplatnenie hypo-princípu, niektorých modálnych typov a pod.). Je zaujímavé, že až polovica piesní tohto melodického typu svojím ambitom zodpovedá týmto starším

predchodcom stredoeurópskej rannej duchovnej piesne. Tieto varianty sú roztrúsené po širšom území Moravy a nie sú sústredené do úzko vymedzeného teritória.

3. Melodické typy polnočnej duchovnej piesne.

Tieto nápevy sa vyskytujú len vo väzbe na piesne, ktoré spievali ponocní v polnočnom čase (príklad 3). Z tonálo-modálneho hľadiska sú síce rôzne, spája ich však niekoľko znakov, ktoré naznačujú, že buď pôvodne patrili do spoločnej variantnej skupiny, alebo sú folklorizovanými verziami predlohy, ktorú sme nemali k dispozícii a od ktorej sú lokálne varianty odvodené

4. Vplyv tzv. fanfárovej melodiky. V porovnaní so slovenskými hlásnickým piesňami, v ktorých sa tento druh melodiky vyskytuje častejšie a najmä v horských regiónoch, v moravskom materiáli nie je doložený v čistej forme. Opäť sa tu objavuje problém kompletnosti zápisov, ale aj otázka inštrumentára, ktorý používali ponocní pri výkone služby a ktorý ovplyvňoval aj ich vokálne prejavy. Napriek tomu moravský repertoár niektoré znaky fanfárovej melodiky obsahuje. Vyskytujú sa vo viacerých melodických typoch, a to najmä takých, ktoré sme našli len v jedinom, lokálnom variante a do predchádzajúcich okruhov ich zároveň nebolo možné jednoznačne zaradiť. Tieto melodické typy sú často prienikom viacerých štýlových okruhov, ktoré sme spomínali: recitatívnosti, fanfárovej melodiky, prípadne motivických fragmentov melodického typu stredoeurópskej rannej duchovnej piesne, ktoré v tomto kontexte pôsobia ako signálne motívy (príklad 4). V melodike hlásnických piesní plní dôležitú úlohu interval čistej kvarty, ktorý je súčasťou hudobnej motiviky týchto piesní, alebo tvorí rámec-kostru pre úzkorozsahové a recitatívne nápevy (príklad 5a, 5b). Výskyt tohto prvku môže súvisieť aj s používaním hudobného nástroja hlásnikov a odkazuje aj na nástrojové signály.

Otvorenou otázkou ostáva vplyv regionálnych hudobných dialektov na formovanie hudobnej stránky týchto piesní – okrem preberania regionálno-lokálnych nápevov sa týka aj lokálnych adaptácií rozšírených melodických typov, prípadne kancionálových verzií.

K moravsko-slovenským väzbám piesňového druhu

Texty piesní slovenských hlásnikov sú blízkymi, aleboak nie takmer totožnými variantmi moravských textov (a českých, ako to naznačuje zápis piesňového cyklu ponocného v Erbenovej zbierke z roku 1863).²¹ Ich genetickú príbuznosť podčiarkuje jazyková forma slovenských – predpisovná podoba jazyka, využívajúca tzv. slovaki-

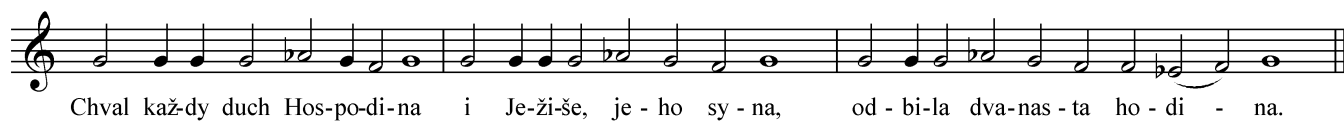
zovanú češtinu, ktorá potvrdzuje oficiálny charakter hlásnickej služby. Dialektové znaky prenikali do spevu piesní až dodatočne, ako miesta forma adaptácie, pričom dialekt najviac poznačil parodické texty hlásnikov, ku ktorým sa v slovenskom repertoári nachádza dostatok príkladov.

Nápevy piesní sa opierajú o spoločné štýlové zdroje: ak prvky recitatívnej a fanfárovej melodiky zodpovedajú základným funkciám spevu hlásnikov a ponocných, melodický typ rannej duchovnej piesne zodpovedá historickým väzbám medzi oboma repertoármi i medzi oboma územnými celkami. Slovenský materiál však pomáha spätne rekonštruovať vzťah medzi touto historickou stredoeurópskou duchovnou piesňou a spevom hlásnikov – išlo o postupné začlenenie piesne do spevu hlásnikov počas nočnej služby práve cez ranný spev pri brieždení a posledný oznam hodín na záver noci, odkiaľ sa nápev presunul aj do spevu v ďalších fázach nočnej služby. Kvantita zápisov umožnila sledovať proces variačných zmien tohto melodického typu do množstva lokálnych variantov, stabilizovaných v miestnej tradícii. Šírka variačných zmien, siahajúca od blízkych variantov až po vzdialené útvary (fragmenty, kontaminácie) odkazuje nielen na typ sociálneho prostredia, do ktorého sa tieto piesne adaptovali, ale aj na status nositeľov hlásnickej profesie.

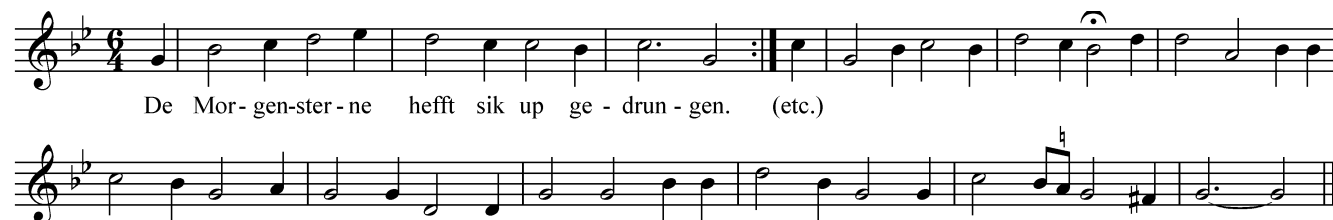
Znaky moravských piesní, ktoré môžu naznačovať väzby na staršie, resp. odlišné verzie, by v tomto prípade znamenali, že na území Moravy dochádzalo k prelínaniu rôznych verzií tohto melodického typu (tzv. Tagelied, kancionálová verzia stredoeurópskej rannej duchovnej piesne), a to práve v rannom speve hlásnikov – na ich paralelné časové pôsobenie upozorňujú pramene zo 16. storočia.

Ohniskom šírenia hlásnickej služby spolu s jej repertoárom boli v minulosti mestá, odkiaľ prechádzala do blízkeho okolia – na vidiek, do dedín, teda z mestského do roľníckeho, resp. roľnícko-pastierskeho prostredia. Zásady vykonávania hlásnickej profesie preberali medzi sebou skôr administratívno-správne celky, a nie bezprostredne susediace obce. Na Slovensku sa šírila smerom od západu, čo dokazuje najsilnejšie zastúpenie hlásnických verzií rannej duchovnej piesne na západnom a strednom Slovensku, s ústupom smerom na východ, kde dominujú skôr nástrojové signály. Sledovanie hlásnického repertoáru na širšom území viacerých stredoeurópskych regiónov prináša dôležité poznatky nielen ku genéze tohto piesňového druhu, ale aj k smeru jeho šírenia a preberania.

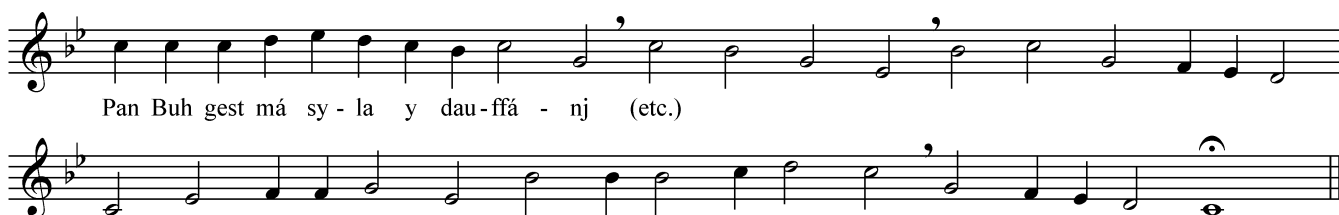
NOTOVÁ PRÍLOHA



Pr. 1: Martinov. Zber M.S. 1956. Rukopisné sbírky EÚ AV ČR, A 898/164.



Pr. 2a: Berliner Handschrift (15. stor). In: G. Szomjas-Schiffert 1978.



Pr. 2b: Šamotulský kancionál (1561). In: G. Szomjas-Schiffert 1978.



Pr. 2c: Jan Roh: Piesně Chwal Božských (1541).



Pr. 2d: Ořechov. Zber F. Kyselková [1894]. Rukopisné sbírky EÚ AV ČR, A 794/41.



Pr. 2e: Blažovice. Zber R. Kučera - K. Bochorek - J. Vitula [1948]. Rukopisné sbírky EÚ AV ČR, A 555/131.

Zvolna

Chval kaž - dý __ duch Hos - po - dy - na i Je - ži - še __
je - ho sy - na: __ Mi - nu - la je - de - ná - stá __ ho - dy - na.

Pr. 2f: Nová Lhota. Zber K. Žižlavská 1927. Rukopisné sbírky EÚ AV ČR, A 1115/32.

Zdlouha

Chval' kaž - dý duch Hos - po - di - na u - de - ri - la de - sá - tá ho - di - na, o - pa - truj nás
I Je - ži - še Je - ho Sy - na;
Pa - nen - ka Ma - ri - a, sva - tý, mi - lý Flo - ri - á - ne, té - to ves - ni - ce Pa - tró - ne,
chra - niž ju od o - hně, o - pa - tru - jte svět - lo, o - heň, a - by ne - byl fi - dem ško - den;

Je-li dobré mysli, přidá někdy:

spo - čí - vaj - te s Pá - nem Bo - hem.

Pr. 2g: Strání. In: F. Bartoš – L. Janáček 1899 – 1901.

Dva - nast ho - din je - dna čtvrt', by - la mno - hym __ ži - vá __ smrť,
kdě se - dě - li, ví bůh sám, už ňe - při - dě ža - den __ k nám.

Pr. 3: Kopřivnice. Zber L. Vicha. Rukopisné sbírky EÚ AV ČR, A 1175/20.

U - de - ri - ua de - sá - tá ho - di - na, chval ka - ždý duch Ho - spo - dy - na!

I Je - ži - še, je - ho sy-na!

Pr. 4: Prušánky. Zber A. Frolka 1955. Rukopisné sbírky EÚ AV ČR, A 870/188.

U - dze - ri - la je - de - nás - tá ho - dzi - na, o - pa - truj - nás pa - nen - ko Ma - ri - ja.

O - pa - truj - ce sve - tlo, o - heň, a - by ně - ból ob - ci ško - den.

Pr. 5a: Starý Hrozenkov. Zber J. Kopunec 1953 Rukopisné sbírky EÚ AV ČR, A 1165/136.

U - de - ri - ua de - vá - tá ho - di - na, chval ka - ždý duch Ho - spo - di - na.

A ty mi - lý Fro - li - já - ne, téj - to ve - sni - ce pa - tró - ne, o - chraň nás od o - hně,

o - pa - truj nás s Kri - stem Pá - nem, až na vě - kův a - men.

Pr. 5b: Kostice. Zber A. Frolka – L. Húska 1954. Rukopisné sbírky EÚ AV ČR, A 828/15.

POZNÁMKY:

1. Wichner, J.: *Stundenrufe und Lieder der deutschen Nachtwächter*. Regensburg: Nationale Verlagsanstalt 1897. Šorm, A.: *Písně ponočního*. Praha: vl. nákladem 1940. Hernas, Cz.: *Hejnaty polskie*. Wrocław: Wydawnictwo polskiej akademii nauk 1961.
2. Šorm, A.: c. d., s. 2.
3. Urbancová, H.: *Hlásnické piesne – historický žáner v ústnej tradícii*. In: Slovenská hudba 15, 1999, č. 2–3, s. 115–149.
4. Zápisy slovenských hlásnických piesní sa nenachádzajú v žiadnej z významných zbierok ľudových piesní 19. a prvej polovice 20. storočia. Výnimkou je len prvý diel Kollárovej zbierky *Národné spievanky* (1834), kde sa nachádza textový zápis žartovnej paródie na hlásnickú pieseň *hajnal*, ktorú spievali svadobčania po prebdení noci nad ránom. Pozri: Kollár, J.: *Národné spievanky I*. Ed. E. Pauliny. Bratislava: SVKL 1953, s. 484–485.
5. Okrem D. Orla prejavil záujem o spev slovenských hlásnikov najmä J. E. Jankovec, český učiteľ a zberateľ, pôsobiaci v medzivojnovom období na Slovensku, ktorý hlásnické piesne zapisoval v 30. rokoch ako súčasť lokálnej piesňovej tradície. V 20. a 30. rokoch zaznamenal piesne hlásnikov v Skalici moravský zberateľ Hynek Bím.
6. Orel, D.: *Teorie o lidové písni slovenské*. In: Průdy 12, 1928, s. 557–562.
7. Záznamy F. Poloczeka, O. Dema, J. Kováčovej, A. Elschekovej, S. Burlasovej, M. Járeka, P. Stopku, E. Krekovičovej a d.
8. Szomjas-Schiffert, G.: *Hajnal vagzon, szép piros...* Budapest: Magvető Könyvkiadó 1972. 2. vyd.: Pozsony: Kalligram Könyvkiadó 1999.
9. Sušil, F.: *Moravské národní písně*. Brno 1859; 5. vyd. 1998, č. 124, 125. Bartoš, F.: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Brno 1889, č. 556, 557; Bartoš, F.: *Národní písně moravské v nově nasbírané*. Brno 1899–1901, č. 1089–1091.
10. Napr. Tomek, F.: *Slovenské písně z Uherskobrodská*. Olomouc 1926, č. 114. Polášek, J. N. – Kubeša, A.: *Valaské pěsníčky II*. Brno 1940, č. 30.
11. Pajer, J.: *Svět lidové písně*. Strážnice: Ústav lidového umění 1989, s. 20.
12. Trojan, J.: *Ponocenské písně*. [Heslo]. In: Slovník české hudební kultury. Praha: Editio Supraphon 1997, s. 713.
13. Tento motiv v zápisech z Moravy nie je doložený vo väčšom množstve, čo zrejme súvisí aj so spôsobom zbierania piesní ponocných – zapisovatelia sa nesústredili na záznam celého cyklu spevu počas noci, ale len na niektoré jeho fázy. Raný spev z tohto hľadiska nebol dokumentovaný v dostatočnom rozsahu.
14. Urbancová, H.: *Ranná duchovná pieseň v speve hlásnikov na Slovensku*. In: Slovenská kresťanská a svetská kultúra. (=Studia Culturologica Slovaca 2) Ed. J. Skladanā. Bratislava: Veda 2001, s. 178–201.
15. Trojan, J.: c. d.
16. Na jednej strane sa zdôrazňuje jeho svetský pôvod v rannej ľudobostnej piesni (alba, Tagelied), ktorú rozširovali putujúci speváci, na druhej strane sa uvažuje o pôvode v duchovnom náboženskom speve (gregoriánsky chorál, stredoveké cantio a pod.). Pozri bližšie: Szomjas-Schiffert, G.: *Středoevropská píseň ponocného*. Hudební věda 15, 1978, č. 3, s. 249.
17. V českých, poľských, slovenských a maďarských prameňoch sa tento melodický typ vyskytuje s označením „hajnal“ – buď ako odkaz na obecnú notu, alebo podľa incipitu niektorých textových verzii rannej duchovnej piesne.
18. Urbancová, H.: c. d., 1999, s. 130–135.
19. Tento úvodný tón v mnohých variantoch pôsobí ako základný (centrálny) tón, a potom sa nápev končí na druhom stupni. Možnosť rôzneho výkladu tonality (modality) súvisí zrejme s adaptáciou nápevu na odlišné formy hudobného myslenia.
20. G. Szomjas-Schiffert túto kadenčnú schému označuje podľa inej polohy základného tónu, a to ako schéma 3-1-3, resp. 3-1. Pozri: Szomjas-Schiffert, G.: c. d., 1978, s. 251; Szomjas-Schiffert, G.: c. d., 1999, s. 160.
21. Tento zápis je zaujímavý aj tým, že v rámci nočného piesňového cyklu hlásnikov dokladá spev nielen v časovom intervale hodiny, ale aj štvrt hodiny. Erben, K. J.: *Prostonárodní české písně a říkadla*. Praha 1939, s. 326–327. V moravskom materiáli sa zachoval len ako motiv piesňového textu v súvislosti s polnočným spevom.

Summary

The Moravian sources relating to night watchmen's singing from the published and archive funds that originate previously in the second half of the 19th and the first half of the 20th century, are not very numerous; they enabled, however, to create the basic picture about the Moravian song cycle of a night watchman. The tunes of the songs corresponded both to the informative and protective functions of the guards' service and to the historical relations to Central European early sacred songs. During reconstruction of this picture, there helped the knowledge gained from a large funds of guards' songs in Slovakia. Those funds came into being thanks to a questionnaire survey on the initiative of a Czech musicologist D. Orel in the 1930s. The comparison of both repertoire funds confirms the extension of guards' service along with the songs from the west to the east within Central Europe whereby the cities as centres of larger administrative units became centres of that extension in the past. Whereas those city centres gained recognition for unification of the night watchmen's repertoire, the traditional rural environment converted that repertoire into many local variations.

Hudba byla vždy úzce spjata s životem Romů a představuje jeden z důležitých prvků jejich identity. Spolu s kovářstvím, košíkářstvím a kovotepectvím patřila k oborům, pro které si je vážili nejen Romové samotní, ale také Neromové (gádžové). O velké hudebnosti Romů svědčí také poměrně časté zmínky v evropských historických pramenech.

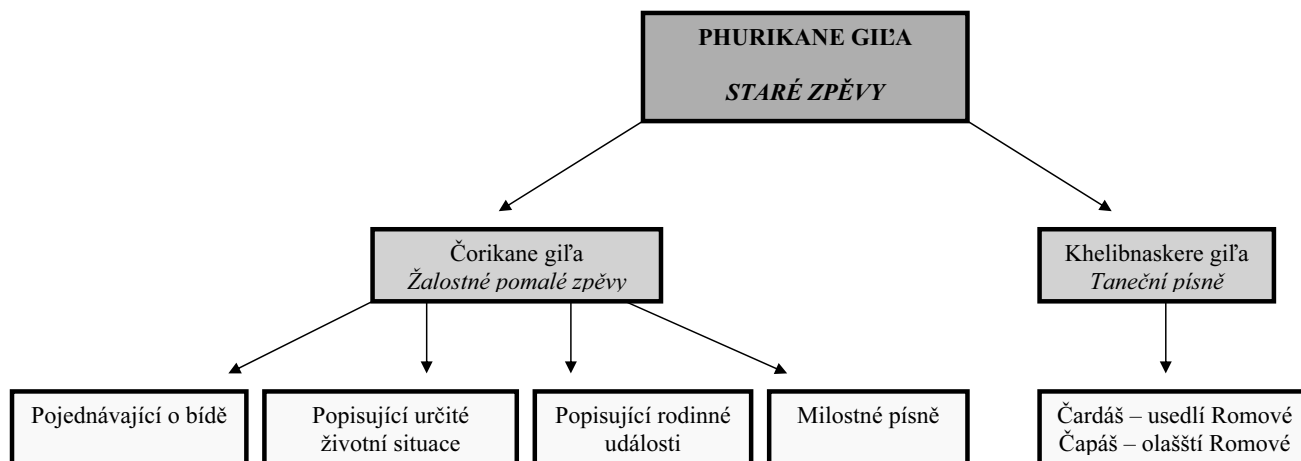
V rámci Evropy rozeznáváme několik typů romské hudby. Na území České republiky (ale také Slovenska, odkud k nám většina Romů přišla) pozorujeme dva základní projevy. Jedná se o hudební folklor usedlých slovenských Romů a folklor Romů olašských. První z nich vychází zejména z hudebních tradic maďarských Romů, což je dáno dlouhodobým soužitím v jednom státě. Usedlí Romové jsou skupinou, která vždy byla poměrně hodně otevřena majoritní společnosti a nebála se vstřebávat její kulturní specifika a poté je ovšem také zpětně ovlivňovat. Hudba pro ně byla zdrojem obživy a také jisté společenské prestiže. Olaští Romové přišli na území Čech a Slovenska z tehdejšího Valašského království, dnešního Rumunska. Typický je pro ně nomádský, tedy kočovný způsob života, který však byl od roku 1958 zákonem

přísně zakázán a začaly snahy o násilné usazení. Vůči majoritní společnosti byli olaští Romové vždy rezervovanější a uzavřenější. Své tradice a svůj hudební folklor si daleko více chránili, hudba pro ně nikdy nebyla zdrojem obživy, ale žila uvnitř společenství. Na rozdíl od Romů usedlých, kteří používají k doprovodu svých písní hudební nástroje, olaští Romové využívají pouze své tělo. Hudební projev doprovázejí luskáním prstů, tleskáním, dupáním, hrdelními zvuky atd. Jejich projev působí velmi archaicky a „přírodně“.

Velmi často bývá poukazováno právě na hudební složku romské tradiční hudby. My se však v tomto článku zaměříme na slovesnou povahu romské písňové kultury (studie se opírá o zkušenosti, které autor získal systematickým studiem a dokumentací romské hudby přímo v terénu: v romských rodinách, ve slovenských osadách a na četných vystoupeních romských kapel na festivalech u nás a na Slovensku). Budeme se snažit upozornit na nejfrekventovanější témata, motivy, poetiku a symboliku v romských hudebních textech. Pro lepší orientaci a uchopení tématu se budeme opírat o základní klasifikaci romské hudby, kterou zveřejnili Eva Davidová a Jaro-

Romskou hudbu většinou členíme na dvě základní skupiny:

1. Phurikane gi'a



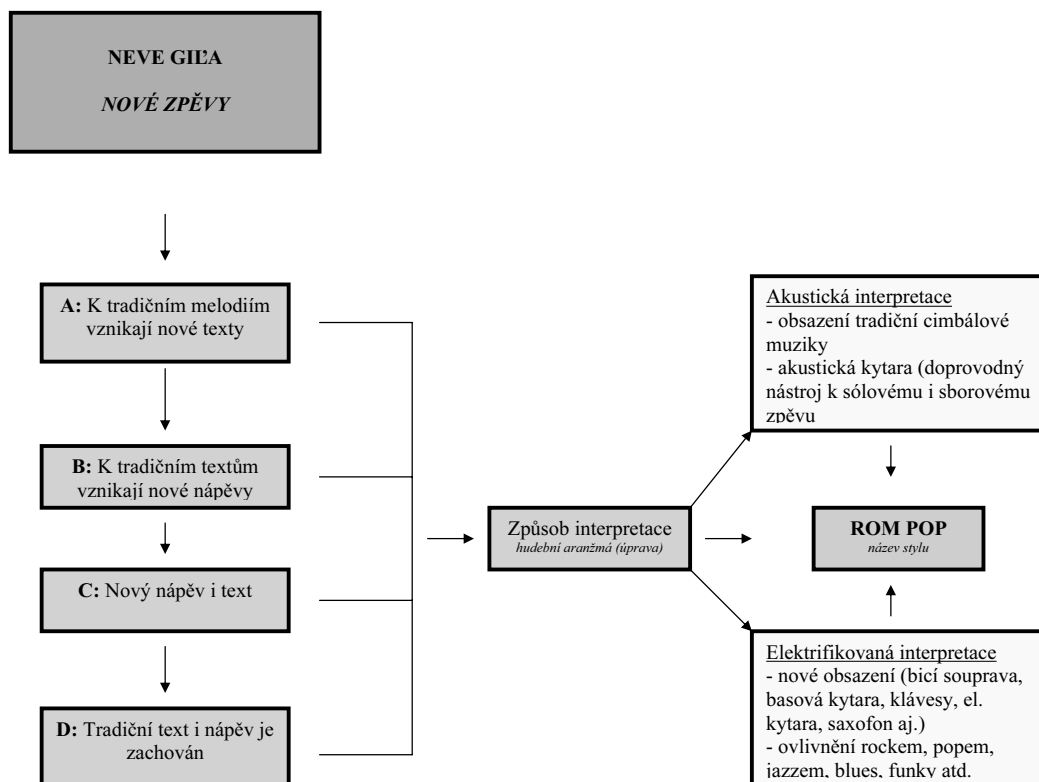
mír Gelnar na konci sedmdesátých let 20. století. Zde je romský folklor dělen na dvě základní skupiny: *phurikane gil'a* (staré písně) a *neve gil'a* (nové písně) (podrobněji viz obrázek). V této souvislosti je třeba podotknout, že mezi oběma kategoriemi není ostrá hranice a že se rozdíl mezi nimi mnohdy smazávají.

Skupinou, kde nalezneme nejrozvinutější textovou složku, jsou *čorikane gil'a*, neboli písně žalostné. Jedná se zejména o písně pomalého nebo středního tempa, většinou v mollové tónině. Názvu odpovídá rovněž způsob interpretace. Takové písně bývají zpravidla přednášeny zpěvákem velmi naléhavě, plačtivě. Ke zpěvákovi se v nepravidelných vstupech přidává v unisonu, dvojhlase či trojhlase sbor, který naléhavost ještě emocionálně umocňuje. Vyjádření a proniknutí až k samé podstatě toho, co text písně sděluje, je nutností pro každého romského hudebníka. Se sdělením písně, s jejím obsahem se romský interpret zpravidla identifikuje.

V tomto příspěvku budeme vycházet z nahrávek, které vyšly jak na oficiálně vydaných nosičích, tak ze zvukových záznamů pořízených přímo v terénu (některé z nich byly již rovněž oficiálně vydány). Z poměrně rozsáhlé produkce zvukových snímků z hudebního archivu Muzea romské kultury jsme vybrali vždy na ukázkou jednu nebo dvě písně, které principiálně vystihují daný okruh. Pro názornější orientaci uvádíme přehled základních témat a motivů, jimiž se budeme zabývat a které jsou stěžejní pro romskou písňovou poezii:

1. chudoba, hlad, bída
2. opuštěnost, samota
3. ztráta rodinného příslušníka (nejčastěji matky)
4. matka jako autorita
5. rodina, děti
6. milostná tematika

2. Neve gil'a



Jedním z nejčastějších témat romských tradičních písní je bezesporu bída, chudoba a hlad. Jako příklad zde uvádíme tři písně. První z nich je *Adadžives trito džives*, kterou natočila Eva Davidová v rodině Gažiovců v Ostravě v roce 1962 (vyšla na CD *Giľa – Ďíla – Giľora*, které vydalo Muzeum romské kultury v roce 2002).

*Ej, Adadžives trito džives,
e, sar na chaľom calo džives,
e, maj me chava the pijava,
e, e sar miro rom khere javla...*

*Ej, ajci phird'om, bujdošjd'om,
ej, mek pre miro na taľind'om,
e taľind'om les gavoreske,
de, la...*

*de, Churde veša, chrde veša,
ej, a maškaral o cintiris
me len avri čhingerava
ej, de, u mira da arakhava.*

*Ej, čori, som se the javava,
de de buter me de na džinava
džava ko phral kečen mangel,
hej, a ov phend'a, že les nane.*

*He, de man, phrala, deš koruni,
de, mi džav khere ke mre čhave,
de, bo man khere chrde čhave,
maj na meren bokhorate...*

Překlad

*Dnes je to už třetí den,
co jsem nejedla celý den.
Hned se najím a napiju,
jen co můj muž přijde domů.*

*Tolik jsem se nachodila, nabloudila,
toho svého jsem ještě nenašla,
Našla jsem ho na vsi...*

*Drobné lesy, drobné lesy,
a uprostřed je hřbitov.
Já je vykácím
a najdu svou matku.*

*Ubohá jsem a budu,
dál už nebudu žít.
Půjdu k bratrovi poprosit,
aby mi půjčil,
ale on řekl, že nic nemá.*

*Dej mi, bratře, deset korun,
ať jdu domů ke svým dětem,
protože mám doma drobné děti,
div neumírají hladu.*

Další dvě písně byly natočeny v roce 2000 autorem tohoto článku v osadě Trebišov na Slovensku. Zpívá a na kytaru hraje Michal Pulko, doprovodné vokály: Arpád Karička, Andrej Balog, Marcela Holubová a Mária Balogová. Tato píseň patří již mezi novou tvorbu mladé romské generace. Všechny pomalé písně, které byly v Trebišově natočeny, doprovázel Michal Pulko rozkládáním akordů ad libitum, tedy způsobem jaký známe z cimbálového doprovodu u táhlých phurikane giľa. Nutno podotknout, že tento způsob doprovodu není zejména v romských osadách na Slovensku ojedinělý. To rovněž dokazuje, že mezi tvorbou tradiční a novou není ostrá hranice, nýbrž naopak. Pozorujeme zde logickou návaznost. Tato skutečnost je ještě více patrná v rovině textové.

*Ej de o Del upre dikhel
pr'ala čore Roma.
Jaj, des pomožin amenge
jaj de le čore Romenge.*

*Ej de le čore Romenge
pr'ada baro svetos.
Jaj, de kaj mištes te dživen
peskere čhavenca.*

Překlad

*Bůh nahoře se dívá
na ty chudé Romy.
Pomož nám, Bože,
nám, chudým Romům.*

*Nám chudým Romům
na tomto velkém světě,
aby se jim a jejich dětem
dobře žilo.*

Čoro nipo sar dživel
o lovore chuden, sar kamen.
Ajci lenge mukhen, Romale, pro maro,
bo (j)o čhave khejre bokhal.e

Mire čhave ke ma denašen
takoj peske te chal (j)on mangel.
Vaš koja amen cerpinas bokhate
le Romenge but love kamen.

Překlad

Jak mají chudí vyjít s penězi,
dostávají almužnu, jak se jim zachce.
Nechají jim jen na chleba
a děti doma hladoví.

Moje děti ke mně běží,
hned mě prosí o jídlo.
Trpíme hladu,
Romové potřebují hodně peněz.

Druhým velmi rozšířeným tématem romské textové tvorby je pocit opuštěnosti. Jako příklad zde uvádíme píseň, kterou nahrála Eva Davidová ve slovenských Betlanovcích (okres Spišská Nová Ves) v roce 1975. Zpívala ji tehdy Mária Puškárová. Na konci písně si povšimneme poetického a v jistém smyslu až syrového přirovnání: ačhiľom korkori, sar čhindo kaštoro (zůstala jsem sama, jak podřatý strom). Taková přirovnání nejsou v romské písňové poezii až tak běžná. Typičtější je spíše přímocha-rost bez větších opisů či metafor.

Merav vaš tu, merav
vaš soske te merav,
Te merel mušínav,
andre bari žaľa.

Te merel mušínav,
andre bari žaľa,
mamo, miri mamo,
dikh tu pre mande.

Mamo, miri mamo,
dikh tu pre mande,
sar ačhiľom čori,
ačhiľom korkori

Ačhiľom korkori,
sar pro veš pajtroro,
ačhiľom korkori,
sar čhindo kaštoro.

Umírám po tobě, umírám,
proč umírám.
Musím umřít
ve velkém žalu.

Musím umřít
ve velkém žalu,
mámo, moje mámo,
podívej se na mě.

Mámo, moje mámo,
podívej se na mě,
jak jsem tu osiřela,
jak sama jsem tu zůstala.

Zůstala jsem sama,
jak lísteček v lese,
zůstala jsem sama,
jak podřatý strom.

Další písní odkazující k tomuto tématu je nahrávka Jany Belišové z CD *Phurikane gíľa*, které vydalo Občanské sdružení Žudro na Slovensku v roce 2002. Nazpívala ji Agáta Holubová, která pochází z obce Svinia na Prešovsku. Uvádíme zde alespoň krátký úryvek:

Joj, Devlale, so me kerd'om?

(...)
Joj, nane man dajori,
joj, nane man dadoro
joj, e daj mange muľa
joj, ačhiľom korkori.
Joj, hin man but čhavore,
joj, so me len kerava?

Joj, Bože, co jsem udělala?

(...)
Joj, nemám matku,
joj, nemám otce,
joj, matka mi umřela,
joj, zůstala jsem sama.
Joj, mám hodně dětí,
joj, co si s nimi počnu?

Jak z výše uvedené ukázky plyne, motivy a témata se v jednotlivých písních prolínají a doplňují. Se samotou a opuštěností úzce souvisí úmrtí někoho blízkého, nejčastěji rodinného příslušníka. Příkladem může být píseň *Jaj, de cind'om mange*, kterou natočila Jana Belišová na Slovensku. Píseň interpretuje Robert Ferko z osady Humenné – Podskalka.

Jaj, de cind'om mange,
cind'om trin kale dile
Jaj, kaske muľa e daj, sar mri daj merel?

Jaj, de mange merel a man love nane.
Jaj, miri dale, pre kaste man mukhes?

Jaj, mukhes že man mukhes
bo baro čoripen.
A e daj mange muľas,
o dad romňa iľas.

Ej de ko kodej ko kodej
tel e blačka mange durkinkerlas?
Jaj, odej, Devla, ko durkinel,
jaj de miri šukar, jaj, de rovel.

Překlad

*Jaj, koupil jsem si,
koupil tři černé desky.
Jaj, komu zemřela matka, jako mně?*

*Jaj, mně zemřela a nemám žádné peníze.
Jaj, moje matka, komu si mě nechala?
Jaj, nechala si mě nechala,
pro velkou chudobu.
Matka mi zemřela,
otec se oženil.*

*Kdo je tam, kdo je tam?
Pod okýnkem mi klepe?
Jaj, dej Bože, ať klepe,
jaj, moje milá pláče.*

Jedním z ústředních okruhů romských písní je téma matky (e *daj*). Nejčastěji bývá zobrazována jako dárkyně života, ochránitelka či živitelka. Její ztráta je vždy velkou bolestí. V této souvislosti se nejčastěji zpívá o pocitu prázdnoty, která byla její smrtí zaviněna, o opuštěných hladových dětech atd.

*Soske khere džava
te man ňiko nane?
E daj mange muľa
o dad romňa iľa.
Nane man dajori
nane man dadoro.
Ačhiľom korkoro
sar čhindo kaštoro.*

Překlad

*Proč bych šel domů,
když nikoho nemám?
Matka mi umřela
a otec se znovu oženil.
Nemám maminku,
nemám tatínka.
Zůstal jsem sám
jak podřatý strom.*

O ztrátě matky zpívá rovněž jeden z předních českých romských současných písničkářů Ján Ačo Slepčik ve své skladbě *Omukhl'a man miri phuri daj*, která vyšla na jeho debutovém albu *Gipsy songs*. Opět můžeme pozorovat, jak blízko má soudobá romská tvorba k tradiční písňové poezii:

*Omukhl'a man miri phuri daj
o Del la iľa ke peste,
ačhiľom korkoro pro svetos,
nane man ke kaste te džal.*

*Phrala, pheňe,
ma dikh pre mande
sar me man čoro
trapinav.*

Překlad

*Opustila mne moje stará matka
Bůh si ji vzal k sobě,
zůstal jsem na světě sám,
nemám ke komu jít.*

*Bratře, sestro,
nedívejte se na mě,
jak se já ubohý
trápím.*

Další ukázkou může být úryvek z písně *Tel'al zeleno* veš (U zeleného lesa). Zaznamenala ji Eva Davidová v roce 1970 v Karviné a zpívá ji G. Baloghová.

*(...)
Imar avel mri daj,
koter malo anel,
poťin, baba, poťin
poťin šel pengovi!*

Překlad

*(...)
Už jde moje máma,
kus chleba mně nese,
zaplať, babičko, zaplať,
sto pengovů zaplať!*

Jak již bylo řečeno, mezi současnou produkcí romské písňové tvorby a tradičním repertoárem nepozorujeme ostrou hranici. Poetismy a vyjadřovací principy typické pro *phurikane gila* nacházíme rovněž v tvorbě moderních, současných souborů. Záměrně zde uvádíme příklad kapely, jejíž hudba je ovlivněna současnou angloamerickou hudební kulturou, konkrétně prvky rocku, jazzu, funky a soulu. O to zajímavější je pozorovat, jak na takovém hudebním půdorysu funguje text, jenž úzce vychází z tradičních kořenů. Jedná se o text kapely Gulo čar z debutového alba *Baro drom*, zpívá Irena Horváthová.

Čhavore

*Rado dikhav le čhavoren
te jon hine ajse peskre
rado dikhav le čhavoren
me len rado dikhav.
Rado dikhav le čhavoren
te jon hine ajse peskre
so keren jon keren čačes
me rado len dikhav
rado dikhav mra dajora
vaš lakre lava, so man diñas
savoro joj man sikhadžas
o jilo lake dav.*

*Kaj tumen san mire šukar čhave
kaj tumen džan? Aven ke ma pale.*

*Savoren e daj o dad diňa dživipen
rado len dikhav.*

Vaš kada palikerav tuke Devla.

Děti (překlad)

*Mám ráda děti,
když ony jsou tak své,
mám je ráda.*

*Mám ráda děti,
když ony jsou tak své,
to, co dělají, dělají poctivě,
mám je ráda.*

*Mám ráda svou maminku,
za slova, co mi darovala,
a za vš, e co mě naučila,
své srdce ji dám.*

*Kde jste, moje krásné děti,
kam jdete? Pojdte ke mně zpátky.*

*Život všem dali rodiče,
rád je moc mám.*

Za to všechno ti, Bože děkuji.

Z již výše zmíněného alba Jána Ačo Slepčíka vybíráme píseň, v níž se snoubí několik tematických rovin dohromady:

*Kaskre ola duj čhavore
kaj pro šancos bešen tele?
Aňi a daj, aňi o dad
aňi lači famelija!*

*Čí jsou ty dvě děti,
co sedí v příkopu?
Nemají ani matku, ani otce,
ani žádné příbuzné!*

Významným okruhem romské písňové poezie je tematika milostná. Takových písní existuje samozřejmě velké množství. Z důvodu rozsahu tohoto příspěvku vybíráme pouze dva zástupce. První ukázkou je píseň, kterou autor této studie natočil v roce 2005 v Českém Krumlově. Hraje a zpívá skupina Cindži renta (Mokrý hadr):

Paš o paňori

*Paš o paňori, paš o paňori,
bešel mri pirani,
šukar jakhora, kale balora.
Oj, mange pisinel, oj mange pisinel,
hoj man na mukhel.*

U vody

*U vody, u vodičky
sedí má milá,
má krásné oči, černé vlásy.
Oj, píše mi, píše,
že mě neopustí.*

K velmi známým a mezi Romy oblíbeným písním patří bezesporu *Ma čumide ma po drom*. My ji uvádíme ve verzi, kterou natočila Eva Davidová v roce 1968. Zpívá J. Červeňák z Karviné.

*Ma čumide ma po drom
te na dikhel miro rom, jaj, me merav,
jaj, me merav, phavuvav,
andre soste či džanav,
andre soste kamava tut.*

*Šotolica, motolica,
man e romňi kamadica, jaj, me merav,
andre soste či džanav,
andre soste či džanav.*

Překlad

*Nelíbej mě na cestě,
ať mě můj muž nevidí, jaj, umírám,
jaj, umírám, pukám,
proč, nevím,
proč tě musím milovat.*

*Šotolica, motolica,
mám ženu prostopášnou, jaj, umírám,
jaj, umírám, pukám,
nevím proč,
nevím proč.*

Z uvedeného přehledu textů, i když prezentovaných na velmi malé ploše, plynou závěry, kterých si nelze nepovšimnout. Je to zejména preference určitých slov, se kterými se v romských textech setkáváme. Mezi ně patří: Bůh (*o Del*), děti (*mire čhave, čhavore*), matka (*mri daj, dajori*), dále jsou to srdce (*o jilo, jiloro*), slzy (*o apsa, apsora*) atd. Texty jsou většinou velmi citově vypjaté a přímočaře formulované. To dodává romské slovesné tvorbě zvláště pravdivé a syrové vyznění.

Romská písňová poezie je velmi zajímavým objektem k hlubšímu bádání a nabízí mnoho problémových okruhů. Jako jeden z nich – a to již bylo naznačeno – se nabízí postižení proměny a vývoje romských textů a také podrobnější komparace textů *phurikane gil'a* (staré zpěvy) a *neve gil'a* (nové zpěvy). S tím také souvisí fakt,

který zde byl rovněž zmíněn. Proměny v rovině textové (pokud porovnáme tvorbu tradiční s novější) nejsou tak markantní, jako v rovině hudební. Zde máme na mysli zejména tvorbu tzv. usedlých Romů. Pronikání čistě hudebních vlivů tzv. anglo-americké hudební kultury (ustálené rytmické figury, vedení basových linek a s tím související harmonické myšlení, aranžmá jednotlivých písní atd.) proniká do romského hudebního myšlení naprosto evidentně a je velmi dobře rozpoznatelné. Naproti tomu s tématy, ustálenými slovními obraty a klišé rockových a popových textů se v současné romské tvorbě setkáváme ojediněle. Jde tedy o velmi zajímavý fenomén mísení dvou různých vlivů, neboť texty současných romských písní mají zřetelně velmi úzký vztah k těm tradičním, a dokonce se mnohdy s nimi principiálně kryjí.

Summary

The music represents an important element of the Roma identity. In the territory of the Czech Republic, we can see two basic musical expressions: musical folklore of so-called settled Slovak Roma and musical folklore of Vlach Roma. The Romani music is mentioned quite often, but the text character is described less frequently. The essay brings the attention to the themes, motifs and poetry that are typical for traditional Romany musical production. The following themes have been identified most frequently: 1. poverty, hungry, penury; 2. desolation, loneliness; 3. loss of a family member (most often the mother); 4. mother as dominance; 5. family, children; 6. love-themes. When studying the texts, we cannot omit a frequency of certain words that we meet in the Romany production. There are especially God (*o Del*), children, (*mire čhave, čhavore*), mother (*e Daj*), furthermore also heart (*o jilo*), tears (*o apsa, apsora*) etc. It is interesting that we cannot observe a more conspicuous line between the traditional and present production, as to the texts.

„Děti patří k hlavním nositelům současného folkloru.“¹ Tato věta vyslovená před více než dvěma desítkami let Oldřichem Sirovátkou nastínila jednu z cest folkloristického výzkumu na konci 20. století. I když nelze říci, že tento badatelský cíl byl dostatečně realizován, máme k dispozici řadu poznatků ze studia vztahu nejmladší generace k folkloru, zejména k lidovým písním. Pozornost této problematice však byla věnována už mnohem dříve. Na konci čtyřicátých let 20. století proběhl široce pojatý výzkum sociologa Arnošta Inocence Bláhy, jehož cílem bylo mimo jiné poznat repertoár žáků tehdejších obecných a měšťanských škol a gymnázií v různých částech Brna.² Výsledky výzkumu byly zhodnoceny na jiném místě.³ Zde jen stručně připomeneme, co přinesl pro poznání aktivní znalosti lidových či folklorních písní. Do dotazníku byla zařazena otázka, která sledovala znalost konkrétních lidových písní (otázka č. 9 zněla: „Písně, které ses naučil doma“, č. 10 – „Které národní písně máš rád?“). Díky tomu byl zaznamenán soubor určitých písní ve formě textových incipitů, rozšířených a zřejmě i zpívaných v této věkové skupině. Písně jsou omezeny na počáteční slova textu, nejsou uvedeny další žádné údaje, např. délka textu nebo funkce, popř. zpěvní příležitost. I když současný výzkum probíhá trochu odlišně, sledujeme podobný cíl s více než padesátiletým odstupem jako součást úkolu, jehož snahou je zjistit, jakým způsobem se utváří současná etnokulturní tradice. Které faktory na tento vývoj působí a jakým způsobem zasahují projevy lidové kultury do jejího formování. Spadá do grantového projektu podpořeného a schváleného GA AV ČR pod číslem IAA9058401.⁴

Podobné průzkumy dětského repertoáru provádějí nejen etnomuzikologové. Z činnosti hudebních pedagogů, o níž se diskutovalo např. na semináři, který proběhl pod názvem *Lidová píseň a hudební výchova* v Olomouci v roce 1997,⁵ vyplývá, že sledování vztahu nejmladší generace k lidové písni a poznávání repertoáru této věkové skupiny stojí neustále ve středu zájmu učitelů hudební výchovy a jiných pedagogických pracovníků. Brzy se zájemci budou moci seznámit v publikované podobě s výsledky výzkumu etnomuzikoložky a pedagožky Judyty Kučerové, která sleduje vztah nejmladší generace k lidové písni pomocí zvukového dotazníku.⁶

Snahou podobně zaměřených výzkumů je poznat, s kterými písněmi se zejména žáci základních škol setkávají, popřípadě zda některé z nich preferují, takže se mohou stát součástí jejich zpěvního repertoáru. Jde o zjištění, která vypovídají o nejmladší generaci v době, kdy obecně převažuje názor o jejím naprostém odklonu od folklorního dědictví. Způsoby, jakými získává poznatky etnomuzikologie o této sféře zpěvnosti, mohou být rozmanité. Vedle klasického výzkumu na základě dokumentace vlastního zpěvu se stále více uplatňují i jiné postupy a metody, a to v závislosti na prostředí, kde se šetření realizuje. V městském prostředí se např. často využívá kvantitativních metod, které umožňují získat údaje u velkého počtu dotazovaných. Pozornost se soustřeďuje na určité sociální skupiny a současně s tím se prosazuje orientace na jiný typ informátorů, než jak tomu bylo při tradičním kvalitativním výzkumu u venkovské populace. Proti někdejšímu převládajícímu soustředěnému zájmu o údaje, které mohli poskytnout především příslušníci nejstarší věkové skupiny, provádí se dnes výzkum naopak u nejmladší generace informátorů, u dětí školního věku. Příspěvkem k tomuto problému je také toto pojednání, které se zaměří na zhodnocení znalosti lidových písní u žáků jedné ze základních škol v Brně.⁷ Technika výzkumu spočívala v tom, že respondenti písně nezpívali, ale pouze zatrchovali v seznamu, v němž byl uveden textový incipit.

Před patnácti lety byl proveden výzkum se stejným záměrem v některých školách v Brně, Boskovicích a okolí, jeho výsledky však nebyly publikovány. Základ výběru písní tvořil seznam sestavený etnomuzikologem a vedoucím souboru Velen Iljou Melkusem. Pro dotazník byly vybrány písně, které byly ve druhé polovině minulého století zařazovány do učebnic pro hudební výchovu. Žáci zatrchovali známé písně a pomoci předem stanovených zkratk uváděli, odkud písně znají, tedy jejich zdroj.⁸ V našem výzkumu jsme v podstatě převzali tento soupis a využili jsme jej při sledování současné znalosti lidových písní u dětí školního věku. Navazujeme tím na výzkum, realizovaný ve druhé polovině devadesátých let minulého století, který byl součástí grantového projektu *Kultura dnešních dětí a mládeže se zvláštním zřetelem k folklorním projevům*.⁹

Pokud jde o sestavu zpěvního repertoáru nejmladší věkové skupiny, a to v různých místech, v různém typu sídel, vyplynulo z něj, že součástí aktivního zpěvu je vedle jiných žánrů také lidová či folklorní píseň. V dotaznících, které respondenti vyplňovali při výzkumu, byly někdy uváděny rovněž písňové incipity, podobně jako tomu bylo při výzkumu na konci čtyřicátých let 20. století, popřípadě připojili i verbální vyjádření, že znají a zpívají lidové písně. Při výzkumu vlastního zpěvu, který následoval formou besedy, pak byly některé písně natočeny. Zde se výsledky dokumentace zpěvu odlišovaly podle lokality, ve které se dokumentace realizovala. Zazněly lokální lidové písně, repertoár byl ovlivněn činností školního sboru, osobností pedagoga či charakterem kulturní tradice lokality, kde se škola nacházela.

Jako další fázi poznání znalosti folklorních písní jsme zvolili výše uvedený dotazník, přinášející sto čtyřicet písňových incipitů, převážně obecně známých lidových písní. Stejným způsobem postupoval německý pedagog Gottfried Kuntzel a získané poznatky publikoval v časopise *Jahrbuch für Volksliedforschung*.¹⁰ Výzkum proběhl u studentů univerzity, dříve Vysoké pedagogické školy v Lüneburgu. Sledoval znalost určitého výběru písní, včetně zlidovělých, které zaujímají ve zpěvu v Německu značné procento. I zde byl použit seznam textových začátků písní, které respondenti označovali.¹¹ Volba vysokoškolských studentů, budoucích pedagogů jako respondentů ovlivnila pochopitelně výsledky a znamenala širší znalost písní. V našem výzkumu jsme se pokusili zapojit aspoň formou menšího vzorku studenty Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Výsledky, podobně jako v Německu, potvrdily větší znalost písní u starších respondentů, než jaká byly zjištěna u žáků základní školy. Dotazníková akce proběhla v roce 2005 a 2006. Bylo rozdáno 213 dotazníků na základní škole a 73 na brněnské univerzitě, poněkud studentům prvního ročníku etnologie, ale i dalších studijních oborů, jako historie, archeologie, český jazyk a různé cizí jazyky. Návratnost byla stoprocentní, protože dotazníky se vyplňovaly během vyučování či přednášek. Z uvedených čísel plyne, že nejde o žádný velký průzkum, spíše o sondu, jednu z prvních prováděnou v současné době. Počítáme s jejím pokračováním, aby se získaná zjištění potvrdila nebo korigovala či pozměnila. V tomto příspěvku jsme se pokusili naznačit, jaká je znalost folklorních písní u dětí v prostředí velkoměsta. Výzkum by mohl být

impulzem k zamyšlení nad tím, jak dále při formování a utváření zpěvnosti nejmladší generace postupovat. I když celková společenská situace přeje dnes jiným aktivitám, nelze význam zpěvu podceňovat, a to zejména u příslušníků tohoto věku.

Z výsledků dotazníkové akce vyplynula následující znalost lidových písní u 213 dotazovaných. Čísla uvádíme podle počtu kladných odpovědí. Více než 200 kladných odpovědí obdržely tři písně, a to *Beskyde, Beskyde* (210), *Běží liška k Táboru* (208) a *Já do lesa nepojedu* (201). V rozmezí 190 až 200 kladných odpovědí se ocitlo osm písní: *Halí, belí, koně v zelí* (195), *Komáři se ženili* (196), *Půjdem spolu do Betléma* (197), *Měla babka čtyři jabka* (197), *Černé oči, jděte spát* (192), *Já mám koně, vrany koně* (192), *Jede, jede poštovský panáček* (192), *Vyletěla holubička ze skály* (191). Následuje sedm písní, které zná 180 – 190 žáků, a to *Cib, cib, cibulěnka* (189), *Kalamajka mik, mik, mik* (188), *Nesem vám noviny* (188), *Utíkej, Káčo, utíkej* (186), *Koleda, koleda, Štěpáne* (186), *Štědrej večer nastal* (182), *Šla Nanyňka do zelí* (180). Další místa podle počtu kladných odpovědí, tj. mezi 170 – 180, zaujalo šest písní: *Ach, synku, synku, doma-li jsi* (178), *Holka modrooká* (175), *Marjánko, Marjánko* (177), *Jak jsi krásné, Jezulátko* (172), *Travička zelená, to je moje potěšení* (170) a *Tancuj, tancuj, vykrúcaj* (178).

Z toho plyne, že znalost uvedených dvaceti čtyř písní se pohybuje v rozmezí 98,5 až 83,5 procent. Mezi nejčastěji uváděnými písněmi zaujímají přední místo ty, které můžeme označit jako dětské, tj. skutečně zpívané dětmi. S řadou z nich se také setkávají už v útlém věku, v mateřské škole nebo je poznávají v rodinném prostředí. Na druhém místě stojí co do počtu vyhraněný písňový druh, a to vánoční koledy. Porovnáváme-li dřívější výzkumy (i když byly prováděny jinými postupy), můžeme v současnosti pozorovat nárůst znalosti koled a rozšíření jejich repertoáru. Souvisí to nepochybně se skutečností, že po roce 1989 zaznívají koledy už od října v poměrně značném výběru jako zvuková kulisa v supermarketech a při početných předvánočních akcích. U těchto písní spojených s jedinou zpěvní příležitostí v roce a v důsledku toho zpívaných ve srovnání s jinými poměrně zřídka tak došlo k výrazné proměně. Současná praxe bohatě využívající hudební doprovod při nabídce vánočního zboží a předmětů, které dotvářejí atmosféru nejoblíbenějších svátků v roce, ovlivnila repertoár nejmladší generace pozitivně směrem k rozšíření zpěvního

repertoáru a k jeho obohacení o tradiční hudební folklorní projevy. Svým dílem k tomu přispívají také hromadně sdělovací prostředky, v nichž vánoční písně mají své stálé místo. Zdrojů, které zprostředkovávají poznávání vánočních písní, je více. Po řadě let, kdy byly k dispozici jen ojedinělé sbírky koled a vánočních písní, se na knižkupeckých pultech objevila celá řada publikací tištěných i zvukových, nejrůznějšího druhu a provenience, které nabízejí hudební doprovod vánočních svátků. Důležitou roli hraje v tomto směru i škola, především s požadavky hudebních produkcí při školních vánočních besídkách. Objevují se i další, nové příležitosti, při nichž se mohou koledy uplatnit, jako např. zpívání u vánočního stromu v centrech obcí nebo měst.¹²

Nejde o převratné proměny dětského repertoáru, nicméně jejich souvislost se změnami v politickém a celospolečenském dění je nepochybná a dá se dobře datovat, což v jiných případech můžeme ve zpěvním fondu určit poměrně zřídka. Je doložena rovněž spojitost dětského repertoáru s tím, co nabízejí média. To se ostatně podařilo ověřit už dříve, pokud byly provedeny příslušné výzkumy. Připomeňme jen sedmdesátá léta minulého století, kdy zpěv byl takřka zahlcen repertoárem tehdy populární a velmi často v médiích uváděné dechové kapely Moravanka. Výzkum, který se v té době prováděl v jihomoravském pohraničí a na jižní Moravě vůbec i v prostředí nejmladší generace, tento trend dostatečně potvrdil.¹³ Šlo v jistém smyslu rovněž o rozšíření aktivního repertoáru lidovými písněmi v přepracování pro vystoupení Moravanky, profesionální dechovky hrající na vysoké interpretační úrovni. Znamenalo to houfné až překotné pronikání některých písní, do té doby ne příliš známých, do repertoáru širokých vrstev obyvatelstva nejen na Moravě. K dalším vývojovým proměnám, které přinesly postupný zánik kdysi populárních písní šířených Moravankou, ukazuje dnešní výzkum.

Sledujeme-li situaci ještě dále do minulosti, dostáváme se k výsledkům výzkumu A. I. Bláhy. V době, kdy proběhl, tj. na sklonku první poloviny 20. století, zastával své místo v repertoáru zkoumané věkové kategorie zase jiný soubor lidových písní. Objevují se v něm kupříkladu zlidovělé *Moravo, Moravo* nebo *Čechy krásné, Čechy mé*, z lidových pak *Boleslav, Boleslav, Boleraz, Boleraz, Tovačov, Tovačov, Prídí, Jano k nám, Pasol Jano tri voly, Prídí ty, šohajkou, rano k nam* apod. Řada častěji uváděných písní je však shodná s výsledky

současného výzkumu, např. písně *Ach, synku, synku, Bejvávalo, bejvávalo, Beskyde, Beskyde, Holka mod-rooká, Já mám koně, Jede, jede poštovský panáček, Okolo Frýdku, Pásla ovečky, Šla Nanyňka do zelí, Tluče bubeníček, U panského dvora* a další.

V prostředí vysokoškolských studentů byly v současném výzkumu získány trochu jiné výsledky. Mezi písněmi, které znal větší počet dotazovaných, byly kromě těch, které jsme uvedli jako nejrozšířenější u mladších respondentů, uvedeny další písně, např. *A já su synek z Polanky, Černé oči, jděte spát, Dobrú noc, má milá, Išel Macek do Malacek, Když sem šel z Hradišťa, Lásko, bože, lásko, Měla sem já hulána, Na tú svatú Katerinu, Okolo Hradce, Okolo Třeboně, Ó, hřebíčku zahradnický, Pod našima okny, Tancuj, tancuj, Teče voda z javora, Vínečko bílé, Vyletěla holubička ze skály, Vysoký jalovec, Žádnej neví, co jsou Domažlice* nebo *Žezuličko, kde jsi byla*. O tyto a ještě o další písně se rozšířil výše uvedený repertoár nejvíce známých lidových písní, zaznamenaný u žáků základních školy, a to u více než poloviny respondentů z řad vysokoškolských studentů.¹⁴

Nejmladší věková skupina informátorů se ukazuje jako vhodná a potřebná pro sledování vývojových tendencí odrážejících vztah k lidovým písním. Tato skupina informátorů má část repertoáru danou direktivně, jako učební látku a teprve v další uplatňuje vlastní výběr písní, vlastní hudební vkus. Při použití dotazníku poprvé, v sedmdesátých letech minulého století, ještě existovalo Československo. Slovenské písně v repertoáru českých dětí tehdy nebyly nic neobvyklého. V současné době jejich znalost ustupuje. Totéž platí o slováckých písních. V tomto věku nejsou ještě součástí aktivního zpěvu, jako je tomu později u starších zpěváků, jak to naznačují dosavadní výsledky výzkumu spontánního zpěvu. Do soupisu písní jich bylo zařazeno jen několik a v počtu zatržených patří k těm nejméně častým. Pokud jde o písňové druhy, převažují ty, které jsou funkčně a tematicky blízké dětem. Živě se tradují zmíněné vánoční koledy a ty, které obvykle zahrnujeme pod termín dětský folklor nebo dětské písně, jednoduché v melodii, malého rozsahu a nekomplikované rytmické stavby, takové projevy, které svou tematikou jsou blízké dětskému světu.

Prohlížíme-li údaje o zastoupení lidových, folklorních písní v dětském zpěvním repertoáru, dospíváme ke konstatování, že po určitých časových etapách dochází

k proměně ve skladbě této části zpěvního fondu. Určité písně jsou nahrazeny dalšími, spolupůsobí nabídka i móda. Prostředky, které zpěv ovlivňovaly během jeho vývoje, jsou rozmanité: v 19. a v první polovině 20. století to byl společenský zpěv a početné společenské, vlastenecké a jiné zpěvníky, po nich nastoupily různé zvukové nahrávky - rozhlas, gramofonové desky či audiovizuální prostředky – film a televize. Uspěly zejména v těch regionech, kde nepůsobila jiná kulturní aktivita, vlastní nabídka písní, tedy tam, kde byla místní folklorní tradice už přerušena. V sedmdesátých letech 20. století, kdy zpěv opanovala Moravanka, např. na Podluží její vystoupení v médiích nenacházelo odezvu. Tato oblast totiž skýtala dostatečné množství vlastních, místních písní doprovázených známými slováckými dechovkami. Odmítavý postoj k cizím vlivům byl zcela vědomý. Proto Moravanka neovlivnila ani zpěv dětí na Podluží tak, jako tomu bylo v jiných oblastech. Dětský repertoár je proměnlivý, proměnlivější než jak se jeví repertoár dospělých, který prokazuje jistou ustálenost. V prostředí Moravy a Slezska je pro zpěvní fond charakteristické kupříkladu početné zastoupení písní ze Slovácka. Ovšem tuto podobu dětský repertoár ještě nemá. Co

z toho může vyplývat pro další vývoj dětské zpěvnosti? Především vystupuje do popředí důležitost školy a hudebních pedagogů. Vývoj dokládá rovněž platnost teorie Bedřicha Václavka o dalších osudech lidové písně. Splnila se jeho prognóza, že zcela nezanikne, ale bude mít jinou podobu. Potvrzuje se také důležitost lidových písní pro rozvoj zpěvu nejmladší generace pro jejich snadnost a jednoduchost, přístupnost a lehkou zapamatovatelnost, typový základ, který napomáhá jejich osvojení. Potvrdila se existence okruhu dětských písní, i když se sféra dětského folkloru jako neustále živá a aktualizovaná projevuje spíše slovesnými jevy, zvláště tzv. malými formami, např. vtipy a anekdotami.

Náš výběr písní pro dotazník nemusí být nejvhodnější. Také jeho použití v různých částech Moravy a Slezska by pravděpodobně přineslo jiné výsledky. Nicméně jeho využití i v této podobě napovídá, že vztah nejmladší generace k lidové písni není zcela narušen nebo dokonce přetřán. Že se může dále vyvíjet a že úsilí v tomto směru není zbytečné. Lidová píseň a její úloha, kterou plní v životě současné nejmladší generace, se nemusí nutně omezovat pouze na členy folklorních souborů a dalších vyvolených.

POZNÁMKY:

1. Sirovátka, O.: *Kdo udržuje současný folklor*. Slovenský národopis 31, 1983, s. 30-36, přetisk in: Sirovátka, O.: *Folkloristické studie*. Brno: Etnologický ústav AV ČR 2002.
2. Dotazníky z tohoto výzkumu jsou uloženy v Archivu města Brna pod signaturou Q 8.
3. Toncrová, M.: *Ke skladbě zpěvního repertoáru v městě Brně*. In: Lidová píseň, hudba a tanec. Místo, funkce, proměny. Sborník příspěvků ze 16. etnomuzikologického semináře, Jihlava 23. – 25. září 1986. Brno: Krajské kulturní středisko 1986, s. 45-52; Vysloužil, J.: *Hudební zájmy občanů Brna*. In: Sociologická revue 15, 1949, s. 58-67.
4. Projekt má název Etnokulturní tradice v současné společnosti. Sondu do problematiky využívání a funkcí hudebního folkloru. Probíhá od roku 2004 a je plánován na čtyři roky. Jeho řešitelé jsou pracovníci Etnologického ústavu AV ČR v Brně a Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně.
5. *Lidová píseň a hudební výchova*. Musica VI. Olomouc: Hanex 1997.
6. Srov. Kučerová, J.: *Sonda do problematiky postojů dospívajících k hudebnímu folkloru (včetně hodnotových tendencí dětí z folklorních souborů)*. Referát přednesený na 32. etnomuzikologickém semináři (26. – 29. 9. 2005, Mojmirovce, SR – v tisku). Podobnými otázkami se zabývala velká část příspěvků, které odezněly na

- tomto jednání, jak ostatně ukáže sborník, který má být publikován v dohledné době. Viz též Kučerová, J.: *K problematice lidové písně a hudby ve školním vyučování*. In: Folklor pro děti a děti pro folklor. Strážnice: ÚLK 2000, s. 154-159. Zvukový dotazník představuje jednu z možností výzkumu. V našem prostředí jej využili badatelé při výzkumu u dospělých (srov. Karbusický, V. – Kasan, J.: *Výzkum současné hudebnosti, hudebního vkusu a zájmů v roce 1963 a jeho výsledky*. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu 1964; Šepláková, V.: *Folklorní povědomí a vkus současných generací. Na příkladu vybraných lokalit Jihomoravského kraje*. Slovenský národopis 32, 1984, s. 479-504).
7. Náš dík patří vedení školy a pedagogům ZŠ na Bakalově nábřeží v Brně, kteří byli nápomocni v našem výzkumu a provedli jej ve velmi krátké době. Na tomto místě je třeba poděkovat rovněž kolegům z Ústavu evropské etnologie MU, kteří vyšli našemu výzkumu ochotně vstříc.
 8. I. Melkus předal dotazníky do Etnologického ústavu AV ČR v Brně, kde jsou uloženy ve sbírkách tohoto pracoviště pod sign. V 62.
 9. Proběhl v letech 1996 – 1998 na brněnském pracovišti Etnologického ústavu AV ČR v týmu pracovníků K. Altman, V. Frolcová, J. Kosíková, A. Navrátilová, J. Pospíšilová a M. Toncrová. Část výsledků tohoto výzkumu byla publikována v díle *Rajče na útěku*.

Kapitoly o kultuře a folkloru dnešních dětí a mládeže s ukázkami (Brno: Doplněk 2003).

10. Küntzel, G: *Die alten Lieder und die junge Studentengeneration*. Jahrbuch für Volksliedforschung 39, 1994, s. 96-109.
11. Pro dotazník bylo vybráno 156 textových incipitů různých písní, lidových a zlidovělých. Dotazník vybízel k zodpovězení i dalšího údaje, např. co si respondenti představují pod pojmem lidová píseň (Volkslied). Akce byl prováděna anonymně v průběhu pěti let celkem u 513 respondentů.
12. Při výzkumech zpěvního repertoáru jsme se donedávna setkávali s odmítavým postojem hlavně dospělých zpěváků, když jsme je žádali o zpěv koled s odůvodněním, že není jejich čas a že není vhodné zpívat je mimo vánoční dobu. Ze současných rozhovorů s informátory často vyplývá, že se vyhledávají méně známé

vánoční písně a koledy. V řadě měst se pořádá několik akcí, při nichž se uplatní jejich zpěv – při bohoslužbách, při vánočním prozpěvování u kostela, na vánočních besídkách. Potřeba koled je tedy poměrně značná. Jde o zajímavou oblast hudební aktivity, která by si nepochybně zasloužila důkladný výzkum.

13. O této situaci bylo pojednáno v několika příspěvcích, např. Toncrová, M.: *Písňový repertoár dětí na současné vesnici*. In: Dítě a tradice lidové kultury. Brno: Blok 1980, s. 136-139; táž: *Formování zpěvnosti a písňového repertoáru školní mládeže v nově osídlené vesnici na jižní Moravě*. In: Revoluční změny jihomoravského venkova. Brno: Blok 1981, s. 216-219; táž: *Zpěv a hudba v životě novoosídlenického pohraničí na jižní Moravě*. In: A. Navrátilová a kol. (ed.): *Etnické procesy v nově osídlených oblastech na Moravě*. Brno: Ústav lidové kultury 1986, s. 127-135.

Summary

The essay publishes the results of a research on folk-song knowledge at the youngest generation. The research was done by means of questionnaires in Brno, with the pupils of a primary school and the students of the Masaryk's University. Altogether, there were completed 286 questionnaires. Among 140 songs, the informants should tick off those songs that they knew. The songs were chosen in the textbooks for musical teaching. From the questionnaire, high knowledge of carols and children's songs resulted; the children meet those songs always in their families or in the nursery schools. At the end of the 1940s, the children sang the same songs, as they mentioned in a questionnaire that was a part of a sociological research in the elementary and secondary schools. It concerns e.g. the songs *Holka modrooká*, *Jede, jede poštovský panáček*, *Pásla ovečky*, *Travička zelená* etc. The group of this age showed little knowledge of the songs from Slovácko (Moravian Slovakia), in contrary to the common repertoire of folk songs by the adults. Here we have summarized the results of the first probe, the research will continue.

MINULOSŤ A PRÍTOMNOSŤ FUJARY V SLOVENSKEJ ĽUDOVEJ KULTÚRE. K ZÁPISU FUJARY NA ZOZNAM MAJSTROVSKÝCH DIEL ÚSTNEHO A NEHMOTNÉHO DEDIČSTVA ĽUDSTVA UNESCO

Bernard Garaj

Dňa 25. novembra 2005 Mária Krasnohorská, veľvyslankyňa SR vo Francúzskej republike a stála delegátka SR pri UNESCO, prevzala z rúk generálneho riaditeľa Organizácie Spojených národov pre vzdelanie, vedu a kultúru (UNESCO) Koichira Matsuru potvrdenie o zápise fujary na Zoznam majstrovských diel ústneho a nehmotného dedičstva ľudstva. Ide o medzinárodné uznanie, ktoré UNESCO priznáva výnimočným prejavom tradičnej ľudovej kultúry, akými sú napr. hudba, tanec, národné rituály a mytológia, poznatky a praktiky týkajúce sa prírody a sveta a pod. Súčasne sa týmto prejavom národnej kultúrnej identity poskytuje medzinárodná podpora a ochrana.¹

Aj napriek tomu, či práve preto, že o fujare existuje bohatá odborná i populárna spisba, v tomto príspevku vzhľadom na aktuálnosť témy chceme priblížiť fujaru zo širšieho spektra hľadísk s cieľom poukázať na históriu i súčasnosť tohto unikátneho ľudového hudobného nástroja Slovákov.



Bratia Ján a Martin Sanitrároví z Trebule. Foto T. Szabó.

Z organologického hľadiska predstavuje fujara cca 180 cm dlhú, cylindrickú hranovú píšťalu. Prúd vzduchu sa dostáva na hranu prostredníctvom pomocného prírodného kanálu, ktorý je spojený s hlavnou dlhou píšťalou. Ako u všetkých hranových aerofónov nárazom na hranu sa prúd vzduchu láme a delí na časť, ktorá ako nepotrebná vychádza z nástroja von, kým druhá časť zostáva vo vnútri kanála, kde sa mení na tzv. pozdĺžne kmitanie, ktoré sa stáva zdrojom zvuku.² Výška tónu sa mení intenzitou fúkania, tzv. prefukovaním do alikvótnych tónov a kombináciou hmatov na troch hmatových otvoroch. Rozsah fujary je cca 2 oktávy, pričom v bežnej hernej praxi – pri hraní väčšiny fujarových piesní – sa najčastejšie využívajú tóny mixolydickej stupnice nachádzajúcej sa v strede tónového radu nástroja. Jeho okrajové tóny – v extrémne vysokej či nízkej polohe – sa uplatňujú pri hraní tzv. *rozfukov*, t.j. typických fujarových rozohier založených na klesajúcom tónovom rade od najvyšších tónov po najnižšie alebo pri tzv. *mumlaní*, t.j. osobitnej, rýdzo inštrumentálnej vrstve fujarového repertoáru s dominantným pohybom tónov v najnižšej polohe.³

Fujara dostala dnešnú formu pravdepodobne v 17. storočí a pri jej zrode stáli väzby k stredovekému, najmä však k ľudovému pastierskemu inštrumentáru. Pre obdobie stredoveku je charakteristické, že ansámblová súhra išla ruka v ruku so snahou o dosiahnutie rôzneho ladenia a rôznych akusticko-intonačných polôh hudobných nástrojov. Táto tendencia viedla v 16. storočí k vytváraniu rodín hudobných nástrojov, ktoré sa v súvislosti s aerofónmi dialo najmä zväčšovaním ich dĺžky. Na tomto princípe vznikla aj rodina rôzne dlhých trojdierkových píšťal. Tie nielenže boli známe v takmer celej Európe od 12. storočia, ale napr. súhra jednoručných trojdierkových píšťal, resp. priečných flautičiek s bubnom patrila k nistarším a najuniverzálnejším historickým formám ansámblovej hry v Európe.⁴

Pomocný prírodný vzduchový kanál (t.j. základný morfológický znak fujary) bol skonštruovaný preto, aby uľahčoval fúkanie a súčasne ovládanie hmatových otvorov na dlhých nástrojoch a dokumentujú ho viaceré historické typy európskych píšťal ako napr. „Stamentien – Baß“ vyobrazený v diele M. Praetoria.⁵ Napriek priorit-

nej snahe o spoločnú súhrnu nemali trojdierkové píšťalky vzhľadom na obmedzené hudobno-technické možnosti šancu na úspech. Zachovali sa z nich preto len najdlhšie basové píšťaly využívané prevažne ako sólové hudobné nástroje – basová zobcová flauta, fagot alebo spomínaný „Stamentien – Baß“, ktoré poukazujú na najbližšiu súvislosť s fujarou.⁶

Vznik fujary je nepochybne bezprostredne spätý s kontextom pastierskej kultúry, ktorá sa formovala kolonizovaním stredného Slovenska od 14. do 18. storočia. Pastierska kultúra je charakteristická typickým inštrumentárom, v ktorom dominujú najmä píšťaly – koncovky, trojdierkové píšťaly,⁷ šesťdierkové píšťaly a dvojačky. Fujara ako predĺžená trojdierková píšťalka sa medzi nimi teda presadila celkom prirodzene a dodnes sú dobrí fujaristi aj dobrými píšťalkármi a naopak.

O jedinečnosti fujary svedčí najlepšie fakt, že sa neudomácnila na celom Slovensku, ale len na obmedzenom typickom pastierskom teritóriu v regiónoch Podpoľania, Horehronia, Hontu a Gemera. Cez pastierske nástroje stredného Slovenska možno identifikovať aj väzbu na pastiersky inštrumentár celej strednej Európy a najmä regiónov karpatského oblúku. Táto väzba je transparentná aj z terminologického hľadiska, hoci treba poznamenať, že sa obmeny názvov *fuiara*, *fluer*, *furugla*, *flojara* a ďalšie nevzťahujú na fujaru, ale na rôzne druhy píšťal.⁸

Od svojho vzniku prešla fujara dlhou cestou, ktorá zásadným spôsobom poznačila jej akustické vlastnosti, repertoár, spôsob výroby a výzdoby i jej hudobné využitie. Štylová genéza slovenskej ľudovej piesne identifikuje fujarové piesne ako samostatnú vrstvu v rámci okruhu tzv. starej piesňovej kultúry. Popri charakteristických hudobnoteroretických atribútoch v nej dominuje pastierska a zbojnícka tematika, ktorá spolu s historickými reáliami (napr. zbojníctvom na Slovensku) oprávňuje spájať nielen vznik fujary, ale aj fujarové melódie s prelomom 17. a 18. storočia. Počnúc 18. storočím pribúdajú správy o fujare v literárnych prameňoch, od 19. storočia máme k dispozícii nielen ikonografické pamiatky, ale aj zachované hudobné nástroje. Napriek tomu, že každá fujara je predovšetkým výsostne individuálny umelecký výtvor, v ktorom sa projektujú technologické, akustické a vizuálne estetické predstavy výrobcu,⁹ spomínané zachované nástroje z hľadiska vývinu nástroja dokumentujú niektoré podstatné univerzálne zmeny: (1) zmenu dĺžky fujár – od cca 90 cm z 19. storočia po 170 – 180 cm v 20. storočí;

(2) zmenu umiestnenia hmatových otvorov – na starších menších fujarách z konca 19. a začiatku 20. storočia je zadný hmatový otvor,¹⁰ na novších nástrojoch sú všetky tri hmatové otvory vpredu; (3) zmenu výzdoby – od geometrickej v 19. storočí cez figuratívnu a rastlinnú výzdobu (tzv. kvety) v 20. storočí.

Je prirodzené, že história záujmu o fujaru ponúka rôznorodé prístupy a pohľady na tento nástroj a je tiež prirodzené, že kolorovanie tejto mozaiky sa so zápisom do listiny klenotov kultúrneho dedičstva ľudstva nekončí. Či však budeme fujaru vnímať cez optiku hudobného nástroja ako kultúrneho, resp. etnického symbolu, či v ňom budeme vidieť staršie, ba až univerzálne reflexie sveta¹¹ alebo či toto všetko budeme odmietať v obave o mýtizovanie niečoho, čo ide i tak svojim vlastným vývinom,¹² väzby fujary s tradičnou ľudovou kultúrou, ale aj ich kontextuálny posun sú zjavné. Máme na mysli líniu, v ktorej na počiatku stojí fujara ako nástroj pastierov a pastierskej kultúry, aby na jej konci vystupovala ako jeden zo signifikantov slovenskej kultúry, ba až národa a štátu.



Detail výzdoby na fujare Jozefa Ďuricu z Očovej. Foto: M. Plavec.

Pastierska hudobná kultúra je na Slovensku poznamenaná vysokou mierou individualizmu, intimity a hrdosti, čo sa odzrkadlilo v speve, v tanci, v hre predníkov ľudových hudieb, inštrumentalistov-sólistov, a teda aj v podobe výrazných individuálnych štýlových znakov vo fujarovej hre, v osobitnom zdobení a cifrovaní melódie, v speve prevažne pomalých elegických až melancholických fujarových piesní so silným subjektívnym emocionálnym obsahom. V pastierskom prostredí sa nielenže zrodil a rozvinul fujarový piesňový repertoár a jeho osobitná štýlová a s ničím nezameniteľná interpretácia, ale fujara spolu s inými nástrojmi sa stala aj cenným výtvarným ozdobným artefaktom v rámci pastierskeho dekoratív-



Detail výzdoby na fujare Jozefa Ďuricu z Očovej. Foto: M. Plavec.

neho rezbárskeho inventára. Treba tiež pripomenúť, že od samotného vzniku fujary nemožno pastiersky element oddeliť od zbojníckeho. Zbojníctvo bolo ako reálny historický fakt v období 17. a začiatku 18. storočia poeticky ospievané v básňach i v piesňach, v ktorých zbojníci vystupujú ako hrdinovia, osloboditelia ľudu ako útlaku a poroby. Niet divu, že fujara a fujarové piesne sa odvtedy využívali v čase národného obrodenia alebo pri všetkých sociálnych nepokojoch 19. a 20. storočia.

V priebehu 20. storočia sa fujara čoraz viac odtŕhala od svojho prirodzeného pastierskeho kontextu, aby začala reprezentovať celé Slovensko a stala sa jedným z výrazných reprezentantov slovenskej kultúry. K tomuto symbolizmu prispelo od polovice 20. storočia dodnes mohutné tzv. folklórne hnutie, t.j. scénické uvádzanie folklóru amatérskymi alebo profesionálnymi folklórnymi skupinami doma či v zahraničí, kde fujara má svoje neodmysliteľné miesto.

Od vzniku samostatnej Slovenskej republiky v roku 1992 sa fujara stala nielen kultúrnym symbolom, ale aj symbolom národa a štátu. Zvuk fujary je zakomponovaný nielen v znelkách folklórnych festivalov, rozhlasových programov a relácií, ale znie aj pri štátnych sviatkoch. Fujara sa stáva aj súčasťou image samotných politických a štátnych predstaviteľov. Prezident SR Ivan Gašparovič sa napríklad rád prezentuje ako fujarista, ktorý nielen fujarou obdarúva svojich partnerov a oficiálne štátne návštevy zo zahraničia, ale im spravidla na nej aj osobne zahrá.¹³

Touto líniou sme naznačili smer, ktorým fujara prešla od svojho vzniku, aby sa stala symbolom slovenskej kultúry, národa a štátu. Pozoruhodné je, že pokiaľ sú iné národné a štátne symboly spravidla nedotknuteľné, súčasné využitie fujary sa uberá aj svojou vlastnou cestou.

V priebehu 20. storočia prežila fujara obdobia, ktoré možno z hľadiska počtu výrobcov a fujaristov označiť za kritické, ako aj obdobia – a to najmä od 70. rokov minulého storočia dodnes – poznamenané nevídanou renesanciou tohto nástroja. Tá vedie k tomu, že dnes fujara prekračuje hranice pastierskych oblastí stredného Slovenska a dostáva sa všade vrátane miest. Fujaru možno tiež ako dekoratívny predmet vidieť na celom Slovensku v rodinných domoch na stenách tzv. slovenských izieb, alebo ako súčasť interiéru reštaurácií postavených v duchu horskej architektúry aj v oblastiach napr. rovinatého západného Slovenska.

Súčasnosť je príznačná tým, že sa zásadne mení sociálny status fujaristov. Kým v minulosti nimi boli pastieri, dnes sú tomuto zamestnaniu tradície fujary takmer úplne neznáme. Na druhej strane fujara fasciňuje a výrazne oslovuje iné sociálne vrstvy vrátane ľudí s ukončeným stredoškolským či univerzitným vzdelaním. Medzi výrobcami a hráčmi na fujare možno dnes nájsť aj počítačových odborníkov, bankárov, právnikov, manažérov veľkých firiem a pod., rovnako ako ľudí, ktorí sa výrobe fujár, resp. iných ľudových hudobných nástrojov začínajú venovať profesionálne. Možno povedať, že na Slovensku za posledné polstoročie nebolo vari nikdy toľko fujaristov a výrobcov fujár, koľko je ich dnes, kedy ich počet dosahuje číslo 200.

Výroba fujary v súčasnosti v sebe spája nielen tradičné technologické postupy, ale aj celý rad inovácií. Ide najmä o aplikácie moderného pracovného náradia vrátane sústruhov, využitie nových materiálov – plastov, netradičných drevín – jaseň, javor, orech (na rozdiel od zaužívanej bazy čiernej), nové spôsoby a techniky zdobenia v podobe gravírovania, intarzie, vbljania mosadznych klinčekov, morenia nástrojov a dosahovania rôz-



Matúš Nosál z Vigľaša. Foto: M. Plavec.

nych farebných efektov a pod.¹⁴ Osobitnou oblasťou sú inovácie zasahujúce do konštrukcie nástrojov. Po ojedinelých, ale nie celkom úspešných pokusoch vyrobiť dvojité, resp. trojité fujaru sa v poslednom období výrazne presadila skladacia fujara zložená z dvoch alebo troch kusov.¹⁵ Vyplynula z praktickej požiadavky muzikantov, ktorí po otvorení hraníc privítali skladný a ľahko prenosný nástroj. V tomto kontexte treba ešte spomenúť jeden bizarný príklad novej konštrukcie fujary, a to jej kombináciu s austrálskym didgeridoo. Nový nástroj dostal pomenovanie fujaridoo, pozostáva z viacerých kusov a možno ho poskladať buď ako fujaru alebo didgeridoo.¹⁶

Zanietení záujemcovia o fujaru vytvorili v roku 2002 svoju vlastnú organizáciu – Spolok fujarášov – ako občianske združenie zaregistrované na Ministerstve vnútra spolu so štatútom, stanovami a organizačným poriadkom. Poslaním spolku je zhromažďovať všetky materiály a informácie o fujare, vytvárať archívy s fujarovými nahrávkami a najmä v podobe pravidelných stretnutí jeho členov vytvoriť priestor pre diskusiu a výmenu názorov o štýlovej hre fujaristov, o repertoári a pod.

Obrovským priestorom na výmenu názorov sú diskusné fóra o fujare na internete. Sú pre registrovaných členov a zaujímavosťou je, že ich iniciátormi nie sú Slováci, ale ľudia fascinovaní fujarou žijúci v zahraničí, napr. v USA, v Nemecku a ďalších krajinách.¹⁷ Pravda, internet je zdrojom celého radu ďalších informácií o fujare. Napr. na stránke www.fujara.sk možno nájsť množ-



Juraj Kubinec z Utekáča. Foto: T. Szabó.

stvo informácií o výrobcach, cenách nástrojov, ladení, spôsobe hry, organizovaní workshopov zameraných buď na hru alebo na výrobu fujary atď.

Niet divu, že aj hudobné uplatnenie fujary už dávnejšie prekročilo tradičný kontext pastierskej kultúry. Popri sólovom uplatnení fujary na pôde scénickej prezentácie slovenského hudobného folklóru v 20. storočí vznikol od 70. rokov do súčasnosti celý rad kompozícií a štylizovaných hudobnofolklorných úprav určených pre fujaru v súhre s menšími či väčšími orchestrami. Modelovými príkladmi sa stali nahrávky profesionálneho Orchestra ľudových hudobných nástrojov v bratislavskom rozhlase (OL'UN Radio Bratislava). Podľa nich začali využívať fujaru aj početné amatérske ľudové hudby. Mimoriadne dôležitou konzekvenciou tohto procesu boli zvýšené nároky na ladenie fujár. Tie viedli k tomu, že v duchu hesla formulovaného profesionálnymi orchestrálnymi hráčmi – „potrebujeme fujaru ako hudobný nástroj“ – výrobcovia začali opúšťať tradičné spôsoby vymeriavania hmatových otvorov a tým aj pre fujaru charakteristický svet mikrointervalov, aby pomocou digitálnych ladičiek otvorili fujare cestu pre súhru so stabilne ladenými hudobnými nástrojmi.

Osobitným priestorom pre uplatnenie fujary dnes je tzv. world music. Vedome sme použili práve tento

termín, pretože na Slovensku sa dnes doňho zmestí všeličo. Máme na mysli využitie fujary nielen vo fúziách s inoetnickou hudbou, ale aj s nástrojmi a prúdmi modernej populárnej hudby.¹⁸ Do tejto kategórie možno zaradiť aj džez, rock, resp. tzv. experimentálnu hudbu, v ktorej je využívaný charakteristický zvuk fujary nezávisle od toho, aký piesňový repertoár a aká technika hry na fujare sa uplatňovala, resp. uplatňuje v tradičnom prostredí. Okruh nových, čoraz rozšírenejších spôsobov využívania fujary, t.j. jej akustických kvalít v súčasnosti nakoniec uzatvára muzikoterapia, jóga a podobne.

Slovenskú kandidatúru projektu *Fujara, hudobný nástroj a jeho hudba* posudzovali nezávislé expertné inštitúcie a o jej konečnom schválení rozhodla medzinárodná 18-členná porota, ktorá zasadala v sídle UNESCO v Paríži v dňoch 21. – 24. novembra 2005. Ak sa slovenská fujara dostala na Zoznam majstrovských diel ústneho a nehmotného dedičstva ľudstva, stalo sa tak aj preto, že je to nástroj, ktorý svojou konštrukciou, rešpekt vzbudzujúcou dĺžkou, výtvarným prevedením, nádherným fascinujúcim a originálnym zvukom a svojimi piesňami predstavuje pozoruhodný artefakt nášho kultúrneho dedičstva. Rovnako dôležité však je, že tými istými atribútmi je tento nástroj schopný oslovit' a fasci- novat' aj ľudí žijúcich v dnešnom modernom svete.

POZNÁMKY:

1. Zdroj: Ministerstvo kultúry SR; http://www.unesco.sk/zoznam_nehm_dedicstva.htm.
2. O akustickej charakteristike fujary viď bližšie napr. Lubej, E. H.: *Akustische Analysen slowakischer Aeorophone: Fujara und Pišťala*. In: *Studia instrumentorum musicae popularis* XI. Stockholm: Musikmuseet 1995, s. 122-126; Elsček, O.: *Melographische Interpretationscharakteristika von Flötenmusik*. In: *Studia instrumentorum musicae popularis* VI. Stockholm: Musikmuseet 1979, s. 43-58; Elsček, O.: *Slovenské ľudové pišťaly a ďalšie aerofóny*. Bratislava: Veda 1991.
3. Elsček, O.: *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente. Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil II. Die slowakischen Volksmusikinstrumente*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik 1983.
4. Takéto formy nástrojových zoskupení boli známe aj na Slovensku, ako o tom dokumentujú viaceré ikonografické pamiatky – napr. na rytine J. Nypoorta z roku 1686 situovanej pod hradom Ostrý Kameň v Malých Karpatoch, na rytine z roku 1683, kde hrá skupina hudobníkov k sedliackemu párovému tancu, a tiež na dvoch tanečných scénkach zo 17. storočia z Kremnice a Nových Zámkov.
5. Praetorius, M.: *Syntagma Musicum. De Organographia*. Wolfenbüttel 1619. Tafel IX, č. 5.
6. Mačák, I.: *Zur Entstehung der Fujara. Studia organologica. Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem fünfundsechzigsten Geburtstag*. Verlegt bei Hans Schneider. Tutzing: Verlegt bei Hans Schneider 1987, s. 342-346.
7. Trojdielkové pastierske pišťaly, ktoré považujeme za priamych predchodcov fujary, sa dnes v slovenskom pastierskom inštrumentári nenachádzajú. Na základe zachovaných nástrojov v muzeálnych zbierkach však možno usudzovať, že v 19. storočí boli známe ne celom strednom a severnom Slovensku.
8. Mačák, I.: *Symboly fujary*. In: Csáky, M. – Mannová, E. (ed.): *Kolektívne identity v strednej Európe v období moderny*. Bratislava: Academic Electronic Press 1999, s. 89-99.
9. Jedným z najnovších knižných titulov o výrobcach fujár a iných ľudových hudobných nástrojov je výpravná publikácia M. Plavca *Majstri. Výrobcovia ľudových hudobných nástrojov Slovenska*. Bratislava: Eurolitera 2003. Pozri tiež Mačák, I.: *Die Persönlichkeit des Herstellers der Fujara*. In: *Studia instrumentorum musicae popularis* IX. Stockholm: Musikmuseet 1989, s. 47-59.

10. Ide o fujary z oblasti nachádzajúcej sa severne od Banskej Bystrice (Priechod, Lučatín, Hiadeľ, Podkonice, Strelníky), a aj preto je „priechodská fujara“ pravdepodobne vývojovo starším nástrojovým variantom než novšia a dnes známejšia „detvianska fujara“. Viaceré vzácne exempláre fujary z konca 19. storočia so zadným hmatovým otvorom sa nachádzajú v Horehronskom múzeu v Brezne.
11. I. Mačák vidí vo fujare viacero symbolov – symbol Slovanov, symbol pastorálnej nálady, symbol charakteristického zvuku, symbol Detvy, symbol slovenskej kultúry, symbol národa a štátu. Pozri Mačák 1999 (tamtiež).
12. Pozri napr. Elschek, O.: *Fujara – „mytológia“ či reálna existencia?* Remeslo, umenie, dizajn 2006, č. 1, s. 28-30.
13. Na oficiálnej webovej stránke prezidenta SR (v časti Prezident v civile) je I. Gašparovič hneď na začiatku predstavený ako človek, ktorý „Miluje folklór a ovláda jedinečný hudobný nástroj – fujaru“ (<http://www.prezident.sk/?prezident-v-civile>).
14. Pozri tiež Garaj, B.: *Inovačné procesy a tendencie vo výrobe ľudových hudobných nástrojov*. In: Elschek, O. (ed.): Empirický výskum v etnomuzikológii, etnológii a folkloristike. Ethnomusicologicum IV. Bratislava: ASCO *art&science* 2005, s. 197-208.
15. Hoci sa výroba skladacích (dvojdielnych, resp. trojdielnych) fujár rozšírila najmä v poslednom desaťročí, nejde o úplnú novinku. Najstaršia zachovaná dvojdielna fujara je datovaná rokom 1905 a signovaná výrobcom Jánom Pribišom z Cerova. Pozri Šípka, M.: *Fujara, fujarka, fujarôčka. Rozkladacie fujary na Slovensku v 20. storočí*. Tradícia a súčasnosť 2002, č. 1, s. 59-61.
16. Prvým výrobcom takéhoto kombinovaného nástroja je Ján Šulík z Dolného Trhovišťa (pri Hlohovci) a jeho nástroje sú prezentované na webovej stránke: http://www.fujara.sk/instruments/folkart_slovakia/fujaridoo/fujaridoo.htm
17. Jedno z takýchto internetových diskusných fór prebieha na stránke: <http://launch.groups.yahoo.com/group/fujara-fujarka-fujarocka/>
18. Najznámejšou kapelou world music je na Slovensku Jej družina so speváčkou Zuzanou Mojžišovou a hráčom na fujare (a iných hudobných nástrojoch) Rastom Andrisom. Nahrávky s takýmto využitím fujary však vznikajú aj v zahraničí. V USA je ich protagonistom Bob Rychlik, v Nemecku Marco Trochelmann, v Rakúsku Walter Vogelmayr a mnohí iní.

Summary

Today for the Slovak folk music there is no other instrument with such a big significance as fujara is. As an originally three-hole flute of shepherds in central parts of Slovakia since the half of the 19th century it has become a symbol of all the Slovak folk musical instruments. In the 20th century fujara has been known, accepted and presented as an important attribute of the Slovak identity and a symbol of the Slovak nation as well. On the other hand fujara has found its reflection in specific processes and changes concerning the morphology, decoration, social status of fujara makers and players as well as its spreading and new ways of its musical usage.

O CHODSKÝCH ZPĚVÁKÁCH A ZPĚVÁCÍCH LIDOVÝCH PÍSNÍ

V časech, kdy vznikaly zásluhou nám dnes neznámých hudebně a literárně nadaných jedinců písně tvořící významnou součást duchovního života zejména vesnických lidí a kdy se šířily výhradně ústním podáním, uměl skoro každý člověk dobře zpívat. Patřilo to k příznivému obrazu jeho osobnosti. Tuto samozřejmost však tehdy nikdo nesledoval, a proto o těch nejlepších pěvcích dnes takřka nic nevíme. Jen v poznámkách některých národopisných badatelů se několik jmen objevuje. Na Chodsku je často připomínán muzikantský všemůl a výborný zpěvák v mládí osleplý Jan Konopa (1820 – 1871) z Mrákova. Sběratel Ludvík Kuba při svém studijním pobytu roku 1893 v tomto regionu zaznamenal výborné lužnické zpěvačky Kateřinu Příbkovou



Zleva Marie Freiová a Jana Hojdová z Klenčí pod Čerchovem.

a Marii Růžkovou. Počátkem 20. století putoval Domažlickem Čeněk Holas, který ve svých pojednáních o zdejších životech uvádí jména údajně vynikajících postřekovských zpěvaček Anny Anderlové a Alžběty Sokolové. I v pozůstalostech Jindřicha Šimona Baara a Jindřicha Jindřicha lze najít několik jmen vesnických zpěváků, od nichž jmenovaní získávali nápěvy a texty pro své písňové edice. Nikde však neuvádějí, zda to byli zrovna ti nejlepší zpěváci. Národopisný pracovník a učitel Rudolf Svačina ve své publikaci *Dudáci a dudácká muzika na Chodsku* (ONV Domažlice 1990) připomíná, že mnozí instrumentalisté byli i dobří zpěváci. Mezi ty pozoruhodné řadí dudáky Josefa Nejdlu (1851 – 1920) ze Zahorán, Rudolfa Paulera (1879 – 1933) ze Zíchova u Kolovče a klenečského Františka Heidlera (1862 – 1944). A také houdky Františka Holého (1796 – 1888) z Újezda a otce hudebního skladatele J. Jindřicha Aloise Jindřicha (1821 – 1895), učitelujícího převážně v Klenčí pod Čerchovem.

Rovněž z dobového regionálního tisku lze získat skrovné poznatky. Týdeník *Posel od Čerchova* popisuje velkou národní slavnost pořádanou v roce 1886 Maticí českou v Praze, při níž mládež z dolního Chodska předvedla selskou svatbu. Pěvecky tam zazářily „droužky“ Anna Císlarová ze Stráže a Anna Pingrová z Mrákova. Z mužů družba Jan Vavruněk a „tlampáč“ Matouš Vaněk z Klíčova. Na Národopisné výstavě českoslovanské konané roku 1895 v Praze byla postavena chodská chalupa s hospodou a v ní denně vyhrávala tříčlenná muzika vedená domažlickým dudákem Janem Kobesem. S ní příležitostně vypěvovala Anna Holubová z Milavče, která se tam především starala roznášením piva o vyprahlá hrdla četných návštěvníků.

V roce 1899 vzniklo z domažlických učitelů pěvecké kvarteto, které se převážně věnovalo interpretaci částečně upravených regionálních lidových písní. Jeho členy byli František Xaver Pro-

cházka, Alois Jindřich (bratr J. Jindřicha), František Martínek a Josef Dufek. Roku 1909 nechal profesor domažlického gymnázia Otakar Zich pořídit na voskové válečky určené k přehrávání na Edisonově fonografu 29 nahrávek lidových písní z Chodska v podání pro nás neznámé tříčlenné dudácké muziky. Na pěti lze slyšet taktéž neznámou zpěvačku a na jedné zpěváka – snad tehdy nejvyhledávanějšího dudáka, již zmíněného Jana Kobese. V roce 1919 byl v Domažlicích uspořádán Dudácký večer, na němž přednášel Čeněk Zíbrt z Prahy o chodské lidové hudbě. Přivezl s sebou instrumentální duo Michalíček (dudy) a Paprštajn (housle), s nímž úspěšně vystoupila tehdy oblíbená zpěvačka slečna Masopustová z Újezda. Po 1. světové válce vyhrávalo na Domažlicku duo, v němž na housle hrál konzervatorista Ondřej Růžek a na dudy stejně hudebně vzdělaný Josef Schnabel, který byl též výtečným zpěvákem. Po Vánocích roku 1919 odjeli do USA, kde v této činnosti pokračovali mezi krajaný, a do Čech už se nevrátili.



Markéta Volfíková z Postřekova.

V roce 1923 předvedla milavečská mládež na župním sletu Sokola konaném v Domažlicích chodskou svatbu. Podle pozdějšího sdělení družby tohoto obřadu Františka Poláka se dlouho vzpomínalo na pozoruhodný zpěv „droužky“ Anny Sloupové doprovázený zahořanskou dudáckou muzikou. I otec tohoto informátora František Polák (1882 – 1952), působící v Milavči jako řídící učitel, byl výborným zpěvákem. Také jeho vrstevník, významný kdyňský regionalista Jaroslav Štěpáněk (1885 – 1950), který se ve dvacátých letech 20. století zasloužil o vydávání Jindřichova *Chodského zpěvníku*, patřil mezi významné zpěváky lidových písní. Často na Domažlicku vzpomínané „šedličky“ chodských krojů Anna (1877 – 1976) a Marie (1886 – 1981) Bílkovy z Mrákova mi vyprávěly, že když byly mladé, tak se bez jejich zpěvu coby družiček neobešla takřka žádná svatba na Mrákovsku.

Když počátkem 20. století vytlačily dechové kapely dudácké muziky z vesnických veselí, zvyků i obřadů a tyto se pak dostávaly před veřejnost již jen jako atraktivní připomínka minulosti, vznikla potřeba přivádět s sebou na pódia vý-



Hana a Jiří Kapicovi z Postřekova.

jímečné zpěvačky a zpěváky lidových písní. Zprvu to většinou bývali hlasově vyškolení pěvci. V Domažlicích tenkrát působilo několik erudovaných učitelů zpěvu, a tak o ně nebyla nouze. Vedle Václava Flégla (1876 – 1951), který tu dokonce založil školu zpěvu, se na jejich přípravě podílela hudební pedagožka Božena Hezdá (1898 – 1988), která proslula i jako sbormistryně a zpěvačka lidových písní. A také z Plzně pocházející koncertní pěvec Vladimír Vuršr (1886 – 1895), který se v roce 1933 usadil v Domažlicích a „vyučil“ zpěvu řadu místních nadšenců včetně později slavného zpěváka Jaromíra Horáka (1912 – 1982). Ten byl tehdy členem mužského tria působícího se Svačinovou dudáckou muzikou. Dalšími zpěváky této vokální skupiny byli Štěpán Hendrych „Mánes“ (1908 – 1951) a Ota Zavadil (1908 – 1982). Sólovým zpěvákem Svačinovců byl výše vzpomínaný Vladimír Vuršr, příležitostně i dudák Stanislav Svačina (1898 – 1992). Po válce pak Jaromír Horák, Marie Kunešová (1923 – 1925) z Mrákova, Jan Váchal „Farář“ (1929) z Milavče a méně významně i jiní. Zpěvem lidových písní z Chodska se též proslavila dcera V. Flégla Ludmila (1898 – 1974), provdaná Martinovská, dále El-la Musilová-Kreslová (1889 – 1970), Karel Wimmer (1914 – 1985) i další místní snaživci. Za mnohé informace z této doby vděčíme Antonínu Špeldovi, autorovi *Hudebního mistopisu Domažlicka* (Krajské kulturní středisko Plzeň 1977).

Na jedné ze sedmi dokumentačních gramodesek nahraných a vyrobených v roce 1931 francouzskou firmou Pathé pro Čs. akademii věd a umění můžeme slyšet kromě tzv. malé selcké muziky z Chodska zpívat duo žen, z nichž jedna byla Anna Vogeltanzová, dcera legendárního lužnického housla Josefa Pelnáře „Mydláka“. Spolu s ní zpívala její kamarádka Anna Soukupová z téže obce. Vogeltanzová též nazpívala dvě písně na první ze dvou gramodesek vydaných pod názvem *Antologie chodské lidové hudby* (Supraphon 1970).

Také v postřekovské národopisné družině vzniklé v roce 1926 se začali před 2. světovou válkou objevovat sóloví zpěváci. Byli to především Antonín Kuželka „Kubíjáček“ (1904 – 1969) s manželkou Barborou (1904), jeho bratr Jakub známý pod přezdívkou „Julek“ (1911 – 1975) – toho lze slyšet zpívat dostaveníčko na jedné z devíti gramodesek natočených v roce 1933 Radiojournalem Praha pod názvem *Chodská svatba* – a jeho manželka Julie (1915 – 1998). Jako výborný zpěvák se tenkrát projevoval i houdek Kajerovy dudácké muziky z Postřekova Oldřich Královce „Matiják“ (1915 – 1967), později i jeho bratr Štěpán (1920–2005).

Po 2. světové válce se počet veřejně vystupujících zpěváků chodských lidových písní rozhojňoval. Samostatnou kapitolou se tu stala tzv. Tlumačovská dívčata. V této nevelké dolnochodské obci začalo koncem čtyřicátých let několik mladých děvčat společně zpívat za doprovodu malé dechovky tzv. Smolováků. Zaslouhou rozhlasového studia v Plz-



Jaromír Horák z Plzně.

ni vešla brzy tato skupina se zpěvačkami Marií Kunešovou „Lukášuc“, Hanou Kulhánkovou „Čančarákuc“, Marií Dufkovou „Vankuc“, Marií Dufkovou „Cestařuc“, Kateřinou Kabourkovou „Čousluc“ a Annou Pivoňkovou „Dandákuc“ ve všeobecnou známost. Škoda, že se zakrátko provdaly a zpívání muselo jít stranou.

V těchto dobách se v postřekovském folklorním souboru prosazovalo několik mladých lidových zpěváků, mezi nimiž vynikal Jiří Kapic „Boudák“ (1931). Jeho sytý lahodný baryton našel později uplatnění i s Konrádyho dudáckou muzikou, Drancaly a profesionálním rozhlasovým Plzeňským lidových souborem. S manželkou Hanou (1936) vytvářejí dodnes i dobře znějící pěvecké duo. Vynikající tanečník téhož souboru Antonín Kuželka „Kubijáček“ mladší (1942) se začal v šedesátých letech představovat i jako dobrý sólový zpěvák, který dokonce zvládá, tak jako předtím jeho otec a strýcové Jakub a Jan, tzv. jukání odvislé od zpěvu bavorských sousedů.

V sedmdesátých a osmdesátých letech téhož století proslula ve sborovém dvojhlasém zpěvu i skupinka několika

starších postřekovských žen, mezi nimiž hrála prim pozoruhodná zpěvačka Markéta Volfíková „Jírovka“ (1911 – 1992). Její libezný hlas učaroval i pochybovačům o kráse lidového zpěvu. Z mladých děvčat v té době vynikaly Libuše Rojťová-Malcerová (1960 – 1992) a Jitka Etzelová-Krátká (1961). Mezi nejmladší dnes patří Lucie Kotlanová (1982) žijící v nedalekých Poběžovicích.

Také Klenčí pod Čerchovem je od nepaměti proslavené řadou výborných lidových pěvců. Jejich jádro tu v nedávné minulosti tvořili s postřekovskými „Kubijáčky“ spříznění a stejně přezdívaní Kuželkové. Z nich se ponejvíce vzpomíná na Josefa (1898 – 1974), učitele hudby, varhaníka, zpěváka, kapelníka postřekovské dechovky spolku zedníků a kominářů, houslistu a klarinetistu zvládajícího i chodský folklor. Stejně ve všech směrech muzikální je jeho syn Jan (1923), který působil mj. i v postřekovské dudácké muzice jako klarinetista a který vychoval čtyři hudebně nadané děti, z nichž se ve zpěvu uplatňují především dcery Marie (1945), provdaná Freiová, a Jana (1946), provdaná Hojďová. Ve druhé polovině padesátých let vytvořily pod dohledem dědečka i otce duo, jehož intonačně čistý a příjemně znějící dvojhlas nemá dosud na Chodsku obdobu. I ony vedly svých šest dětí ke zpěvu, takže dnes můžeme mluvit o existenci další generace dobrých klenečských zpěvaček. O Lence Ševčíkové (1968), Martině Moryskové (1966), Ivaně Melicharové a Ireně Honzíkové (1968) i Lidce Benešové (1975). A také o jejich sourozenci Petru Freiovi (1966). Ve druhé polovině sedmdesátých let založili výborně znějící pěveckou skupinu s názvem Haltravánek, v níž Martina a Petr kromě zpěvu hráli i na dudy, Petr navíc střídal housle. Zpívají dodnes a prosлавují se především v rockové skupině Chodská vlna moderním pojetím lidových písniček.

V tomto městečku s bohatou historií vzniklo ve druhé polovině padesátých let minulého století i velmi dobré pěvecké

duo. Jeho zpěváky byli Oldřich Heindl (1932 – 2002) a Albert Švec (1934 – 2002). Zejména trochu mečivý tenor Heindla, zachovaný tak jako hlasy většiny uváděných pěvců na mnohých zvukových nosičích, je typický pro vesnické zpěváky z Domažlicka. Také Švecova manželka Marie (1935) byla v mládí známou zpěvačkou a tanečnicí.

Jako kvalitní zpěvačky z téže obce se zdárně prosazují i Zlata Hojďová (1933) a Dana Freiová (1959). Nelze opomenout ani dudáka, zpěváka a bodrého vypravěče Františka Danihelku (1947), který před publikem upřednostňuje zejména „daremný písničky“. V roce 1984 založilo několik klenečských mužů vedených Albertem Švecem pěveckou skupinu pojmenovanou Haltravan. Ta svým přirozeným pěveckým projevem uchvacuje mnoho milovníků vokálního folkloru Chodska. V nedalekém Chodově žije dobrý zpěvák Karel Sokol „Matěják“ (1943) a v přilehlém Trhanově pak pozoruhodný zpívající dudák Jiří Sauer (1958).

Rovněž v Mrákově i okolních vesnicích Klíčově a Tlumačově bylo vřdycky dost dobrých zpěvaček a zpěváků. Na



Zleva Vlastimil Dřímál a Jan Hofman z Mrákova.



Zleva Albert Švec a Oldřich Heindl z Klenčí pod Čerchovem.

sklonku 19. století připomínaly domažlické týdeníky úspěšné působení folklorní skupiny z Klíčova vedené vyhlášeným zpěvákem Matoušem Vaňkem. Zcela uchvacující je i dnes zpěv žen z uváděných obcí při náboženských obřadech.

K sólovému pódiovému zpívání při dechovce či dudácké muzice došlo v Mrákově především po založení folklorního souboru v roce 1961. Mezi prvními pěvci byli místní Josef Vogel-tanz „Varhaník“ (1921 – 1990) a Jan Hofman „Kolář“ (1924). Z žen potom Marie Kupilíková (1933) ze Spáňova, Věra Vilimcová (1945) a Vogeltanzova dcera Věra (1948) z Mrákova. K Hofmanovi se posléze přidal domažlický učitel Vlastimil Dřímál (1936 – 1984), čímž vzniklo pěvecké duo mimořádné kvality. V sedmdesátých letech začala se souborem z Mrákova spolupracovat hudebně disponovaná domažlická učitelka Jarmila Černá (1929 – 1991), která byla zejména dobrou zpěvačkou a vytvářela s Dřímalem pěkně znějící smíšené duo, případně i s Hofmanem trio.

Také dcera posledně jmenovaného Marie (1950) často zpívala sólově nebo v duu se svým otcem. Do folklorního souboru docházelo i několik tanečnic z nedalekého Spáňova, mezi nimiž byli dva mimořádně schopní zpěváci – Václav Kupilík „Fajt“ (1946 – 2001), který se



Chodské trio – zleva Jiřina Skalová, Eva Hesová a Marie Kunešová.

později stal kapelníkem mrákovské dudácké muziky, a Josef Kupilík „Dvorák“ (1956). V sedmdesátých letech začal se souborem zpívat i výborný domažlický zpěvák Karel Mařík (1943). Později též pěvecky talentovaná Miroslava Málková (1964) z Kolovče, po ní Ivana Pajdarová (1966) pocházející z Luženiček a manželé Eva (1963) a Vlastimil (1961) Dřímaloovi žijící dnes ve Filipově Hoře u Mrákova. I mezi tanečníky souboru byla a je řada dobrých zpěvaček a zpěváků. Z nich jako sólisté dodnes vynikají manželé Marie (1959) a Jiří (1955) Feilovi z Domažlic.

Na přelomu tisíciletí přibylí další. Miroslav (1975) a Ludmila (1977) Kašovi z Mrákova zpívají především s původní, věkově starší mrákovskou dudáckou kapelou. Muzikanti Jiří Kupilík (1977), Tomáš Johánek a Petr Němec (oba 1980) pak občas vyzpěvují před mladší muzikou z téže obce. Jana Jarábková (1984) z Kouta na Šumavě se uplatňuje u obou.

S dudáckou muzikou Domu osvěty z Horšovského Týna vyhrávající v padesátých letech úspěšně zpívali ředitelka tamní hudební školy Libuše Strádalová (1919 – 1990) a dnešní Domažličák Josef Šimák (1936).

Na některé domažlické zpěvačky a zpěváky už bylo vzpomínáno v souvislosti se Svacínovou dudáckou muzikou nebo vesnickými folklorními soubory. Je však nutno pojednat i o několika dalších. Předně je třeba vyzdvihnout dlouholeté a velmi úspěšné působení Chodského tria složeného ze zpěvaček Jiřiny Skalové (1921), Evy Hesové (1931 – 1994) a Marie Kunešové, již dříve připomínané. Dále dudáka Antonína Konrádyho (1931), který je oblíben pro svůj příjemný hlas a vyprávění „poudaček“. Zpívá především s jím vedenou dudáckou muzikou a lidovkovým souborem Chodovanka spravovaným houdkem Stanislavem Tomalou (1936). V něm zpívá též Tomalova manželka Eva (1955), Konrádyho dcera Ivana Červená (1964), Jan Řezníček (1955)

i sám vedoucí. Dobrým zpěvákem byl i dudák Miloš Černý (1957) z Domažlic, který dnes žije v Praze.

Z těch nejmladších, zpívajících v současnosti s Dudáckou muzikou z Domažlic, je třeba upozornit na dobrou mrákovskou zpěvačku Martinu Johánkovou (1978) a Domažličáky Kamila Jindřicha (1937) i samotného kapelníka a dudáka Josefa Kuneše (1979).

Bylo by nespravedlivé nepřipomenout tři mimořádně kvalitní mimoregionální pěvce, kteří dodnes věnují Chodsku stálou pozornost. Je to někdejší hudební redaktor plzeňského rozhlasu a hornobřizský dudák Zdeněk Bláha (1929), jeho manželka Věra (1941) a Plzeňák dudák Václav Švik (1946).

Taková je ve stručnosti historie související se zpěvem lidových písní na území rozprostírajícím se na východní straně podhůří Českého lesa a pojmenovaném našimi předky Chodsko. A jistě i v budoucnu přinese tato tradice mnohým lidem, zpívajícím nebo jen naslouchajícím, radost a vědomí souládky se svým regionem i celým národem. Kromě uvedených pramenů jsem k tomuto spisování čerpal z vlastní dokumentace pořízené v letech 1946 – 2004 mezi obyvateli popisovaného území a za jejich pomoc jim děkuji.

Vladimír Baier

MALÉ JUBILEUM RÁDIA PROGLAS

Po politických a společenských změnách v roce 1989 se u nás objevila řada soukromých rozhlasových stanic. Mezi nimi však jedna, která se z této řady zcela vymyká, a to nejen svým křesťanským zaměřením či naprostou absencí placených reklam. Jde o Rádio Proglas, které může existovat pouze díky darům svých posluchačů. A právě docela nedávno jsme si připomněli deset let jeho trvání.

A proč toto malé jubileum de facto privátního média připomínáme v našem časopise? Prostě proto, že už hezkou řádku let (z jeho dekády) náleží Rádio Proglas mezi málo početné rozhlasové stanice, které vysílají pořady zaměřené na tradiční lidovou kulturu, zvláště na folklor. Ale můžeme zde slyšet i dobré pořady s výbornými dechovkami, s českým folkem apod. Lze konstatovat, že Rádio Proglas vysílá vůbec nejvíce folklorní hudbu a že za ním zaostává i veřejnoprávní Český rozhlas. Mezi českými rozhlasovými stanicemi je tedy vzácnou výjimkou.

Tento uvědomělý přístup ke kulturnímu dědictví se promítá i do jiného okruhu jeho činnosti. Rádio Proglas se totiž stalo oblíbeným a vyhledávaným mediálním partnerem naprostě většiny folklorních festivalů v České republice. Vzájemná symbióza se ukázala být velmi prospěšná. Díky této – svým způsobem už zavedené – spolupráci se Proglas nebojí ani přímého vysílání vybraných pořadů, další pořady pak vysílá v zaznamenané zkratce. A posluchači tuto jeho činnost oceňují.

Pro posluchače sdružené v „klubu“ rádio vydává vlastní magazín s názvem Vlnění v nákladu 25 000 ks. I v něm se objevují pravidelné příspěvky a materiály nejen o pořadech, ale především o kulturních akcích a z našeho pohledu zvláště cenné informace týkající se problematiky dědictví tradiční lidové kultury a péče o něj.

Rád zde zaznamenávám, že Rádio Proglas náleží už dlouho mezi přední mediální partnery Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici. Samozřejmě, nejdůležitější je naše spolupráce při přípravě a pořádání Mezinárodního folklorního festivalu a též Dětské Strážnice, ale rádio zprostředkovává také informace o naší další práci. A my jsme mu za to vděční.

A tak přeji Radiu Proglas ještě dlouhá léta úspěšné a velmi prospěšné činnosti, spoustu vnímavých posluchačů a donátorů, a ať zůstává stále tou nedostižnou štitkou v českém mediálním rybníce.

Jan Krist

PŘÁTELSKÝ POZDRAV ALEXANDŘE NAVRÁTILOVÉ

Pro dráhu etnografa se PhDr. Alexandra Navrátilová, CSc. rozhodla hned po maturitě, kdy zahájila studium etnografie a folkloristiky na brněnské Masarykově univerzitě (tehdy Univerzitě Jana Evangelisty Purkyně). V čase studií se její zájem orientoval na lidové stavitelství: poznatky z terénních výzkumů na Znojemsku, v etnograficky téměř neznámém, nově osídleném regionu, zhodnotila v diplomové práci vedené Václavem Frolcem (1968) a v časopiseckých studiích (Český lid 1971, Národopisné aktuality 1971). Téma ještě rozšířila o lidové bydlení, jež se stalo námětem její práce rigorózní (1972). Působení v Etnografickém ústavu Moravského zemského muzea (1968-1975) ji přivedlo k postgraduálnímu studiu muzeologie, které se v té době zformovalo na brněnské univerzitě; stala se jedním z prvních absolventů (1974). V té době jsme pracovali v muzeu společně a v jeho zaběhnuté činnosti tvořily nový prvek; ráda si připomínám naše společné snahy na půdě muzeologického studia i terénní výzkumy na Znojemsku a Brněnsku. S muzejním pracovištěm se A. Navrátilová rozloučila v roce 1975, kdy nastoupila do interní aspirantury na brněnské pobožce tehdejšího Ústavu pro etnografii a folkloristiku ČSAV (dnes Etnologický ústav AV ČR). Zůstala však dodnes v přátelském kontaktu s muzeem a s jeho pracovníky, ať už na poli odborných konzultací, příspěvků do ročenky Folia Ethnographica, či sledování a komentování výstavního dění muzea v tisku.

Na akademickém pracovišti se A. Navrátilová od počátku zaměřila na rozsáhlý a v české etnologii dosud málo poznáný okruh rodinných obyčejů, k němuž připojila bádání v religionistice, se zaměřením na lidovou religiozitu. K formování vědeckého profilu jublantky

přispěl Karel Fojtík, který vedl i její práci kandidátskou (1981). Badatelka navázala na své výzkumy v novoosídlenec-kých lokalitách jižní Moravy a postupně je rozšířila o Brněnsko a národopisnou problematiku města (Český lid 1988; sb. Leute in der Grossstadt 1992; sb. Lidé města 2001). V řadě příspěvků v časopisech a sbornících se věnuje otázkám kulturní a společenské integrace lidí, kteří přesídlením vstupovali do nového prostředí a nových společenských vazeb. Z výzkumů tohoto druhu, realizovaných na brněnském akademickém pracovišti, vzešla i samostatná publikace, kterou redigovala (Etnické procesy v nově osídlených oblastech na Moravě, 1986). Zvláště na příkladě reemigrantů ukazuje A. Navrátilová na mnohé z kulturních diferencí, na míru jejich stability v postupném, s generacemi se urychlujícím procesu integrace do většinové společnosti (Český lid 1990; Folia ethnographica 1991; sb. Česká společnost a etnické skupiny 1996). V etnografickém studiu města ji zaujal život brněnské měšťanské rodiny (Folia ethnographica 1993). Přispěla do diskusí o historii a současném badatelském směřování brněnského národopisného pracoviště AV ČR, které v letech 1984 – 1990 vedla (Slovenský národopis 1990; Etnologické rozpravy 1998; Etnologický ústav Akademie věd České republiky 1905-2005, 2005). Řada dalších studií a článků dokládá široké badatelské zaměření naší jublantky, ať jsou to např. příspěvky k metodologii národopisného výzkumu (sb. Obřadní obchůzky, 1988), k otázkám lidového pojmání křesťanské víry a její reflexe v projevech tradiční kultury (sb. Náboženství v českém myšlení, 1993; Religio 1997), či k úloze ženy v obřadní kultuře (sb. Žena z pohledu etnologie, 1998), k obyčejové tradici Slezska (sb. Lidová kultura Slezska, 1993) aj. Avšak to, co určuje její badatelský profil, jsou obřady při narození a smrti, jimž se věnuje od

počátku své vědecké dráhy a které sleduje v početných studiích v našich a zahraničních periodikách, v připravované národopisné encyklopedii Čech, Moravy a Slezska (26 hesel) i v desátém svazku Vlastivědy moravské, věnované lidové kultuře na Moravě (2000). Získané poznatky zhodnotila v samostatné knižní monografii *Obřady při narození a smrti v české lidové kultuře* (2004), za niž získala výroční cenu nakladatelství Vyšehrad za rok 2004 a také ocenění České národopisné společnosti za nejvýznamnější počín v kategorii publikace za rok 2004. Uplatnila v ní široký rozhled po literatuře domácí i zahraniční a důkladnou znalost etnografických reálií a jejich historického kontextu. Pro úplnost dodejme, že podstatná část z rozsáhlé publikační činnosti jubilanťky bude zveřejněna v připravovaném čísle časopisu *Ethnologia Europae* centralis.

Šedesátka je pro vědeckého pracovníka věk, v němž přehlíží vykonanou práci, avšak pomýšlí rovněž na nové projekty, do nichž by vložil dosažené poznatky. V současné době naše jubilanťka pracuje na novém tématu z oblasti lidové kultury, které ji zaujalo, zamýšlí se nad vlivem tradice na utváření vztahů mužů a žen.

Za celou národopisnou obec přeje-me Alexandře Navrátilové dobré zdraví, životní pohodu a zdar v další vědecké práci.

Eva Večerková

PĚTASEDMDESÁTKA KARLA PAVLIŠTÍKA

Jsou lidé v důchodovém věku, kteří poklidně vychutnávají zasloužený odpočinek a věnují se svým zálibám – zahrádkaři, pěstují kaktusy či včelaři, věnují se turistice, nebo třeba jen luští křížovky. Jsou ovšem také lidé, kteří odpočívat neumí a kterým je navíc jejich

zaměstnání tak velkým koníčkem, že – ač letopočtem narození dávno dosahují penzijní hranice – neustále činnorodě pracují, a to ne za jednoho, ale rovnou za několik zaměstnanců. A právě do této kategorie patří PhDr. Karel Pavlišťík, CSc., který 12. března letošního roku oslavil pětasedmdesáté narozeniny. U příležitosti tohoto půlkulatého životního jubilea bych na stránkách Národopisné revue ráda alespoň ve stručnosti připomenula některé jeho významné počiny za uplynulých pět let (neboť úplný výčet jeho aktivit není vpravdě možný...).

Na půdě Muzea JV Moravy ve Zlíně inicioval řadu projektů, z nichž k těm nejzáslušnějším patří zpřístupňování rozsáhlého díla Františka Bartoše. Formou reprintů tak dosud vyšly *Nové národní písně moravské s nápěvy do textu vřaděnými* (2003), *Lid a národ. Sebrané rozpravy národopisné a literární* (2003), *Naše děti* (2005), *Moravský lid* (2006); navíc můžeme prozradit, že především díky osobní iniciativě jubilanta bude tato řada rozšířena o publikaci *Kytice z národních písní moravských* F. Bartoše a L. Janáčka. Příkladná péče o Bartošův odkaz pak vyvrcholila v letošním roce interdisciplinární konferencí uspořádanou u příležitosti stého výročí úmrtí tohoto velkého moravského badatele (zprávu o konferenci z pera K. Altmana přináší příslušná rubrika tohoto čísla NR). K. Pavlišťík tak vstoupil „dvakrát do téže řeky“, neboť podobnou konferenci zorganizoval již jednou, před rovnými čtyřiceti lety, tenkrát ovšem na počátku své etnografické dráhy...

Systematické dlouholeté výzkumy v terénu zúročil K. Pavlišťík několika- rým způsobem, zahrnujícím všechny formy muzejní práce: v říjnu 2004 byla na malenovickém hradě slavnostně otevřena stálá expozice s názvem *Dřevo, proutí, sláma v tradiční rukodělné výrobě*, v písemné podobě jsou výsledky jubilantovy práce shrnuty v knize, která spatřila světlo světa na konci minulého roku (zprávu o knize připravil do tohoto

čísla NR J. Jančář), v neposlední řadě bilancuje jeho dokumentační činnost v oblasti domáckých výrob, zvykosloví a proměn lidového stavitelství výstava *S tužkou a fotoaparátem*, která je v prostorách zlínského muzea otevřena do konce letošního července.

Od mládí je K. Pavlišťík aktivní také v oblasti folklorního hnutí a nejinak tomu bylo v posledních letech. Dlouhodobá činnost kolem soutěže verbířů na MFF ve Strážnici vyvrcholila přípravou projektu *Slovácký verbuňk – mužský improvizovaný tanec skočného charakteru*, který K. Pavlišťík inicioval a výrazným způsobem se přičinil o jeho úspěšné dokončení. Jeho výsledkem bylo zařazení tance do seznamu Mistrovských děl ústního a nehmotného dědictví UNESCO v závěru loňského roku (srov. NR 4/2005). K úspěchům loňského roku pak musíme připojit také Cenu MFF Strážnice 2005 za pořad *Kytice Strážnicí* věnovaný 60. výročí našeho nejstaršího festivalu.

Žeň ocenění díla K. Pavlišťíka tím však ani zdaleka neskončila. V závěru roku 2005 k nim přibyla ocenění Zlínského kraje „PRO AMICIS MUSAE“ za výzkumnou, publikační, výstavní a folkloristickou činnost, kterou významně přispěl k zachování a rozvoji tradiční lidové kultury a zejména folkloru jednotlivých regionů Zlínského kraje, na jaře letošního roku mu byla udělena Cena ředitele Národního ústavu lidové kultury u příležitosti 50. výročí trvání této instituce. Co k tomu dodat? Snad jen to, že v případě dr. Pavlišťíka jsou podobná uznání jeho zásluh alespoň částečnou satisfakcí za léta, kdy pracoval značně omezeně ve sféře občanského nebytí – tedy pod pseudonymy či cizími jmény. Některé dluhy se splatit nedají, některé ano. V dnešní uspěchané době se navíc někdy zapomíná poděkovat za pomoc, za rady, za spolupráci. A tak bych na závěr ráda Karlu Pavlišťíkovi poděkovala nejen za redakční radu Národopisné revue, ale především sama za sebe.

Lucie Uhlíková

JIRÍ LANGER SEDMDESÁTNÍKEM

Vitalita, gejzír nápadů, dokumentační, výzkumná, vědecká a publikační činnost, koncepční projekty, výstavní počiny, škála konzultačních a organizačních aktivit, redakční a ediční práce, kreslířství, k tomu veliké osobní zaujetí, pracovitost, manažerské schopnosti, osobní skromnost a vůči okolí vstřícnost, kolegiálnost, kamarádství, úsměv v tváři, to vše a mnohé další je Jura Langer, dnes těžko uvěřitelný sedmdesátník (*27. 4. 1936).

Rodák z Moravského Krasu – z Adamova – prožil valnou část života v Praze (od 1939), na Oravě a na Valašsku. Chtěl být grafikem, ilustrovat knihy a zajímal ho národopis, ale shodou okolností měla jeho studijní průprava poněkud jiný spád. Po maturitě na gymnáziu absolvoval třetí ročník střední uměleckoprůmyslové školy, obor výstavnictví. Následovalo (1955–1960) pětileté studium historie na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy, kde byli jeho učiteli J. Polišenský, F. Kafka, slovakista Z. Urban, J. Havránek, J. Pe-

trň a kde navštěvoval také přednášky a semináře z etnografie (V. Scheufler, S. Švecová), archivnictví (Z. Fiala), archeologie (J. Eisner), sociologie, kulturologie a muzeologie. Ovšem národopisné směřování je patrné již z témat ročníkové a diplomové práce (domácká výroba na Moravských Kopanicích, sociální postavení obyvatel horní Oravy 1875–1918) i z prázdninových aktivit. V letech 1954–1960 navštěvoval každoročně Strážnické slavnosti a odtud chodil pěšky na Oravu, týden přes Horňácko, Moravské Kopanice, jižní Valašsko, Púchov, Strážovské vrchy, Rajeckou a Terchovskou dolinu a Maguru oravskými vesnicemi do Podbielu a Zuberce. Po měsíční práci při kosení na soukromých hospodářstvích a týdnu na salaši pokračoval v pěší turistice deset dní přes Kysuce a Těšínsko na Valašsko. Práce v hospodářství za jídlo a nocleh, fotografování a zaujaté kreslení sídelní krajiny a jejích atributů poskytlo J. Langrovi cílené a velmi osobní seznámení s tradiční kulturou a životem na vesnici. Ty ještě prohloubil usazením rodiny v Dlhé nad Oravou. Dosud těmito záviděníhodnými zkušenostmi prověřuje a koriguje své vědecké teze a závěry.

V roce 1960 nastoupil v Oravském muzeu, kde se intenzivně věnoval terénní dokumentaci lidové architektury na Oravě (zaměřování, fotografování a architektonicko-etnografické studie objektů) a v dokumentaci pokračoval i po odchodu do Okresného osvětového domu v Dolním Kubíně (1963–1965). Spoluzakládal a byl prvním ředitelem Oravské galérie (1965–1971), jejíž záchrannou akviziční a prezentační činnost směřoval k lidovému a sakrálnímu umění, podílel se na vytvoření ojedinělé sbírky lidových dřevěných plastik, sbírky kopií oravské kamenné plastiky, fenoménu evropských rozměrů, a stál u zrodu a budování Muzea oravské dediny v Zuberce-Brestové. Paralelně spolupracoval se Štátnym ústavom pamiatkovej starostlivosti a ochrany prírody v Bratislavě a s Krajským strediskom štátnej pamiatkovej starostlivosti v Banské Bystrici,

kde nastoupil v roce 1971 do nového zaměstnání, avšak v důsledku nevyřešené bytové situace odešel po čtvrt roce do Valašského muzea v Rožnově pod Radhoštěm. Tam působil ve funkci vedoucího národopisného odboru a zástupce ředitele až do odchodu do důchodu v roce 1996. První roky se věnoval výzkumu Těšínska a v návaznosti na starší, tzv. záchranný skanzen se podílel na koncepci a budování muzea v přírodě, konkrétně areálů Mlýnské doliny a Valašské dědiny. Průkopnické byly jeho etnograficko-sociologicko-historické pasporty muzejních objektů představující proměnlivé historické osudy generací jejich obyvatel. Na všech pracovištích zanechal bohatou dokumentaci, zejména fotografickou. Při zaměstnání postgraduálně vystudoval etnografickou muzeologii (UK 1972), získal titul PhDr. (UK 1983) a externí aspiranturu zakončil kandidátskou disertační prací *Lidové stavební tradice moravsko-slovenského pomezí v severozápadních Karpatech* (Národopisný ústav SAV 1983). Inspirativní byl studijní pobyt v Rumunsku (1967), seznámení s tamními muzei v přírodě, urbanistickými záměry, dokumentací technických staveb a s Paulem Niedermaierem, stejně jako další studijní pobyt v Estonsku (1977). Sám se hlásí k odkazu svobodného historického nazírání a vícehlediskové vědecké analýzy historika Zdeňka Urbana a etnoložky Soni Švecové.

Významnou součástí Langrových aktivit byla výstavní činnost: libreta, scénáře, realizace a katalogy výstav a expozic, často ve spoluautorství, zejména *Slovenská tradičná plastika a malba* (Slanica 1967–1968), *Oravské betlehemy* (Dolný Kubín 1970), *Bohumír Jaroněk – maliřské dílo* (Rožnov 1972), *Lidová kultura Západních Karpat* (Dánsko, Norsko, Finsko 1974–1977), *50 let Valašského muzea v přírodě* (Rožnov 1975), *Evropská muzea v přírodě* (Rožnov 1976), *Lidová kultura Valašska* (Polsko 1978), *Karpatská lidová kultura* (Rakousko 1986), *Tradiční lidová kultura Západních Karpat* (Itálie 1988), čes-



ká a slovenská část výstavy *European Farm* (Velká Británie 1992–1993), *Rožnované a muzeum* (Rožnov 1995) a expozice v objektech rožnovského muzea v přírodě (1974–1994). S tím souvisely grafické práce včetně kreseb do muzejních katalogů, návrhy plakátů muzejních akcí a náhrobků do Valašského slavína. K uvedení v Rožnově připravil J. Langer folklorní program ze Zuberce *Keď som ja valašel* (1984) a na dalších se podílel s J. Gelnarem (Strážnice 1966 a Rožnov 1973). Příležitostně spolupracuje na filmových počínech (naposledy *Lidová architektura na Valašsku* v televizním cyklu *Deset století architektury*, 2001 a *Vône starej Oravy*, 2004). Práci pro druhé je jeho rozsáhlá redakční a ediční činnost, působení v muzejních a galerijních nákupních komisích (Slovenské národní galérie, vsetínského muzea a strážnického ústavu) a v redakčních radách národopisných časopisů, z nichž je spoluzakladatelem (s V. Frolcem a J. Součkem, 1991) a od roku 1997 hlavním redaktorem časopisu *Ethnologia Europae Centralis*. Inicioval a zorganizoval mnoho vědeckých konferencí, seminářů a pracovních setkání včetně mezinárodních.

Samostatnou kapitolou jsou Langrovy koncepční etnograficko-historické a architektonicko-etnografické studie pro muzea v přírodě, celkové a dílčí, některé i s výběrem objektů a dokumentací, v nichž pokračuje dodnes: pro Múzeum oravskej dediny v Zuberco-Brestová, Múzeum liptovskej dediny v Pribylině (některé s I. Zuskinovou), Valašské muzeum v přírodě v Rožnově p. R. (zčásti s J. Štikou), spišské Ľubovnianske múzeum ve Staré Ľubovni, Múzeum slovenskej dediny v Martině a pro Orawski Park Etnograficzny v Zubrzycy Górnej. Při muzejní rekonstrukci historického prostředí preferuje sídelní a sociální vztahy. Langrova koncepcí sociálního prostředí převzala při přípravě muzea v přírodě vologodské oblasti (severozápadní Rusko) Olga Sevan a metodou prezentace způsobu života konkrétních rodin, realizovanou v Rožnově, se inspiroval Gun-

nar Elfström (Linköping, Švédsko, 1990) a dnes se využívá i jinde. Na konceptech dalších muzeí v přírodě se J. Langer angažoval, respektive dosud angažuje konzultačně, ať již jako člen vědeckých rad (Strážnice, Veselý Kopec, Martin, Vychylovka, Zuberec-Brestová, Pribylina) nebo kolegiálními podněty a připomínkami. Mnohé otázky muzeí v přírodě z oblasti teorie, metodologie, terminologie, metodiky i praxe rozpracoval publikačně, nezřídka v autorské spolupráci (s J. Součkem, P. Šuleřem, V. Teterou, M. Brandstetrovou, I. Křištěkem, Z. Cviklem, 1976–2002). S J. Štikou připravil fotografickou publikaci *Československá muzea v přírodě* (1989). Průběžně referoval o evropských muzeích v přírodě, kterých navštívil neuvěřitelných sto třicet. Využíval k tomu studijní pobyty, účast na konferencích v zahraničí, instalace výstav (Skandinávie, Itálie ad.), od roku 1970 jimi limitoval rodinné dovolené vlastním autem (Slovensko, Polsko, Maďarsko, Rumunsko, Švýcarsko, Rakousko, Rusko, Bulharsko, Německo, Dánsko, Norsko, Švédsko), soukromě navštívil i další muzea (Francie, Anglie, Wales, Irsko, Skotsko), do jiných míst zorganizoval muzejní zájezdy (Rumunsko, Polsko, Slovensko, Německo, Rakousko, Maďarsko) a v roce 2003 mezinárodní etnologickou expedici (ukrajinské Karpaty). Byl členem subkomise pro lidové stavitelství, sídla a bydlení MKKK od jejího založení v roce 1964, zakladatelem a vedoucím subkomise pro muzea v přírodě MKKK, členem Association of European Open Air Museums (od 1986 dosud), zakládajícím členem Asociace muzeí a galerií ČR a předsedou jejího kolegia muzeí v přírodě (1990–1997), kde všude se výrazně angažoval. Své mnohaleté znalosti muzeí v přírodě zpracoval v encyklopedii *Evropská muzea v přírodě*, v současné době jedině svého druhu v Evropě.

Badatelský zájem věnoval J. Langer lidovému umění, zejména slovenské dřevěné a kamenné plastice (s J. Svobodovou *Oravské kamenné reliéfy*

1749–1876, 1969, s M. Robinsonovou a J. Svobodovou reprezentační publikace *Krása v dreve zakliata. Ľudový výtvarný prejav na Slovensku*, 1971 a 1977), tradiční výrobě, valašské kolonizaci, sociálnímu prostředí, formám a strukturám rodiny, obyčejovému právu, ale hlavně a nejvíce tradičním stavbám (obytným, hospodářským, technickým, společenským i sakrálním), včetně problematiky dvorů, sídel a sídelní krajiny, především ale roubené architektury v horských krajích. Mnohé studie (publikoval na 150 titulů) jsou tematicky mnohoveštvé (rodina–právo–obydli, valašská kolonizace–právo–sídla, výroba–technické stavby, hospodářský a sociální vývoj–dům–sídla, dřevěné kostely), další se zabývají rustikalizací architektury privilegovaných městských vrstev (oravské zemanské kúrie, valašská fojtství, průjezdni domy), regulačními státními zásahy (protipožární nařízení). Zahrnují širokou škálu geografického záběru: regionální monografická zpracování, u nás nejobvyklejší (Orava, Liptov, Valašsko, Těšínsko), studium kontaktních zón (Západní a Střední Karpaty), lokální monografická ponoření (18 oravských vesnic) a široké evropské komparace (síň, oddělení obydlí, dvůr). Předzvěstí syntetického zpracování problematiky tradičních staveb byla populární publikace pro mládež *Naše lidové stavby* (s J. Vařekou, 1983). Následovala koncepčně a interpretačně novátorská práce *Co mohou prozradit lidové stavby. Lidové stavební tradice v severozápadních Karpatech a jejich kulturní funkce* (1997), maketa karpatské syntézy *Dům v Karpatech a přilehlých oblastech balkánských* (s H. Bočkovou, 1999) a nejnověji již zmíněná kniha *Evropská muzea v přírodě* (2005) se závěrečnou 38stránkovou syntézou evropského tradičního domu. Charakteristickou součástí Langrových prací o stavbách jsou doprovodné instruktivní nákresy. Mimoto jubilat dodnes vášnivě zachycuje kresbou tužkou tradiční stavby v krajině a vytváří z nich dokumentačně-umělecké kresebné soubory. Nástin angažovanosti J. Langra

v oboru nezahrnuje prohry, nezdary (ne-našel pokračovatele a zachránce oravské kamenné plastiky), nerealizované projekty ani příležitostné „partyzánštiny“, k nimž měl odvahu se uchýlit pro dobro věci a o kterých je občas ochotný odlehčeně vyprávět pro obveselení přátel u sklenky vína.

Juru Langra jsem poznala jako studentka národopisu v roce 1972 na semináři stavitelské subkomise MKKK a při prázdninových pracích pro Valašské muzeum s několika spolužáky v letech 1972 – 1973 na terénním vyhledávání a dokumentaci tradičních staveb v Těšínských Beskydech. Dostala jsem od něho nabídku zaměstnání v muzeu a léta jsme se potkávali na seminářích a konferencích. V roce 1999 mne vyzval ke spolupráci na balkánské srovnávací části karpatské syntézy tradičního domu (zůstává pro svůj rozsah v rukopise) a otevřel mi dveře do kuchyně syntetické vědecké práce i svého pojetí bádání o tradičním domě; oboustranná historická průprava poskytla naší spolupráci souznění a vzájemné porozumění. Byl vždy přístupný diskusi i novým pohledům mediteránního, vůči Evropě v mnohém odlišného kulturního prostředí, vždy korektním, byť občas tvrdým oponentem a bylo mi potěšením a ctí s ním spolupracovat.

Badatelské podmínky tradičních staveb se v posledních desetiletích změnily: uzavřel se vývoj a postupně končí i sama jejich existence v autentickém prostředí. Bádání směřuje dále do minulosti a přenášá se vedle historické etnologie i do středověké archeologie a specializované historie architektury. Na rozdíl od šedesátých a sedmdesátých let 20. století, kdy se u nás badatelsky zabývalo tradičními stavbami mnoho národopisců, dnes, kdy se etnologický zájem přesunul na problematiku současnosti a společenských, etnických ad. vztahů, zůstalo u tradičních staveb jen několik etnologů. Současné etnologické stavební studium postrádá sice náročnost terénního výzkumu, ale klade vysoké požadavky na různorodou heuristiku, soustavné

sledování nové literatury, mezioborovou erudici i nové nároky na etnologickou interpretaci středověkého vesnického domu, městského domu nebo kulturní krajiny. J. Langer si tyto okolnosti velmi brzy a intenzivně uvědomoval, zamýšlel se nad otázkami historické etnologie, systematicky recenzoval nejnovější literaturu, zorné pole rozšířil o cílený archivní průzkum a etnologickou interpretaci historických pramenů, vyhledával nejrozdílnější mezioborovou spolupráci, zajímal se o dendrochronologickou metodu, s jejíž pomocí posunul dataci některých staveb a tím i poznání dále do minulosti, a zejména velmi záhy pochopil význam muzeí v přírodě nejen pro prezentaci, ale i pro budoucí vědecké poznání.

Při svých mnohačetných terénních výzkumech a cestách zaznamenával shodné a rozdílné prvky tradiční architektury, na něž nenacházel odpověď v odborné literatuře, a tak již tři desetiletí klade nové otázky a snaží se na ně odpovědět. Langrovy práce se nečtou lehce – autor se vyhýbá zažitým stereotypům oboru, hledá vlastní badatelské přístupy, které v mnohotvárnosti vzájemně kombinuje, načrtává hypotézy a množství souvislostí a stavby představuje jako složitý kulturní systém. Přestože podává obsáhlou sumu informací, nezdržuje se u jednoho tématu deskripční detailů, maximalistickým souhrnem poznání jednotlivostí, vyčerpáním problematiky. Čím více čtenář o tématu ví, tím více mu texty poskytují. Pro J. Langra je příznačné historické a sociální zařazení jevů, důraz na vzájemné vztahy částí k celku, metoda komparace, mikroanalýzy vzorků, genetické hledisko, mnohavrstevné funkční hodnocení, virtuózní kombinace obecného a konkrétního. V jeho pracích nenajdeme ekonomický ani přírodní determinismus, v minulosti u nás více proklamaný než aplikovaný; hlavní motor vývoje a změn nalézá v sociální struktuře a tento přístup rozpracovává v tezi o náročnosti na rezidenční funkce a obecně o životních nárocích. Snaha o porozumění vývoji sociálních struktur v různých

částech Evropy a různých cest tradic přivedla J. Langra k interpretaci shod, rozdílů a mnohotvárnosti stavebních projevů napříč státními, etnickými a regionálními hranicemi, jejich inovačních a reliktních znaků a mimo jiné i k pojetí tradičního obydlí v Karpatech jako polyetnického a stejnorodého ne kulturně, nýbrž sociálně. Pracuje s pojmy progres a regres, retardace a například dnes užívaný pojem sociální pauperizace se vyskytuje již v jeho raných pracích. Odmítl zjednodušený a ve 20. století hluboce vžitý evoluční výklad jednosměrného vývoje tradičního domu od jednoduššího ke složitějšímu a interpretoval elementární stavební projevy v Karpatech, na rozdíl od středozápadní Evropy, jako sociálně degradované. V západokarpatském terénu našel volnou konstrukci, a tak podpořil a dalšími doklady rozvinul Moszyńského teorii o genetické cestě k trojdílnému obydlí i jinak než postupným připojováním dalších prostorů. Formuloval teze o starší, dlouhodobé stavební tradici vycházející z nížin, horské mladší tradici a o novověkých inovacích. Je u nás nejlepším znalcem problematiky dřevěných konstrukcí evropského domu. Ve svém komparačním a syntetickém zrání dospěl k pokusu o vymezení hlavních stavebních tradic v Evropě. Neprolápané chodníčky a bourání obecně přijatých tezí vyžadují tvůrčího ducha i odvahu přijmout riziko neakceptace. Jiří Langer odmítl zakořeněný koncept pilného a pečlivého hromadění dílčích poznatků, majícího automaticky přinést nové výsledky, a zvolil nesnadnou cestu hledání nové kladených nosných otázek; jeho práce proto na širší přijetí teprve čeká. Roku 1999 obdržel čestné členství Národopisné společnosti Slovenska. I v české etnologii se připojuje k řadě badatelů – L. Niederle, K. Chotek, V. Mencl, V. Pražák, V. Frolec – kteří posouvali vývoj oboru kupředu.

Přidávám to nejdůležitější – přání pevného zdraví, životního optimismu, elánu a tvůrčí invence k připravované nové tematické syntéze.

Helena Bočková

BLAHOPŘÁNÍ K PĚTASEDMDESÁTINÁM RICHARDU JEŘÁBKOVÍ

Autor desítek významných národopisných studií, aktivní kritik a glosátor vědecké práce, tvůrce teorie a metodologie studia výtvarné kultury lidu a výtvarného folklorismu, vedoucí Ústavu evropské etnologie na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity prof. PhDr. Richard Jeřábek, DrSc. letos slaví své pětasedmdesátiny (14. května 1931). Celý svůj život věnoval studiu lidové kultury a výchově nových adeptů národopisu. O univerzitní vzdělávání badatelů v oboru národopisu usilovali zakladatelé této vědecké disciplíny už od vzniku Československé republiky. Významný představitel zakladatelské generace vědeckého národopisu prof. Jan Jakubec napsal v roce 1925, že *„Národopis pěstovaný na universitě bude mít hlavně tu úlohu, aby dilettantismus doplňoval kázaným vědeckým studiem, aby domácí vědu udržoval na výši bádání světového“*.

Richard Jeřábek, po Antonínu Václavíkovi druhý vedoucí katedry národopisu na Masarykově univerzitě, člen vědeckých rad a poradních orgánů mnoha domácích i zahraničních vědeckých institucí, naplňuje příkladně poslání univerzitního vzdělávání národopisců. Bibliografie prací, již k jeho šedesátinám vydal tehdejší Ústav lidové kultury ve Strážnici, zahrnuje sice téměř čtyři stovky studií, recenzí a článků v domácích i zahraničních odborných časopisech, ale jen obtížně může postihnout rozsah a šíři pedagogické činnosti jubilanta, který od té doby vytvořil nejenom desítky dalších analytických studií a kritických glos nebo antologií *Počátky národopisu na Moravě*, ale především připravil k vydání *Národopisnou encyklopedii Čech, Moravy a Slezska*, jež bude nepochybně nejvhodnějším dárkem k jeho životnímu jubileu a bude patřit k nejvýznamnějším a dlouho očekávaným počínům českého vědeckého národopisu.

I když v této krátké gratulaci k narozeninám nelze vzpomenout všechny jubilanťovy aktivity nebo členství v domácích i zahraničních vědeckých společnostech, přece jen je třeba se zmínit o jeho cestách za poznáním: s manželkou Alenou, rovněž etnografkou, se svými studenty, nebo i sám u příležitosti vědeckých konferencí, navštívil více než sedmdesát zemí světa a získanými poznatky rozšiřuje obsah svých přednášek. Národní ústav lidové kultury, s díky za dosavadní neobyčejně inspirativní spolupráci, přeje jubilantovi: *Ad multos annos!*

Josef Jančář

JOSEF JANČÁŘ PĚTASEDMDESÁTINÍKEM

Ani se to nezdá, jak ten čas letí. Ještě nedávno byl naším ředitelem a teď se v plné tělesné a duševní svěžesti dožívá dalšího jubilea. Ovšem možná se nám to jen zdá, protože jubilant PhDr. Josef Jančář, CSc. vlastně nikdy neodešel na odpočinek. Stále pracuje, podílí se na plnění vědeckých úkolů, před nimiž stojí Národní ústav lidové kultury ve Strážnici.

Jeho život byl – ostatně jako celé 20. století – plný zvratů. Narodil se 16. června 1931 v Těšově u Uherského Brodu, vystudoval Základní odbornou školu textilní v Šumperku, pracoval jako tkadlec, studoval církevní salesiánské gymnázium v Mníšku pod Brdy, pokračoval na gymnáziích v Uničově a v Uh. Brodě a poté vystudoval národopis na Filozofické fakultě MU v Brně. Pracoval jako odborný pracovník ve Slovákém muzeu v Uherském Hradišti, poté jako vedoucí dokumentace Ústředí lidových uměleckých řemesel v Uh. Hradišti a nato jako ředitel Slovákého muzea. Po okupaci naší země v roce 1968 nastalo v jeho životě těžké období. Musel opustit své místo a nakonec odejít „do výroby“ v JZD

v Lipově. Teprve v roce 1979 mohl nastoupit do strážnického ústavu jako řadový pracovník. Počátkem roku 1990 vyhrál výběrové řízení na místo ředitele ústavu, v jehož čele stál až do konce roku 1996. To vše jsou ostatně známé skutečnosti. Zde je pouze chceme připomenout.

Podstatné je, že J. Jančář nikdy nepřestal odborně pracovat. I v letech působení mimo obor spolupracoval externě se strážnickým ústavem a věnoval se dějinám zemědělství. Nikdy tedy neztratil kontakt s oborem. Proto jako ředitel mohl přijít s novou koncepcí zaměření ústavu. A má také zásluhu na tom, že zřizovatelem se stalo Ministerstvo kultury ČR a ústav se stal vědeckou a odbornou institucí s celostátní působností a zahraničními kontakty. Přispěl k transformaci veškeré činnosti – od časopisu, festivalu až po výzkum a dokumentaci. Vytvořil podmínky k rozjezdu velkého videodokumentačního projektu *Lidové tance v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*, který se realizuje dosud. Osobně se však zapojil do druhého videodokumentačního projektu *Lidová řemesla a lidová umělecká výroba v České republice*, pro nějž zpracoval několik dílů. V posledních letech např. pletiva (2003) či další díl lidové keramiky (2004). Mohl bych tu vzpomenout jeho podíl na spolupráci s UNESCO, zvláště na konferencích expertů a studiích zpracovaných pro tuto světovou organizaci, nebo na vzniku a rozvoji činnosti České národní sekce CIOFF. Je toho dost, co vykonal. Mnoho je ostatně vzpomenuť v příspěvcích k jeho sedmdesátinám či v publikované personální bibliografii.

Od té doby dokončil výzkumný projekt *Tradice lidové kultury v kulturním vývoji České republiky*, v jehož rámci se konalo 15. a 17. strážnické sympozium, což dokládají sborníky příspěvků z těchto vědeckých setkání. Hlavním výstupem se však stala v roce 2002 stejnojmenná publikace s příloženým CD, k níž se sešli historik, etnograf, etnomuzikolog a historik umění, aby reagovali na soudobé proměny kultury a způsobu života

společnosti zvláště po tom, co UNESCO vydalo své Doporučení k ochraně tradiční a lidové kultury.

J. Jančář se též zapojil do projektu *Nositelé tradice lidových řemesel*, což je česká varianta projektu UNESCO *Žijící lidské poklady* a připravil výstavy výrobků oceněných řemeslníků v Olomouci (2001), Praze (2002), Prachaticích (2003), Táboře (2004) a v Chrudimi (2005). Celostátní výstavu *Lidová řemesla a lidová umělecká výroba v České republice* připravil pro ústav v roce 2002, pro její instalaci ve Slováckém muzeu v Uherském Hradišti napsal nový katalog *Lidová umělecká výroba v České republice* (2004). Pro Nositelé tradic připravil a vydal *Metodický pokyn* (2003).

V roce 2001 připravil k vydání *Suchovské lidové písníčky*, zpěvník lidových písní ze Suchova na Horňácku. V roce 2005, kdy jsme vzpomínali 60 let od vzniku Mezinárodního folklorního festivalu ve Strážnici, nejenže napsal publikaci o dějinách tohoto významného festivalu, ale též připravil stejnojmennou výstavu. A v letošním roce, kdy si připomínáme 50 let existence našeho ústavu, je to opět publikace a výstava k tomuto jubileu a navíc námět výstavy výtvarných děl *V národním duchu*.

To ale není všechno. I ve výzkumném záměru ústavu na roky 2004 – 2010 s názvem *Proměny tradiční lidové kultury a její vazby na hmotné a nehmotné kulturní dědictví lidstva* má Josef Jančář své úkoly. Nejde jen o svým způsobem „tradiční“ lidová řemesla či o audiovizuální encyklopedii vybraných jevů lidové kultury. Zpracoval i projekt na téma „Proměny folkloru a folklorního hnutí“. Konkrétně připravuje publikaci *Folklorní slavnosti a festivaly v České republice*.

J. Jančář však získal i grant Ministerstva kultury ČR na téma *Lidová kultura v České republice. Současný stav a perspektivy*. Výstupem z něj je vedle několika publikovaných studií především vytvoření a zprovoznění nových webových stran zaměřených na lidová řemesla a lidovou uměleckou výrobu (www.lidovaremesla.cz).

Jak je vidět z tohoto malého nástinu, jubilat náleží mezi základní vědecké osobnosti nejen strážnického ústavu, ale české národopisné vědy vůbec. Proto mu chci poděkovat za vše, co pro ústav vykonal, a popřát mu coby emeritnímu řediteli Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici ještě dlouhá a šťastná „*Mnogaja ljeta*“!

Jan Krist

ZLÍNSKÁ KONFERENCE NA POČEST FRANTIŠKA BARTOŠE

Sté výročí úmrtí vynikající osobnosti vědy, kultury a školství – Františka Bartoše – se stalo Muzeu jihovýchodní Moravy ve Zlíně pádným důvodem k uspořádání konference *František Bartoš, dialektolog, pedagog a národopisec*. Významná akce coby důležitá součást Roku Františka Bartoše ve Zlínském kraji a ve Zlíně se uskutečnila ve dnech 25. a 26. dubna letošního roku v místním kulturním centru Alternativa v přízemí tzv. kolektivního domu. Oficiálním záměrem konference na Bartošovu počest bylo „uvést nové poznatky, zařadit jeho dílo z hlediska dosavadních výzkumů jednotlivých vědních oborů, do nichž svým dílem přispěl“.

Program setkání odborníků sice byl jak obvykle rozdělen do několika bloků, ovšem ty nebyly natolik tematicky vyhraněny, aby zajímaly vždycky jenom určitou část posluchačů, zabývající se právě danou disciplínou, ale naopak svou pestrostí upoutaly pozornost všech přítomných.

První velkou skupinu referátů tvořily příspěvky národopisců z Moravy. Úvodní vystoupení věnoval K. Pavlišťák náležitěmu vyzdvížení mnohostranného díla F. Bartoše i rozvoji aktivit, které je v současnosti připomínají, včetně nástinu další perspektivy vydávání faksimilií Bartošových spisů. R. Jeřábek ve svém rozsáhlém referátu sofistikovaně zhodnotil úlohu Bartošovy práce při rozvoji českého národopisu, M. Pavlicová

a L. Uhlíková osvědčily cenný objektivní přístup při vylíčení dobových reakcí na dílo této osobnosti, J. Štika se zaměřil na dílčí problematiku Bartošova přínosu pro stanovení hranic mezi Valašskem a Lašskem. Bartošovým bádáním o lidových písních se věnovalo několik referátů hudebně folkloristických a muzikologických. J. Lúska naznačil jak využít Bartošovy Národní písně moravské v nově nasbírané jako pramen pro nápěvovou analýzu, J. Procházková pojednala o Janáčkových záznamech a jejich redakci ve třetí Bartošově sbírce, J. Kučerová se zaměřila na reflexi myšlenek F. Bartoše v současné hudebně pedagogické praxi, D. Holý podal resumé o neuskutečněné reedici Bartošových písňových sbírek.

Trojice referátů renomovaných lingvistů vyzdvihla Bartošovo jazykovědné dílo. S. Kloferová věnovala svůj příspěvek Bartošově Dialektologii moravské a současnému Českému jazykovému atlasu, J. M. Obrovská-Tušková a I. Kolářová referovaly na téma Klasifikace morfologických a syntaktických jevů v učebnicích F. Bartoše ve světle gramatického učiva v současných učebnicích a J. M. Obrovská-Tušková přednesla referát R. Šrámka František Bartoš a slovní zásoba nářečí na Moravě.

Stranou nezůstalo ani zhodnocení Bartošovy pedagogické činnosti. O pedagogickém odkazu Bartošově pojednala M. Pavlišťáková, o jeho úloze v počátcích českých středních škol na Moravě v poslední třetině 19. století referoval F. Hýbl.

Hodnocen byl i Bartoš jako člověk a osobnost. Řadu poznatků tohoto druhu obsahovaly již některé zmíněné referáty, zejména R. Jeřábka, K. Pavlišťáka, M. Pavlicové a L. Uhlíkové, na které navázaly příspěvky další. M. Melzer poukázal a vtipně zúročil své pečlivé studium korespondence Bartoše s Janem Evangelistou Kosinou, M. Písková pojednala o nikoli nepodobných pedagogických i vědeckých osudech ctihodného brněnského pedagoga Bartoše a bouřliváka i lva salónů Vincence Praska, A. Zobačová referovala o přátelství Bartoše

a Vladimíra Šťastného a o časopisu Obzor, prvním katolickém listu moravského kněžstva. M. Šimša zhodnotil Bartošův styl práce, využívání rozmanitých pramenů i jejich kritiku, J. Michalík a P. Gajdošková pak podali přehled místopisných vzpomínek na oslavovanou osobnost. Autor těchto řádků zaměřil svou pozornost na vylíčení Bartošových vlastností, které ho přivedly i mezi členy stolní společnosti Obec Štoulalov, pravidelně zasedající a popíjející v brněnském Besedním domě, kde pan profesor bydlel.

Některé referáty svým pojetím z hodnocení díla Bartoše především vyšly, aby se věnovaly zejména vylíčení dalšího vývoje bádání, na jehož začátku rodák z Mladcové stál. Tak J. Pospíšilová připomněla význam sbírky Naše děti po sto dvaceti letech, které uplynuly od jejího vydání a jež byly naplněny mnohostrannou vědeckou prací na tomto poli, V. Kovářů se zaměřila na vliv Bartoše odkazu na minulou i dnešní stavební kulturu na Zlínsku, T. Mikulaščík mluvil o Mikoláši Alšovi a Adolfu Kašparovi, J. Hamar složil hold slavnému národopisci aktualizací některých perel z Bartošova slovníku.

Konference měla důstojně vědecký a do značné míry přímo slavnostní ráz, jak se na významnou událost sluší a patří. I tak však došlo také na milé rozptýlení v podobě obřadného přípitku a také celovečerního programu ve zlínském Muzeu a v Krajské knihovně F. Bartoše, z něhož zůstane v paměti zejména vystoupení členů Muzea v roli strhujících respondentů velkého Františka Bartoše.

Karel Altman

GAJDOVÁNÍ V OKOLÍ NITRY. Z 5. ROČNÍKU ROKYCANSKÉHO SEMINÁŘE DUDY A DUDÁCI

Cyklos populárně vzdělávacích seminářů a koncertů s názvem *Dudy a dudáci* má již v rokycanském Muzeu

B. Horáka svoji tradici. 11. února 2006 se konal pátý ročník tohoto v Čechách ojedinělého setkání posluchačů s badateli, muzikanty a výrobci bordunových nástrojů. Letošní ročník byl poprvé věnován jiné než domácí dudácké kultuře, a to středoslovenskému nitranskému regionu. Přednášku s názvem *Gajdovanie v okolí Nitry* přednesl pedagog, výtvarník, ekolog, mistr slovenského Cechu gajdošů dr. Robert Žilík z Mojmírovců. Na komorním koncertu se dále představili dudáci B. Vaněček z Plzně, J. Kuneš z Domažlic, D. Bárta a M. Hejman z Třemošné, domácí V. a L. Bradovi s Malou lidovou muzikou Rokytka z Rokycan (ved. Z. Vejvoda) a vynikající kapela Úsměv z Horní Břízy (ved. Z. Bláha). Pořadatelem je Klub přátel souboru Rokytka, dramaturgy cyklu jsou V. Brada a Z. Vejvoda.

R. Žilík ve své přednášce shrnul dosavadní výsledky slovenského organologického a etnomuzikologického výzkumu v oboru bordunových nástrojů. Připomněl jejich regionální historii od archeologických nálezů jazýčkových píšťal z 6. – 8. století (slovansko-avarský hrob v panonské Jánoshidě), přes nejstarší středověké a raně novověké ikonografické doklady (fresky v kostele v Levoči ze 14. století, iniciála s vyobrazením gajdoše v Hanově kodexu z roku 1487, ikona Posledního soudu ze Svidníku z 16. století, kresba popravy J. Dóži z roku 1519), až ke zmínce o rakousko-uherských, prvorepublikových a meziválečných muzikantech a jejich nástrojích. Tematické se věnovali rovněž badatelé a sběratelé B. Garaj, M. Járek, A. Vranka, M. Rusko, J. Duffek a R. Trnovec. R. Žilík osobně dokumentoval mizející hudební kulturu nitranského regionu sběrem písní a gajdošských melodií.

Tematika písní starých gajdošů byla převážně určena kalendářním cyklem a hudebními příležitostmi (Vánoce, fašanky, svatby, zábavy, hody), jejich zaměstnáním (pasení, práce na poli), zachoval se dostatek žertovných písní, velkou skupinu tvoří písně dětské.

Obecně lze jejich repertoár rozdělit na písně odzemkové, obřadní, pastýřské, písně o gajdování a písně s lascivním nádechem. Charakteristický je melodický skok z 5. stupně na oktávu (v písních *Ukáž, děvča; Zedov gajdoš; Děvča, děvča; Prefav zaťav*). Některé svádějí k valčíku, ale způsob, jakým je staří zpěváci frázovali, svědčí spíše o šestiosminovém metru (*Gajdošu, gajdošu; Fašangi, fašangi*). Do gajdošského repertoáru byly později přeneseny i novější nápěvy, tzv. oblamované, tedy upravené pro gajdy (*Pod horou; Tancuj, tancuj; Dedinka v údolí; Pod tým našim okénečkom; V hlbokej doline*).

Herní příležitosti tvořily zábavy v krčmě, „v bibešskom dome“ či „vo svadobnom dome“. Odměnou prvorepublikovému gajdošovi bylo 20 korun na den, litr rumu a dary z fašankové občůzky. Do tance hrával čardáš, friškí, párový, krutivý, polku, valčík, odzemek, tanec fašangových strašákov či palicový. Generační předávání řemesla gajdoše z otce na syna nebylo ve starších dobách zaznamenáno. O silném gajdošském povědo-



Robert Žilík z Mojmírovců na semináři *Dudy a dudáci*. Foto Z. Vejvoda 2006.

mí na Nitransku svědčí vícero pověrečných a vzpomínkových vyprávění, např. o fašancích, bosorkách či gajdách, co samy hrály.

V okolí Nitry se používaly především trojhlasé gajdy, některé byly navíc doplněny o samostatný oktávový strojek, takže mohl zaznít i čtyřhlas. Hlavní píšťala s dodatečně uzavřeným dolaďovacím otvorem rytmicky akcentovala hru. R. Žilík spolu s B. Garajem ještě v terénu zaznamenali a popsali hru gajdoše J. Antalíka. Byla rytmicky akcentovaná pomocí 8. stupně, komplikované cifry kontrastovaly s jednoduchou melodickou linkou. Gajdoš využíval zakrytého a odkrytého způsobu hry, staccata a legata. Jeho doprovod písňových nápěvů měl často ostinný charakter s krouživou figurativní melodikou, hladkým melodickým tokem, rychlým opakováním motivů. Melodie byla zdobena pomocí tzv. mezistupně, spodního tónu (v Čechách hovoříme o tzv. ramenářské kvintě). Charakteristická je variační řetězová forma gajdošské interpretace, rondové napojování jedné melodie na druhou do ověřených bloků s mezihrami. Všechny zvláštnosti a „grify“ Antalíkovy hry R. Žilík v rámci přednášky názorně demonstroval, kromě písni s doprovodem trojhlasých i čtyřhlasých gajd zazněly i různé druhy pastýřských píšťal a šalmajů, některé vlastní výroby.

Současnému stavu renesance gajdování v nitranském regionu předcházely ve druhé polovině 20. století úpadek a téměř zánik této tradice s výjimkou kontinuálního působení výše zmíněného J. Antalíka. Teprve v osmdesátých letech 20. století soubor Ponitran zpracoval krajové gajdošské písně. Na tyto snahy mj. navázala v roce 1989 skupina Bojtári z Urmína s gajdošem J. Ložanem, R. Žilík založil soubor Musicantica. Letos se navíc chystá již 19. ročník prestižní přehlídky Gajdošské fašiangy v Malej Lehotě, což samo o sobě svědčí o životaschopnosti gajdování na středním Slovensku.

Zdeněk Vejvoda

KAREL PAVLIŠTÍK: DŘEVO, PROUTÍ, SLÁMA V TRADIČNÍ RUKODĚLNÉ VÝROBĚ NA PODŘEVNICKU. Zlín: Krajská knihovna Františka Bartoše ve spolupráci s Muzeem jihovýchodní Moravy ve Zlíně 2005, 256 stran.

Publikace *Dřevo, proutí, sláma v tradiční rukodělné výrobě na Podřevnicku* je pokračováním Pavlišťkova úsilí předat dnešním a budoucím generacím poselství o vztahu člověka k přírodě a k práci, která v minulosti vždy obsahovala kromě dřiny i nepřehlédnutelný díl tvořivosti. Z rozsáhlého a obrazově bohatě dokumentovaného díla vyzařuje snaha podat obraz života, práce a dovedností lidových výrobců – drobných rolníků a řemeslníků, který z povědomí dnešní společnosti už po desetiletí vytěsňuje neúprosná civilizace.

Kniha navazuje na Pavlišťkovu práci z roku 1993, o níž přinesla recenzi Národopisná revue (1993/3-4, s. 134), avšak je nejen doplněna a rozšířena o nově získané poznatky z dalších terénních výzkumů, archivů a obecních kronik, ale i o autorovo odborné zrání a zkušenosti, jež si v praxi ověřil v muzejních expozicích jednak na zámku ve Vizovicích (1964 – 1996), ale zejména v přípravě expozice v interiéru hájenky hradu v Malenovicích. K rozšíření jeho znalostí o technologiích nepochybně přispěla i příprava jednoho z dílů video-dokumentace, vydávaných Národním ústavem lidové kultury ve Strážnici.

Nejobsáhlejší kapitola knihy je věnována tradičním technologiím práce ze dřeva. Nejříve v ní autor pojednává o přírodních a hospodářských poměrech ve zkoumaném regionu, velkou pozornost věnuje získávání a přípravě materiálu a podrobně si všímá i sociálních podmínek výrobců. Technologické postupy popisuje ve dvou hlavních typech výroby, a to jako práce z bloku (samorosty, práce dlabaná, korytkářská a řezbářská) a jako práce ze štípů (šin-

del, práce z lubů, bednářství, kolářství a soustružení ze dřeva). Jednotlivé technologické postupy jsou dokumentovány fotografiemi i instruktivními kresbami Karla Langra, které tvoří svébytnou součást celé publikace.

Obdobným způsobem jsou zpracovány i další kapitoly, věnované výrobkům z proutí a ze slámy. V kapitole proutí zachycuje autor využití březového proutí, především k hotovení březových košťat, jež byly nezbytným inventářem každé usedlosti, ale jež byly také podomácky vyráběny a prodávány v dalších regionech Moravy. Zmiňuje se krátce i o hotovení „košin“ do vozů a popisuje hlavně hotovení obsáhlého sortimentu výrobků z neloupaného proutí. K. Pavlišťk dokládá, že stejně jako práce z neloupaného proutí, tak i práce ze slámy patří převážně do oblasti činností, jež nazýváme práce pro vlastní potřebu. Také podomácká výroba ze slámy, především hotovení ošatek na chleba a vík na díže, byla jako hlavní zdroj obživy na Podřevnicku spíše výjimečná. Hotovení předmětů ze slámy prošlo zajímavým vývojem od čistě užitkových výrobků k hotovení slaměných dekorativních předmětů, jako byly různé závěsné „muší ráje“ a ozdoby na vánoční stromky. Jako příklad dekorativní práce ze slámy pro současné využití uvádí autor figurální kompozice Františka Zusky ze Zlína.

Pavlišťkova kniha je nepochybně přínosem Edice Zlínský kraj a kromě čtivého textu, využívajícího nářeční obraty, je třeba ocenit vedle Langrových kreseb i vynikající fotodokumentaci výrobků a technických detailů jejich výroby, které podtrhují dokumentační význam publikace. Nápaditá je grafická úprava Františka Petrálka, i když poněkud neústrojně je ke knize „přivázán“ Soupis pramenů, jehož první část je už uvedena na s. 246-248. Přestože publikace Karla Pavlišťka se zabývá úzce vymezenou oblastí, z hlediska odborného zpracování je její význam nadregionální.

Josef Jančář

OSKÁR ELSCHKEK (ED.): EMPIRICKÝ VÝSKUM V ETNOMUZIKOLOGII, ETNOLÓGII A FOLKLORISTIKE (MEDIÁ, TECHNIKY, DOTAZNÍKY, INTERPRETÁCIA, ANALÝZA). Ethnomusicologicum IV. Bratislava: ASCO art&science 2005, 225 stran.

Příspěvky, které odezněly na 31. etnomuzikologickém semináři, se vyjadřovaly k tématu Empirický výskum v etnomuzikologii, etnológii a folkloristike. Pod tímto názvem se konalo jednání, k němuž se sešel okruh badatelů v Budmericích na Slovensku. Zájemce se může s přednesenými referáty seznámit ve sborníku, který vyšel v roce 2005 jako 4. svazek revue pro etnomuzikologii a etnochoreologii nazvané Ethnomusicologicum. V tomto periodiku už byly publikovány referáty z některých předchozích jednání etnomuzikologů, konaných na Slovensku.

Základním východiskem celé řady příspěvků bylo upřesnění pojmu výzkum, dosud označovaného jako terénní, nyní vhodněji jako empirický a dále proměny, které současné bádání v tomto směru přineslo. Zcela určitě je na místě exaktnější definice základní metody používané v etnomuzikologii, tím spíše, že se obor stále více otevírá jiným disciplinám a využívá jejich poznatky. Pro opačný vztah – při využívání výsledků etnologického bádání v jiných společenskovědních oborech – je přesná nebo aspoň zpřesněná terminologie nezbytná. Jistá nevyjasněnost nebo víceznačnost některých pojmů či termínů v našem oboru asi přetrvává, neboť nejde o obor pracující s přesně vymežitelnými objekty, ale o stále se vyvíjející a někdy až příliš rychle se měnící kulturní jevy.

Příspěvky se vesměs pohybovaly kolem určitých okruhů problémů, jako je např. samotný postup badatele při výzkumu (přehledně podal M. Benža), další zpracování a vyhodnocení získaných poznatků (A. Elscheková), či stále častěji v etnologii využívaná me-

toda kvantitativního výzkumu (O. Dan-glová, L. Mikušová, O. Elschek). Podle tematiky lze odlišit studium písňových žánrů (H. Urbancová), výzkum v urbánním prostředí obecně (J. Darulová), či v městských sociálních skupinách (K. Košťalová), dále u Slováků v zahraničí (A. Pelleová, S. Dúžek, O. Demo) nebo v rámci muzeologického bádání (P. Michalovič). K metodě oral history se vyjadřuje Z. Profantová, příspěvek E. Klepáčové je zaměřen k výzkumu lidových tanců na celém území Slovenska, následuje kompletní pohled na problém výroby lidových hudebních nástrojů s přihlédnutím k novým technologiím a procesům, které v této oblasti nastaly po roce 1989 (B. Garaj) a pojednání o současné technice, o dnešním způsobu vícekanálového snímání zvuku při výzkumu lidové instrumentální hudby (M. Matúšková). Volněji se k hlavnímu tématu váže pojednání o historických nahrávkách české lidové hudby (M. Kratochvíl), o harmonické stránce slovenských muzik (R. Faltus) či o přeměnách a procese adaptace v současné polské hudbě (J. Zięba).

Podobnému tématu, tj. problematice výzkumných metod a technik při studiu lidové písně a hudby byl věnován jeden z počátečních etnomuzikologických seminářů, který se konal v roce 1971. v Moravanech. Jestliže se dnes etnomuzikologové k této otázce opět navracují, je to jen dokladem toho, že v tomto oboru došlo ke značným proměnám. Nejde jen o zdokonalené postupy při dokumentaci, podpořené rychlým rozvojem techniky, ale také o nové prostředí výzkumu – urbánní na místo dříve převládajícího venkova, o jiné skupiny, jimž etnologie věnuje pozornost – soustředěný zájem o mládež i o nejmladší generaci v protikladu k někdejšímu převládajícím orientacím na nejstarší pamětníky. Je to také zdůrazněný zájem o život a kulturu menšin – v souladu s jejich nárůstem v posledních desetiletích a o další nové otázky a podněty. Na dnešní výzkum mají vliv politické, hospodářské a spo-

lečenské změny, které působí na život jednotlivců, na jejich chování, hodnoty, sociální vztahy a kulturu. To se pak odráží i ve výzkumné práci etnomuzikologů i etnologů. V referátech postřehněme řadu dříve nepoužívaných postupů, metod a technik. Hlavním znakem v tomto procesu je otevřenost směrem k jiným vědním disciplinám, k využívání jejich metod, zvláště sociologie, psychologie, antropologie aj. Výčet či popis v současnosti používaných metod můžeme najít v řadě příspěvků. Taková sumarizace je nepochybně užitečná, i když se týká věcí zdánlivě jasných a známých. Písemná podoba jakoby výstižněji a důrazněji postihovala jejich výhody i nevýhody. Názory a postoje vycházející z praktických zkušeností, jak je předkládá tato publikace, ukazují na potřebu a význam konfrontace, doplnění a upřesnění, a to nejen pro vlastní výzkum, ale i při následném zpracování, vyhodnocení a interpretaci. Recenzovaný sborník může být v tomto směru dobrým pomocníkem.

Marta Toncrová

OLDŘIŠKA ČOČKOVÁ – MARIE MRVOVÁ: ZÁHORSKÉ TANCE. Odborná spolupráce Zdenka Jelínková a Pavel Klapil. Přerov: Muzeum Komenského v Přerově 2004, 183 stran.

Po úspěšných titulech *Lidový oděv a tanec na Hané* (1998), *Záhorský zpěvník* (1999), *Lidový kroj na Hané* (2002) vydalo v roce 2004 Muzeum Komenského v Přerově další publikaci. Nese název *Záhorské tance* a autorkami tohoto počínu jsou Oldřiška Čočková a Marie Mrvová. Kromě nich se na knize a jejím vydání podíleli také etnochoreoložka Zdenka Jelínková a muzikolog Pavel Klapil, kteří měli za úkol provést poslední korekturu po stránce taneční a hudební. Sami přispěli do úvodu knihy drobnými studiemi o tancích a melodice písní na Záhohř,

spolu s příspěvkem sběratele Aloise Dohnala o lidových muzikách na Záhoří nebo spisovatelky Heleny Lisické, autorky pojednání o záhorských krojích.

Kniha je rozdělena do několika částí. Po úvodu a informacích o autorkách i spoluautorech či již zmíněných vstupních studiích následuje hlavní část knihy – soubor 135 záhorských tanců. Nechybí ani abecední rejstříky názvů tanců, jejich nápěvů a lokalit sběru, přičemž poslední jmenovaný je navíc doplněn o dobové pohlednice obcí, statistickou tabulku a fotografie informátorů. V závěru knihy najdeme také fotografický odkaz na vydavatele a jeho etnografickou expozici věnovanou Záhoří. Kniha je určena širokému čtenářskému publiku, jak laikům, tak čtenářům zvěhlým v problematice. Každý má možnost vybrat si potřebné informace především díky snadné orientaci a rozsáhlé obrazové a fotografické dokumentaci, která dobře doplňuje zmapovaný materiál.

Oldřiška Čočková (1921 – 1991), zakladatelka Souboru lidových písní a tanců Veselíčko se od padesátých let 20. století věnovala sběru a zápisu tanců především v obcích Lipenského Záhoří. Spolupracovala také s Marií Mrvovou (*1930), učitelkou hudby a hry na klavír,

kteřá pomohla při realizaci hudební složky souboru Veselíčko, kde sama hrála na cimbál. Při společných výzkumech se O. Čočková zabývala tanci, zvyklostím a krojem a M. Mrvová hudební složkou. Tak se postupně začal utvářet sbírkový fond tanců, který byl částečně využíván pro potřeby souboru a zároveň se stal základním kamenem této publikace. Dlouholetá spolupráce obou autorek dala podnět k definitivnímu uspořádání zápisů a vytvoření ucelené sbírky, kterou v roce 1994 M. Mrvová (bohužel už sama) předala k odborné korektuře, aby kniha o deset let později mohla vyjít v podobě, v jaké ji máme dnes před sebou.

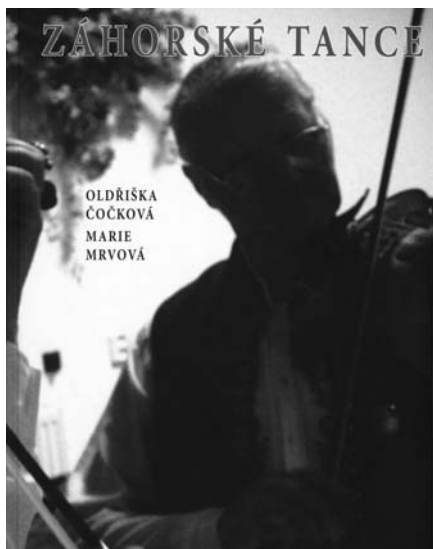
Studie, které předcházejí samotné sbírce, jsou velmi podnětné. Nejen, že se čtenář dozví něco bližšího o konkrétní problematice, již je příspěvek určen, ale může si doplnit také obecné informace o tom, kde se přechodná oblast Záhoří rozkládá a které obce k ní náleží. Z. Jelínková sledovala u záhorských tanců i vliv valašské kultury na místní hanáckou, její konkrétní projevy a vznik tanečních variant. Podobně P. Klapil v příspěvku o lidových nápěvech bere v úvahu varianty a drobné specifčnosti a svá tvrzení podkládá četnými příklady ze své publikace *Záhorský zpěvník* (1999). A. Dohnal se zaměřil na lidové muziky na Záhoří, na jejich vývoj, charakteristické obsazení i výrazné nositele hudební tradice v tomto regionu. Příspěvek H. Lisické mapující výskyt záhorského kroje vychází ze sběrů Josefa Klvaní, Františka Přikryla a z publikace Miroslavy Ludvíkové *Neznámé prameny ke kroji na Hané* (1987). Autorka vyzvedává rekonstrukci některých krojů, která proběhla díky natáčení videoencyklopedie *Lidové tance z Čech, Moravy a Slezska* (Strážnice 1994 – 1997), kam autorka moravské části Z. Jelínková zařadila do oddílu Hané i tance ze Záhoří.

Hlavní částí publikace jsou samotné lidové tance. U každého záznamu je nejprve uveden nápěv a text písně, následuje popis tance, nejčastěji rozepsaný

po takttech, ve kterých se děje melodická nebo rytmická změna způsobující i změnu v tanci. U některých popisů nechybí ani grafické rozkreslení tanečníků a jejich pohybů pomocí znaků smluvených v taneční terminologii. Tam, kde byl popis tance zbytečný kvůli jeho notorické znalosti v celé oblasti, byla zapsána pouze chronologie jednotlivých částí tance (např. *na konopě* – volný valčík, polka, kalup neboli prudký obkročák). Ostatní informace uveřejněné u jednotlivých záznamů uvádějí informátory, lokality nebo přímo místo sběru. Chybí však údaj o tom, kým a kdy byl sběr pořízen (není zřejmé, zda jde o záznam autorek, anebo materiál, z kterého v případě nejjasnosti čerpaly).

Kniha jako komplex nám přibližuje Záhoří – přechodnou oblast mezi Hanou, Laškem a Valaškem. Kromě exkurzu do jeho historie a lidové tradice (zejména hudební a taneční) máme k dispozici i materiály geografické (dobové pohlednice a mapy). Zpracovaná látka je přínosem především pro soubory zabývající se hanáckým folklorem. *Záhorské tance* tak mohou splnit odkaz autorů a zůstat v povědomí nejen nastupující taneční generace.

Klára Kašparová



SOŇA BURLASOVÁ: SLOVENSKÉ LUDOVÉ BALADY. Bratislava: Skriptorium musicum 2002; **KATALOG SLOVENSKÝCH NARATIVNÝCH PIESNÍ 1 – 3.** Veda: Bratislava: Veda 1998.

Soňa Burlasová se zapsala do bádání o slovenské lidové písni nejednou prací a tematika lidových balad v jejím díle dávno nechybí. Vzpomeňme na její *Ludové balady z Horehroní* vydané v roce 1968, nebo antologii balad a jiných epických písní *V širom poli rokyta* z roku 1982. Jako vyvrcholení své práce v této oblasti bádání vydala třísvazkový katalog a přehlednou antologii.

V katalogu je uvedeno 307 baladických typů vyexcerpovaných ze záznamů pořizených na území dnešního Slovenska, ale i u Slováků žijících v rámci jiných evropských zemí. Balady jsou zde rozděleny podle tematického zaměření do jedenácti skupin: I. Nadprirodzené sily, II. Legendární námety, III. Lúboštné vzťahy, IV. Rodinné vzťahy, V. Spoločenské vzťahy, VI. Historické námety, VII. Piesne o vojne, VIII. Piesne o zbojníkoch, IX. Náhodné nešťastia, X. Násilné činy, XI. O zvieratách – žartovné.

Velmi významnou součástí katalogu je uveřejnění příkladu písně reprezentující daný typ. Autorka usilovala o uvedení nejvhodnějšího příkladu z hlediska textu, ale nepominula ani stránku hudební. Místy uvedla více nářevů vážících se k témuž baladickému typu a k příkladům, k nimž nebyla zaznamenána melodie, připojila nářev převzatý z jiného zápisu. Celkové uspořádání katalogu je následující: v úvodu je seznam typů písní, název baladické skupiny, který je označen římskou číslicí, pak následují jednotlivé „dějové verze“ označené arabskými číslicemi (I. Nadprirodzené sily – 1. Matka zakľaje dcéru na javor, 2. Matka zakľaje dcéru na srnku, 3. Odmietnutá milá zakľaje milého na javor). V rámci skupin jsou pak balady podrobně popisovány podle jednotného systému: stručná tematická charakteristika – A, a podrobný popis děje balady – B (obojí se simultánními německými překlady, což lze ocenit jako velký klad), dále jsou připojeny incipity, jimiž daný typ začíná – C, výčet všech prozatím zjištěných záznamů – D, a konečně následuje vybraná ukázka příslušného typu – E. Katalog je tak díky zvolenému systému velmi přehledný a informativní. V závěru nechybí obsáhlý seznam literatury, rejstřík písňových nářevů, rejstřík lokalit a rejstřík motivů, osob, předmětů a zeměpisných názvů.

V antologii Slovenské ľudové balady je uspořádání podobné, v případě některých skupin jsou však voleny poněkud jiné, popřípadě obměněné názvy: I. Po-

very a čary, II. Legendické námety..., VII. Vojna, VIII. Zbojníci..., XI. Příhody zvířat. Veškeré podrobnosti, které obsahuje katalog, jsou v tomto výboru pochopitelně vypuštěny. Propojení s ním se ale mohlo stát velmi užitečné. Otázkou zůstává, proč je zde proti katalogu uvedeno o třicet baladických typů méně, nebo proč autorka z výčtu pramenů vyloučila Dodatek k písňím slovenským J. Kollára zapsaných na Trenčínku v polovině 19. století Boženou Němcovou. Mezi 250 záznamy existuje též řada balad! (viz B. Němcová: *Studie národopisné*. Praha 1929, s. 721-781.)

Katalog je rozsahem, kvalitou zpracování a svým vyložením odborným zaměřením určen především pro studenty etnologie, hudební vědy a pro znalce, kteří se problematikou lidových balad zabývají, zatímco širší veřejnosti je naopak věnována přehledná a dosud nejrozsáhlejší antologie.

Anna Marie Kovárníková

ZPÍVALO SE V OSVĚTIMANECH. Uspořádali a zpracovali Luděk Běťák a Irena Brechličuková. Osvětimany: Obecní úřad 2004, 118 stran

Zásluhou Obecního úřadu v Osvětimanech vyšla sbírka obsahující písně z této dolňácké lokality, ležící téměř na půl cesty mezi Kyjovem a Uherským Hradištěm. Sklon k tomuto způsobu ediční práce pozorujeme stále silněji hlavně v posledních deseti až patnácti letech. Je odrazem snahy identifikovat se s místem bydliště nebo rodiště. Takto publikované materiály slouží k různým vystoupením v rámci kulturní činnosti obce nebo se stávají archiváliemi uchovávanými spolu s kronikou obce v místě správního orgánu. Velmi důležité je, zda během sběratelské práce, která systematicky probíhá zejména v posledních sto letech, navštívili lokalitu sběratelé a zapsali místní písně. Osvětimany patří

k těm šťastným obcím, v nichž bylo zaznamenáno slušné množství materiálu. Recenzovaná sbírka obsahuje celkem sto písní shromážděných v různých časových obdobích. Základ tvoří nejstarší zápisy ze sbírky Františka Sušila Moravské národní písně s nářevy do textu vřaděnými z roku 1860 (kritické vydání připravené B. Václavkem a R. Smetanou vyšlo v roce 1941). Další zápisy byly vybrány z rukopisných sběrů Františky Kyselkové z roku 1934 uložených ve sbírkách Etnologického ústavu AV ČR v Brně. Třetina písní pochází z rozsáhlého komplexu písní zaznamenaného od osvětimanského zpěváka Josefa Rýznara jeho vnučkou Annou Rýznarovou-Mlýnkovou. Ta je v letech 1969 – 1970 nahrála na magnetofon a zpracovala jako diplomovou práci. Poslední část písní byla převzata z repertoáru osvětimanské cimbálové muziky, která je aktivně interpretuje na vystoupeních a při nahrávání pro rozhlas. Převážně tedy jde, s výjimkou zmíněných Sušilových zápisů, o dosud nepublikovaný písňový materiál z jediné obce, zaznamenaný v průběhu několika desetiletí minulého století. Jsou dokladem místní



zpěvní tradice, i dokumentem zachycujícím putování písní s jejich nositeli do nových míst.

V edici jsou zastoupeny různé druhy v abecedním řazení – písně milostné, vojenské a žertovné, podstatný je podíl epiky pocházející ze Sušilovy sbírky. Praktické zaměření sbírky zdůrazňují připojené akordy k doprovodu. Z archivu osvětimanské kapely byly doplněny některé ze zápisů F. Sušila současnou variantou. Autoři uvádějí i ty písně, které dnes kapela hraje a které je zároveň možno najít v Sušilově sbírce, kde ovšem jde o zápis z jiné obce. Jde vlastně o svědectví dnešní existence písní zapsaných už před 150 lety. Publikaci doplňuje stručné pojednání o hudebním životě v obci. Dokládá působení četných muzikantů v obci i kapel v různém obsazení – dechovky, taneční, moderní jazzové a cimbálové muziky. Z hlediska udržování folklorní tradice byla v obci významná zejména sedmdesátá léta, kdy kapela účinkovala v Československém rozhlasu. Sbirka je jednou z akcí, snažících se přispět k oživení kulturních hudebních aktivit v Osvětimanech, které po ztrátě místa ke zkoušení (prodej kulturního domu) značně upadly.

Kniha je vybavena velkým množstvím fotografií starších i současných, které přibližují obec a dokumentují činnost hudebníků a dalších kulturních pracovníků a občanů Osvětiman. Na sto osmnácti stranách je více než šedesát fotografických příloh. Bohužel zcela v nich chybějí popisy, což snižuje jejich dokumentární hodnotu. Mezi ostatními publikacemi z jednotlivých obcí, které dosud vyšly a do nichž jsou zařazeny i písně, představuje tato edice cenný hudební materiál k poznání určité etapy vývoje zpěvnosti, užitečný nejen pro popularizaci, ale také pro odborné bádání. Nepochybně si získá mnoho příznivců a uživatelů mimo jiné i proto, že ji připravovali ti, kteří mají k lidové písni v Osvětimanech vřelý vztah.

Marta Toncrová

PREZENTACE TRADIČNÍ A LIDOVÉ KULTURY V ZEMÍCH STŘEDNÍ A VÝCHODNÍ EVROPY

Tradiční a lidová kultura tvoří nedílnou součást kulturního dědictví každé země. Přestože její existence v uceleném kulturním systému patří již nenávratně minulosti, dodnes určité její části přežívají. Troufám si dokonce říci, že žijí a plní nenahraditelné funkce v systému sociálních institucí, jejich organizace a vzájemných interakcí. Vědomí existence sepětí s minulou tradicí vyváří ve společnosti silné integrující prostředí, působící kladně na socializaci jednotlivců a celkové ovzduší ve společnosti. Bohužel druhá půle 20. století a zejména její poslední desetiletí přinesly neúměrný nárůst nových podnětů. Současná společnost již není sto je aktivně vstřebávat a začíná je pasivně kopírovat. Zaběhnuté vazby se hroubí a s nimi i jejich dosavadní rámec v podobě kulturních institucí. Obzvláště je ohrožené nehmotného kulturního dědictví lidstva. S ohledem na toto nebezpečí přijalo UNESCO v roce 1989 dokument nazvaný *Doporučení k ochraně tradiční a lidové kultury a folkloru*.

V České republice můžeme za určité završení obdobných snah považovat přijetí vládního usnesení č. 571 ze dne 11. 6. 2003, kterým byla přijata *Koncepce účinnější péče o tradiční lidovou kulturu v České republice*. Na jejím vypracování se vedle strážnického Národního ústavu lidové kultury a Ministerstva kultury ČR podílela řada odborníků z různých institucí a úřadů. Do výsledného textu se tak vtělila celá řada podnětů a snah směřujících k zachování zánikem ohrožených jevů. Koncepce sama dále počítá se zpracováním jednotlivých oddílů formou speciálních, ucelených odborných materiálů, které napomohou k jejímu lepšímu naplnění. Národní ústav lidové kultury byl z toho důvodu jmenován centrálním pověřeným pracovištěm pro koordinaci a plnění úkolů souvisejících s koncepcí. Na jeho půdě započaly prá-

ce nejprve na rozsáhlém materiálu *Koncepce identifikace a dokumentace jevů tradiční lidové kultury v České republice*, v následujícím roce pak příprava *Strategie prezentace tradiční a lidové kultury v České republice*.

Rozsáhlá problematika byla pro snazší uchopení rozčleněna do několika okruhů. Důraz byl přitom kladen na rovnoměrné zastoupení různých způsobů prezentace a možnosti seznámení s fenoménem tradiční lidové kultury dále TLK). Podobně byla rozčleněna i jednotlivá média, která v posledním desetiletí stále výrazněji ovlivňují způsob zveřejňování a získávání informací. Obojí společně pak vytvářejí určitý obraz a povědomí o lidové kultuře, které se ve společnosti fixuje. S ohledem na zvolená témata byla vytipována pracovní skupina, do níž byli osloveni odborníci působící v jednotlivých okruzích.

Základní členění zohledňuje jednak prezentaci dosud živých nebo přežívajících forem TLK přímo v terénu, jednak jejich obraz prezentovaný v médiích. Z toho důvodu se naše pozornost zaměřuje na **činnost folklorního hnutí** (R. Habartová) a také aktivity **spolků a sdružení** (A. Vondrušková).

Specifickým okruhem, který bohužel není v naší zemi příliš reflektovaný, je prezentace TLK na půdě **školství** (A. Schauerová). Jedná se především o základní a střední školy, kde je možnost zapracovat jednotlivá témata přímo do školních osnov, případně mimoškolní činnosti.

Další oblastí našeho zájmu je prezentace TLK široké veřejnosti, přičemž se může jednat o její v minulosti zaniklou podobu, ale také o dosud živé formy. Přední místo zde již tradičně patří odborným institucím, které se více než sto let věnují této užitečné a prospěšné práci: **muzea** (M. Melzer, Z. Poláková), **muzea v přírodě** (D. Drápala, M. Šimša).

Média, zastoupení především periodiky, vytvářela od druhé půle 19. století první možnosti bližšího seznámení s TLK a jejími formami. Další vývoj je

sice odsunul poněkud do pozadí, především ve prospěch muzejních expozic a odborných publikací, ovšem v posledním desetiletí opět zaznamenávají rychlý vzestup a zvyšující se oblibu. Prostředí internetu, atraktivnější audiovizuálními technologiemi, je pro svou snadnou dostupnost (pro vkládání i vyhledávání informací) stále vyhledávanější a stává se novou formou prezentace. Teprve v jeho závěsu se nacházejí další, již zaběhnutá média: **internet** (J. Blahůšek), **televize** (J. Schindar, Z. Potyková), **rozhlas** (M. Vondráčková, H. Bízová), **noviny a časopisy** (J. Jilík, L. Fojtíková).

Zpracování jednotlivých okruhů má za úkol shodně postihovat tři základní

části. První z nich se bude snažit o **postihnutí současného stavu** se zcela jasným vyjádřením zastoupení jednotlivých témat a žánrů při prezentaci. V závislosti na jednotlivých okruzích nás bude zajímat prostor a skladba pořadů, článků, reportáží či publikací. Stejně tak zaangažování neprofesionálních nositelů a spoluúčast odborníků na přípravě pořadů, expozic, článků atd. Druhá část je tvořena **rozbořem a hodnocením** dané problematiky. Zde je pozornost zaměřena na specifikaci silných a slabých stránek daného prostředí pro samotnou prezentaci. V této souvislosti také vyvstává otázka dostatečného využití všech silných stránek a stejnoměrnost zastou-

pení všech možných podob prezentace. Poslední část studie je věnována **výhledu do budoucna**. Autoři jednotlivých studií byli požádáni, aby bez ohledu na aktuální situaci stanovili ideální podobu prezentace v celé její šíři a zastoupení jednotlivých témat v každém okruhu.

Všechny studie byly předneseny na XXI. Strážnickém sympóziu (15. – 16. března 2006), které bylo věnováno zmíněné problematice. Společně s referáty ostatních zúčastněných odborníků budou zveřejněny ve sborníku, který bude tvořit další z metodických materiálů *Koncepce účinnější péče o tradiční lidovou kulturu*.

Martin Šimša

NÁRODOPISNÁ REVUE 2/2006

(Volkskundliche Revue 2/2006)

Herausgegeben vom Nationalinstitut für Volkskultur

696 62 Strážnice, Tschechische Republik

tel. 00420- 518 306 611, fax 00420-518 306 615

E-mail: info@nulk.cz

Das Heft 2/2006 der Zeitschrift Národopisná revue (Volkskundliche Revue) ist dem Thema der Musikfolklore, insbesondere dem Volkslied, gewidmet. Petr Kalina richtet seine Aufmerksamkeit auf die ukrainischen Volksliedsammlungen (Die ersten notierten Aufzeichnungen der ukrainischen Musikfolklore). Hana Urbancová zieht einen Vergleich zwischen den Nachtwächterliedern in Mähren und in der Slowakei (Die „Nachtwächterlieder“ in Mähren und deren Beziehung zum slowakischen Repertoire). Der Beitrag von Tomáš Šenkyřík befasst sich mit den Liedern der Romas (Einige Bemerkungen zur Motivik der Lieder Romas). Marta Toncrová präsentiert eine unter den Kindern durchgeführte Volksliederforschung (Die Volkslieder und die jüngste Generation). Bernard Garaj bringt einen Artikel über die Eintragung des slowakischen Musikinstruments „Fujara“ in die UNESCO-Liste „Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Erbe der Menschheit“ (Die Vergangenheit und die Gegenwart der Fujara-Flöte in der slowakischen Volkskultur).

Die „Tradition im Wandel“ bringt ein Quellenmaterial über die Volksliedsängerinnen und –sänger in Chodenland (Autor: Vladimír Baier). Die „Gesellschaftschronik“ erinnert an die Jubiläen einiger Ethnologen: Alexandra Navrátilová (geb. 1946), Karel Pavlišťík (geb. 1931), Jiří Langer (geb. 1936), Richard Jeřábek (geb. 1931) und Josef Jančář (geb. 1931). In weiteren regelmäßigen Rubriken sind Berichte über Konferenzen und Festivals sowie Besprechungen neuer Bücher abgedruckt.

Schlüsselworte:

Musikfolklore, Ethnomusikologie, Volkslied, Nachtwächterlieder, Lieder Romas, ukrainisches Lied, Fujara-Flöte

NÁRODOPISNÁ REVUE 2/2006

(Journal of Ethnography 2/2006)

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

Journal of Ethnography 4/2005 is focused upon musical folklore, especially folk songs. Petr Kalina has paid his attention to Ukrainian collections of folk songs (*“The first notations of Ukrainian musical folklore”*). Hana Urbancová compares the night watchmen’s songs in Moravia and Slovakia (*“The Night-watchmen’s songs in Moravia and their relation to the Slovakian repertoire”*). The contribution of Tomáš Šenkyřík deals with Romani songs (*“Some notes concerning the motifs of Romani songs”*). Marta Toncrová presents the research of folk songs by children (*“Folk songs and the youngest generation”*). Bernard Garaj publishes the text about the entry of the Slovak musical instrument – a shepherds’ long pipe called fujara – in the UNESCO list of Masterpieces of Oral and Intangible Heritage of Humanity (*“The past and the present of fujara in the Slovak folk culture”*).

The Transforming Tradition column brings the source material on folk singers in the region of Chodsko (author Vladimír Baier). The social chronicle remembers anniversaries of some ethnologists: Alexandra Navrátilová (born 1946), Karel Pavlišťík (born 1931), Jiří Langer (born 1936), Richard Jeřábek (born 1931) and Josef Jančář (born 1931). Into other sections, the reports of conferences, festivals and reviews of new books have been involved.

Key words:

musical folklore, ethnomusicology, folk song, night-watchmen’s songs, Romani song, Ukrainian song, fujara

