

Etnomuzikologické paradigma jako otázka života a smrti (hudby)

(Zpráva o následném, a zároveň předběžném studentském výzkumu na Slovácku)

Zuzana Jurková a studenti etnomuzikologie na FHS UK Veronika Avellaneda, Peter Balog, Oldřich Borůvka, Pavel Kraus, Oldřich Poděbradský a Jan Stehlík

Abstrakt

Text popisuje hledání paradigmatu pro studentský etnomuzikologický výzkum na jižní Moravě. Namísto výzkumu tradiční hudby převážně jako výzkumu žánrů, a tedy především popisu dekontextualizovaných objektů, se přiklání k chápání hudby jako sociálního objektu. Pro ten jsou významné jak vztahy mezi hudebníky a posluchači, tak i mezi výzkumníkem a předmětem výzkumu.

Zatímco „tradiční“ žánry, tedy ty, které jsou doloženy z 19. a první poloviny 20. století, z této oblasti nevyhnutelně mizí nebo nabývají jiných podob a funkcí, skutečnost aktivního provozování hudby a její významné místo v komunitním životě zůstává stále zřejmé.

Jako základní teoretické zarámování pro nadcházející výzkum je předpokládána Merriamova teorie „music as culture“. Pro bohatý terénní materiál, s nímž se lze setkat v jihomoravském Hluku, se jako výkladové modely zdají příhodné koncepty kulturních kohort jako skupin lidí, které spojují blízké pohledy na hudbu, a „soundscapes“ jako hudební realizace těchto pohledů.

Nikdo asi nečekal, že kurz *Dějiny etnomuzikologického myšlení* bude mít takovou teoretickou i praktickou odezvu. Jeho původním záměrem bylo ukázat - jak to u podobných kurzů o dějinách oborů bývá - na základě klasických textů Guido Adlerem (1885) počínaje, jak se v disciplíně, nazývané nejdříve srovnávací hudební věda, později etnomuzikologie nebo antropologie hudby, proměňoval pohled na hudbu a následně na metody jejího výzkumu. Jako studentka jsem podobných kurzů absolvovala několik a jsem jimi nebyvala příliš nadšená. Jako učiteli mi ale připadalo namáhavé neustále vysvětlovat, že výzkumná metoda závisí na výchozím paradigmatu, a těch že je v etnomuzikologii myslitelných přinejmenším několik, což souvisí mimo jiné s povahou zkoumaného předmětu – primárně hudby.

Kromě textů Adlera (1885), Hornbostela (1905), Rhodese (1956), Wachsmanna (1961), Felda (1974), Jakobsona (1978), Matejky (1976), a také čerstvě vydané přehledové učebnice Ruth Stoneové (2008) jsem za výchozí text zvolila i studentům neznámou monografii Vladimíra Úlehly *Živá píseň*, vydanou v roce 1949. Považovala jsem ji za vhodnou ze dvou hlavních důvodů (vedle třetího, marginálního, že totiž je - na rozdíl od všech ostatních - česky): především obsahuje spoustu

materiálu, takže je i pro čtenáře bez vlastní terénní (neřku-li „slovácké“) zkušenosti poměrně snadné si terén představit. Druhým, ještě důležitějším důvodem bylo to, že se v knize rozpíná ona schizofrenie (které lze eufemicky říkat dvoupólovost), příznačná pro celý obor v jeho synchronním i diachronním rozměru.

Úlehla – přiměřeně své profesi biologa - prezentuje lidovou píseň na jedné straně jako živý organizmus, těsně spjatý s prostředím:

Jak se mi stávala píseň stále víc předmětem studia, tak jsem současně sám od sebe, nezávisle na učení o psychických postavách, které se začalo vyvíjet hlavně po roce 1930, poznával, že lze píseň studovat právě tak, jako by to byla živá bytost...není snad náhodné, že se v současné době začíná uplatňovat mladá nauka biologická, ekologie, to jest nauka o životě vzhledem k okolí, anebo, jak bych to nazval, nauka o osudu živých bytostí.

Ptá se ta nauka, jak a kde se životu daří nejlíp, kdy a kde nejhůř...Neboť v životě je něco, co k živé bytosti nutně nepatří, aniž jest její přímou součástí, a patří to rovněž stejným dílem prostředí, ve kterém živá bytost žije...

Právě v těchto vztazích mezi živou bytostí a jejím okolím ekologie hledá své problémy. Jestliže připustíte, že toto nové pojetí organismu jako vztahového průsečíku je vhodné, aby se z něho vycházelo při studiu útvaru duchového, a přece aby se kráčelo cestou přírodovědeckou, pak shledáte, že kulturní útvar je předmětem pro ekologické studium často vděčnějším než sama klasická živá bytost, neboť ta je proti okolí uzavřenější než lidská myšlenka a její uskutečnění. (s. 207 - 8)

Pokud vím, byl Úlehla ve svém ekologickém pojetí hudby originální. Nenavazoval - přinejmenším vědomě - ani na pozitivismus raných muzikologů (přestože se, podobně jako oni, v *Živé písni* letmo odvolává na Linného a jeho systematiku), ani není těsněji metodologicky přimknut k pozdější americké škole kulturní ekologie Juliana Stewarda a jeho následovníků.

Jako prostředí pro existenci písně chápe jak geografické, tak historické i kulturní souvislosti. Ptá se po společenském kontextu provozování konkrétních písní, po nositelích/zpěvácích a jejich individuálním vkladu, tedy po individuální variabilitě, po způsobu transmise...

V jakési předjímce pozdějších etnomuzikologických konceptů jde Úlehla dokonce ještě dál. Srovnává dvě geograficky blízké, ale jevově odlišné kultury, totiž tu strážnickou (resp. svým charakterem podobnou veličskou) na straně jedné a javornickou na straně druhé. Víceméně intuitivně dochází k témuž, čemu se o čtvrtstoletí později dlouhodobě věnoval a co velmi detailně vyargumentoval Alan Lomax. Výsledky metody, označované jako *cantometrics*, Lomax posléze publikoval v knize *Folk Song Style and Culture* (2009). V ní poměrně exaktně dokazuje, že styl lidové hudby (konkrétně zpěvu) odráží charakter mateřské kultury. Lomax vlastně v etnomuzikologii aplikuje koncept kulturních vzorců, kterým proslula antropoložka Ruth

Benedictová; sám však důkladněji nepátrá po hodnotách, stojících v základu kultury. Úlehla naopak - stejně jako Benedictová - vidí výchozí hodnoty jako určující celý „pevný řád“, tedy jednotlivé složky : *Jaký rozdíl v náladě! Tam* [na Javornicku - pozn. ZJ] *vážné zaměření k životu duchovnímu, tu* [na Strážnicku - pozn. ZJ] *jásot nad barevností a radostí života pozemského.* (s. 118) Tím do značné míry předjímá mnohem pozdější vlivný etnomuzikologický koncept *music as culture* (velmi stručně: hudba nabývá týchž podob/vzorců jako mateřská kultura).

Na druhé straně však Úlehla každou řádkou své knihy volá „po záchraně“ (obzvláště drásavě v srdceryvné přírodovědné paralele v kapitole „Co bude dál...“ na s. 335), záchraně právě toho písňového typu, jehož detailní deskripci a analýze se věnuje důkladně nejen v textu knihy, ale i v mnoha stech stranách příloh. Úlehlovy hlavní argumenty, proč si slovácká píseň záchranu zaslouží, jsou estetické, a jejich součástí je koncept originality. Tu vyzvedal v souvislosti se slováckou písní nejen Janáček, ale i Ir Henry Cowell (který slováckou hudeckou hudbu údajně označil za jeden ze tří ucelených světových hudebních stylů). Jako *cantus firmus* se celou knihou táhne také důraz na starobylost slovácké písně, což byl zjevně v dobovém kontextu argument těžkého kalibru.

Při svém zoufalém volání SOS se Úlehla nezdráhá užít té nejexpressivnější dikce:

...dožínky, které nás při příjezdu do Strážnice hned v prvních dnech přivítaly a oslnily propracovaným obřadem stárků a stárek, hrou hudeců Mlýnkových, tancem a cifrou uprostřed Starého města, ty dožínky dostaly nátěr katolicko-politický a začaly se odbývat spíš po způsobu politické manifestace. Místo houslí a klarinetů stále častěji zazníval ze selských oken zvuk harmoniky, kterou si vojáci přinášeli z vojny jako výslužku z ušetřeného žoldu. Její hnusná tónika s dominantou spojovaly se s hustějšími břešky plechové kapely k boji proti starým tóninám a zvláštní harmonizaci hudecké a ochudily vaření trnek, dožínky, svatby o nejkrásnější ozdobu. Místo starých danajových písní zaléhal ze šenků častěji zpěv jakýchsi předměstských odpadků a při nedělních muzikách usadil se sebevědomě šlágr. (s. 176)

Zjevnou neslučitelnost obou konceptů (je-li píseň jev bytostně spojený se svým sociálním prostředím, pak - logicky - s jeho změnou mění i svou podobu nebo zcela mizí) se Úlehla pokouší spojit fantaskním plánem přechodné ochrany písně a celého jejího kulturního kontextu s pomocí odborníků, a zároveň přesvědčováním Strážničanů o hodnotě jejich vlastní kultury (*Bylo by tak obtížné vymýtiti plechy, toho přímého škůdce? Bylo by tak obtížné vtisknout místo nich do několika nadaných rukou zase husle, klarinet, cimbál, basu?.. A ve škole do dětských hrdel zasívat vlastní písně místo cizích?* s. 336 - 7). To považuje za reálné a dosažitelné, *protože se nezměnil hrubě ani dědičností odkaz, ani přírodní, ba ani hospodářské podmínky* (s. 338).

Na studenty (pro mě překvapivě) ona schizofrenie neudělala velký dojem: jsou základní orientací blíží antropologii, než klasické muzikologii, a tak jim volání po záchraně slovácké písni připadalo pošetilé. Zdaleka přitom nedohlíželi výchozích myšlenek raných muzikologů Adlera, Hanslicka a dalších, které mohou být (ačkoli u Úlehly pravděpodobně nebyly) základem tohoto volání nebo záchranných snah. Když se pak seznámili s jejich chápáním hudby jako „autonomního a dekontextualizovaného objektu“ (REYES 2009: 7), objektu, podrobenému objektivním pravidlům krásy, většinou považovali představu univerzálních (estetických) zákonitostí za jakýsi těžko srozumitelný mysticismus, k němuž se vědci před víc než stoletím uchýlili zčásti proto, že neznali hudbu v její celosvětové rozmanitosti. Tomu by ostatně nasvědčovalo i (kupodivu až dodnes v muzikologii poměrně časté) definování hudby prostřednictvím estetických kritérií; jako by nebylo už sto let známo, že pro mnohé světové kultury je estetický koncept hudby cizí. Hledání vnitřních zákonitostí prostřednictvím hudební analýzy, nebo přinejmenším hudební analýzu samu, viděli studenti jako jeden z mnoha kroků etnomuzikologovy práce, v níž se spojují – někdy velmi nesnadno, jak to trefně vyjádřil David McAllester (1980) přirovnáním k „uneasy bedfellows“ - data i metody muzikologie a antropologie.

Naši základní představou bylo pojetí hudby ne sice jen jako aktivity, jak ji v posledních desetiletích prezentují někteří autoři (SMALL 1998), ale rozhodně se spíš než představě „absolutního objektu“ víc blížilo konceptu „sociálního objektu“ (REYES 2009:12 n.). Pro tento koncept jsme považovali za podstatná dvě hlediska. Prvním je to, že hudba není jen lidským výtvořem, ale také (pokud ne především) sociálním aktem. Podobně jako říká Jakobson o jazyce: *mluvíme, abychom byli slyšeni...a slyšení chceme být proto, abychom byli pochopeni* (1978:12, podle REYES 2009), platí totéž přinejmenším o naprosté většině hudby: zpíváme a hrajeme, abychom byli slyšeni a aby posluchači porozuměli vzkazu, který tak předáváme. Je mu však pochopitelně možné porozumět jen v kontextu kultury.

Druhým významným hlediskem pojetí hudby jako sociálního aktu je sepnatost zkoumaného a zkoumajícího: *Sociální objekty nejsou jako hvězdy nebo kameny, které existují nezávisle na tom, co si o nich lidé myslí; sociální objekty jsou částečně utvářeny lidským vnímáním a představami. A pokud se tyto představy a sociální vnímání mění, sociální objekty se mění s nimi.* (GRAY 2006:22, podle REYES 2009)

Bylo zjevné, že z Prahy se už k ověření životnosti slovácké hudby víc nepřiblížíme. Dalším stádiem musela být nutně práce v terénu. A ostatně další z klasiků etnomuzikologie, Timothy Rice (1997), charakterizuje terén jako prostředí, kde se teprve ze zájemce stává etnomuzikolog.

Příprava

Studenti se začali zajímat o Slovácko. (Úlehlova expresivita přinesla své ovoce, jakkoli jiné, než autor čekal). Z Národního filmového archivu opatřili kopii Úlehlova polodokumentárního filmu *Mizející svět* z roku 1931, který v knize často připomíná. Veronika, vyznavačka psytrance, jednoho ze subžánrů elektronické taneční hudby a častá obyvatelka virtuálního prostoru, popisuje, jak vstoupila do slováckého světa prostřednictvím komunitního serveru www.nyx.cz

Na tomto serveru jsem si všimla, že zde bylo dne 25. 10. 2008 založeno diskusní fórum s názvem „*Slovácko - úrodný kraj na jihu Moravy -- prostříhat trnky, zaryt hnůj a poobtúlat galánku*“. Bylo to krátce po přečtení knihy *Živá píseň* od prof. Úlehly, a tak mě zajímalo, o čem se zde bude diskutovat. Několikrát jsem do fóra přispěla naskenovanými fotografiemi ze zmíněné knihy a s doporučením popsala, čím se ona kniha zabývá. Nikdo z diskutujících o ní do té doby neslyšel, ale někteří po ní začali pátrat a koupili si ji. Zajímalo mě, jestli diskutující znají nějaké slovácké lidové pěvce - pamětníky, a vznesla jsem úvahu nad potenciálním terénním výzkumem a zmínila se, že studuji etnomuzikologii. Na základě toho mě kontaktoval syn pana Hrubého Jakub, v tomto fóru známý jako **Dacube** (DJ, dekoratér, člen skupiny PSCrew - Podobojí slovácká crew), který napsal:

hola

pokud se hodláš slováckou lidovou hudbou hlouběji zabývat, poslal bych ti kontakt na mého otce. Myslím si, že je opravdu studnice dolňáckých písní, je ročník 1933 a jeho matka ho naučila spoustu písní, které se v Hluku zpívaly před rokem 1900. Tyto písně dnes už téměř nikdo nezná, většina těch, které hrají cimbálové muziky, vznikaly skoro až za první republiky, jestli nevznikly uměle mnohem později. Bylo by záhodno, aby se mu někdo věnoval a písničky zaznamenal textově i hudebně. Já na to nějak nemám nervy a je to škoda. Byl by to přínos. Máme s klukama takový malý projekt - děláme hip-hop ve slováckém nářečí. Jde o takovou srandu - já už

jsem starý caban na to abych poslouchal hudbu pubescentů s nízkým pudlem, ale textově jde podle mě o moderní verzi lidové písně. Reflexe na současný svět okolo nás

tož tak

Slovo dalo slovo a Jakub mi dal email na pana Hrubého. K našemu velkému štěstí je pan Hrubý i přes svůj věk aktivním uživatelem internetu, což naši komunikaci značně usnadnilo.

Prostřednictvím výše zmíněného serveru zjistila Veronika o alternativní slovácké kultuře ještě leccos dalšího, co posléze prezentovala na semináři. Její prezentace zapůsobila jako exploze. Skupina organizátorů a umělců Basstafidli, snažící se oživit alternativou Uherské Hradiště, se zdála jako poměrně běžná generační formace. Některé zprávy o aktivitách designérské dvojice Mimikri resp. Puk-puk a s ní personálně propojenou hudební formací PSCrew (v níž se angažuje Jakub Hrubý) byla ovšem něco jiného: regulární hip hop či psytrance se stejně regulárními slováckými identifikačními prvky. Doprovodné videoklipy s UV aktivními „cérečkami“ a batmanem ve slováckém kroji, politém červeným vínem, s hudbou dokonale korespondovaly. Žánrově přiměřený název skupiny Podobojí slovácká crew výslovně upozorňuje na slováckou identifikaci; výraz „podobojí“ nám aktéři vysvětlili jako „pod vínečkem a koláčkem“.

Naší výchozí hypotézou, s níž jsme chystali výzkumnou výpravu na Slovácko, bylo, že slovácká hudba/píseň, definovaná nikoli melodickým obrysem a charakteristickým rytmem či jinými „objektivními“ znaky, ale skutečností provozování, případně funkcí či konceptem, je živá stejně jako v Úlehlově době. Velmi široce formulovanou výchozí otázkou bylo „Jak vypadá živá hudba/píseň na Slovácku dnes?“ A protože pan František Hrubý, tatínek onoho prvního, virtuálního informátora Jakuba, bydlí v malém městě Hluku nedaleko Uherského Brodu i Uherského Hradiště, rozhodli jsme se rozbít výzkumný tábor tam. Hluk měl reprezentovat hudební prostředí menšího slováckého města. Pro srovnání jsme se chtěli podívat ještě na jedno prostředí, podle literatury charakterově zásadně odlišné: do kopanicové vesnice Strání na hranicích mezi Moravou a Slovenskem. (Strání jsme vybrali proto, že tu celý život bydlí významná zpěvačka Vlasta Grycová, s jejímiž nahrávkami jsme se neustále setkávali.)

Během klasické přípravy na terénní práci jsme získali běžné historické a etnografické informace - očekávané i nečekané. Jednou z těch nečekaných byla kupříkladu intenzivní regionální publikační aktivita. Zánik nakladatelství GNOSIS, které založil a vedl Jiří Plocek, jsem považovala

vzhledem ke slovácké tradiční hudbě (ať pod tímto pojmem, současnou etnomuzikologií opovrhovaným, myslíme téměř cokoli) za nenahraditelnou a nenapravitelnou škodu, a to bez ohledu na existenci velkého *Indies Records* s jeho občasnými folklórními tituly, anebo naopak rodinného *Atonu*. Teď však bylo zřejmé, že těm, kdo na Slovácku hrají a zpívají, a lidem kolem nich záleží (jako pravděpodobně obvykle záleželo) na uchování a rozšíření jejich hudby. Místo dřívější aurálně/orální formy předání ovšem přijali cestu dnes běžnou, pořizování zvukových nahrávek. Mezi vydavatelstvími v Ostravě, Valašském Meziříčí, Příboru či Dolních Bojanovicích je zvláštní (nebo možná naopak charakteristický) *Danaj*: prvotně velmi úspěšná strážnická cimbálová muzika, posléze i vydavatelství. Některé vlastní nahrávky vydali u *Indies*, ale troufli si (společně s Národním ústavem lidové kultury Strážnice) na reprint Úlehlovy víc než osmisetstránkové *Živé písně* (2008), navíc s multimedialním CD-ROMem. (Díky nim si knihu mohli koupit slováčtí „psytranceři“ nebo hiphopeři, s nimiž se Veronika setkala na diskuzním fóru.) To, co by se mohlo zdát osamělým počinem charismatického jednotlivce (jakým Magdalena Múčková, vedoucí CM Danaj, je), ale není ve slováckém kontextu zas tak neobvyklé. Obec Velká nad Veličkou vydala kupříkladu r. 2007 třídiskový multimedialní almanach *Hornácké slavnosti 1957 - 2007*, obecní úřad v Javorníku zas CD *Přes Javorník malovaná dlážka* (2000) k počtě místní zpěvačky Anny Kománkové...

Stejně pozoruhodná a nápadná jako intenzita a aktivita lokálních hudebních vydavatelství byla podoba některých pramenů i literatury. Každý zájemce o slovácký folklór spíš dřív než později narazí na jméno Pavla Popelky, ředitele regionálního muzea Jana Ámose Komenského v Uherském Brodě. Objednali jsme proto jeho dvě knihy o hudbě Kopanic: *Příběhy v písních vyzpívané: Lidové balady z moravských Kopanic* (1995) a *Řečeno písní: Lidové zpěvy ze Strání* (2005). V obou případech jde o klasické sbírky písní s notovými a textovými transkripcemi, v prvním případě s kratším folkloristickým úvodem, ve druhém případě s beletristicky laděnými tematickými texty. Fascinující byla hlavně materiální podoba knih (tak nepodobná dnešnímu vědeckému standartu v paperbackové vazbě na recyklovaném papíře): zde v plátně vázaný formát A4, druhá z nich na křídovém papíře, s celostránkovými barevnými fotografiemi přírodních motivů; přitom bez cizojazyčných resumé nebo jiných známek toho, že jsou určeny pro zahraniční zájemce. Jako zpěvník nevhodné: kdo bude zpívat z dvoukilového křídového otesánka? Jako zdroj informací například o interpretačním stylu také nevhodné: užitá notace, podobná jako třeba u Sušila z roku 1835, zachycuje jen melodický obrys, žádné individuální podrobnosti. První reakce studentů byla:

Bible. Kniha určená k uctívání, prvotně pro svůj obsah, což se druhotně promítá i do její vnější podoby.

Jen o málo skromnější jsou ostatně po vnější stránce nedávné folkloristické publikace Národní ústavu lidové kultury ve Strážnici, například *Od folkloru k folklorismu* (PAVLICOVÁ - UHLÍKOVÁ 1997) nebo *Lidová kultura na Moravě* (JANČÁŘ 2000). To všechno zřetelně mluvilo o ceně, jakou hudba v místním životě má.

V terénu

Hluk je zasazený ve zvláštní zvláště, ale bezlesé krajině v podhůří Bílých Karpat. V širším údolí, orientovaný podle potoka a hlavní silnice (jedním směrem do Uherského Hradiště, druhým přes Vlčnov do Uherského Brodu) působí jaksi průchodně. Podobně jako Strážnice, jejíž „strážní“, tedy hraniční funkci zmiňuje Úlehla, je i Hluk připomínám v souvislosti s Luckou hraniční provincií na přelomu 11. a 12. stol. Historickou dominantou (s níž se pojí také mnohé hudební aktivity, kupříkladu zkoušky mužského sboru, ale také košť vína) je renesanční tvrz. V roce 1991 měl Hluk 1096 domů a v nich 4362 obyvatel.

Pro větší operativnost jsme přijeli dvěma auty. Bydlíme v ubytovně na stadionu, mohutné socialistické stavbě na okraji obce. (Vzhledem k absenci výrazného centrálního náměstí tu ale vlastně skoro všechno působí jako „na okraji“.) Jak se brzy ukáže, i toto nepravděpodobné místo, mimochodem jediná ubytovací možnost v Hluku, je občasným hostitelem hudebních aktivit. Od prvního rána tu hraje silná reprodukováná pop music, podle níž cvičí v rozlehlé tělocvičně děti. Odpoledne se intenzita zvuku ještě zvýší. To už začne být patrné, že jde o jakousi mimořádnou událost.

Na první odpoledne (čtvrtek 7.5. 2009) máme domluvený rozhovor s panem Hrubým. Z terénních zápisků:

FH je čiperný pětasedmdesátník v kostkované flanelové košili a džínách. Chová se nenuceně a zároveň bez jakéhokoli předvádění, i když má kolem stolu osm neznámých lidí, z nichž jeden (Olda B.) neustále běhá kolem s fotoaparátem, a dva (Olda P. a Peter B.) ho nahrávají. Prosíme, aby vyprávěl o svém životě a hudbě v něm... Výrazné jsou jeho akcenty na autentičnost (hudba a zpěv jsou především pro radost těch, kdo ji provozují), ale dnes se lidi hlavně předvádějí nebo chtějí hraním a zpěvem vydělávat. Zdůrazňuje také hudební linii (tedy nadání) v rodině - od prapraděda až po vnuky... K hlavní lokální diferenciaci došlo podle něj až v 50. letech, kdy se začalo hrát víc na pódiích - profesionálně nebo poloprofesionálně: každý chtěl mít představení osobitě a exotické. (V té době se o lidovou píseň ovšem začal teprve víc zajímat, takže možná zkresleno.) Někdy v té době také teprve sem uveden cimbál.

Pan Hrubý pro nás sice nahrál písničky na počítač, ale záznamy se občas překrývají nebo mají jiné technické nedostatky. Domlouváme se, že pozítří přijdeme ještě jednou a písničky nahrajeme sami.

Přímo od pana Hrubého míříme do tzv. Domků. Obec vykoupila nejstarší dochované stavení (z 19. stol.) a dva sousední malé domy, o něco mladší. Teď tu pomalu vzniká jakýsi zárodek muzea - skanzenu, jehož koncept bude ale spíš revitalizační než konzervační. Čeká tu na nás „duše oživující“, „Laďa“ Šácha, student ekologie, kamarád Puk-puků (jejichž tričko s UV aktivním lidovým ornamentem má pod vyšivanou krojovou košilí; tato vrstevnatost jej dobře vystihuje). Vypráví o lidových ornamentech, jichž je pár k vidění v jednom z domků. Z jeho nadšené díkce, formulací (*Je to víc než že mě to baví. To se musí uchovat, je to moje poslání*) i vlastní ornamentální tvorby, v níž se prolínají lokální vzory například se znaky *jin* a *jang*, z toho všeho je patrný mesiánský zápal.

V Domcích hrají příležitostně cimbálové muziky, vystavovali tu i Puk-puci.

Druhý den (pátek 8.5. 2009) ráno je zřejmé, co se na stadionu připravovalo: regionální kolo národního šampionátu mažorettek. Stadion i přilehlé okolí (hřiště, parkoviště..) jsou plné holčiček a dívek v různě vyzývavých kostýmech. Odpoledne se koná průvod městem za doprovodu místní dechové hudby. Toho se neúčastníme, protože jedeme do Strání za Vlastou Grycovou.

Za hřebínkem Bílých Karpat se změnil ráz krajiny i sídel: jakkoli jsou tu domky nové nebo opravené přinejmenším stejně jako v Hluku, z jejich dispozice, a také z minimálního „ruchu“, je zřejmý výrazně vesničtější charakter obce.

Z terénních zápisků:

Oba Oldové se v autě strachují, že bude paní Grycová otrávená diva. Je to ale právě naopak: těžko si představit spontánnější, srdečnější a přirozenější osobu. Jakmile se zeptám na situaci s lidovou hudbou, spontánně: „Teď je to mnohem lepší, než kdy dřív.“ Ten optimistický tón (související asi jednak s její povahou, jednak s tím, že na současné situaci má nepochybně značný podíl jako účastnice i jako matka dvou dcer, zapojených do folklórního života obce) prostupuje celé její vyprávění.

Při zastávce v Březové, sousední kopaničářské obci, se rozhodujeme, že se Strání a Kopanicím obecně už nebudeme věnovat. Jednak je situace příliš odlišná od městského Hluku, takže jejich stavění vedle sebe nedává smysl. Navíc se zdá, že i přes neobyčejnou konciznost a přesnost informací, kterými nás paní Grycová zahrnula (počínaje vysvětlením, proč zpívá různé

písničky různými vokálními technikami, přes důkladný popis hudební situace ve Strání v době jejího dětství a konce nejmenšími detaily z její účasti v různých hudebních souborech), je její osobnost příliš určující, takže je těžké považovat Strání za charakteristickou kopaničářskou obec.

Po návratu je sportovní hala stále plná mažoretek i jejich obdivovatelů. V obnovené renesanční tvrzi za potokem zároveň probíhá košt letošních vín, o němž mluvil pan Hrubý. Oldové se tam vypravují a vzápětí nás přivolávají mobily: zpívá tu mužský sbor.

Z terénních zápisků:

Je tu nějakých 30 lidí (převažují muži a spíš starší, všichni velmi civilně, jakoby pracovně oblečení). Pouští nás dovnitř i bez placení (jinak je vstupné 100,- Kč). Asi sedm mužů stojí u sebe uprostřed místnosti a čas od času dvojhlasně zpívají plným hlasem. Ve všeobecném rumraji je není zvlášť dobře slyšet, ale zjevně zpívají lidové písničky... Jediný trochu mladší (cca 45) má vyšívanou košili - vedoucí sboru. Na zítra máme pozvání do sklípku jednoho z nich.

Poslední akcí dne, tentokrát zorganizovanou speciálně pro nás, je psytrance párty na statku v Bojkovicích.

Z terénních zápisků:

Večeříme v bojkovické restauraci Vagon, nejsocialističtější a nejbídnější myslitelné hospodě. Veronika ji označuje jako kultovní, čemuž opravdu nerozumím. Hned po příchodu nám neuroticky vypadající mladík řekne, že když je nás tolik, bude to dlouho trvat... Ceny jsou ovšem víc než lidové.

Kolem deváté dojedeme na polorozbořený statek (aspoň tak ve tmě vypadá) s velkou zahradou hned za Bojkovicemi. Hoří tu oheň, asi dvacet lidí mezi 20 a 30. Na přivítanou každý dostaneme stopečku slivovice. Seznamuji se s Kubou Hrubým: typický ekolog, v mikině, hned velmi osobní. Nahráváme o jeho cestě k hudbě. Pak začíná psytrancová hudební produkce s projekcí UV aktivních ornamentů, posléze záznam „živáče“. Později se rozjede ještě video smyčka s Batmanem ve slováckém kroji; Peter ji natáčí. Na ohni se pečou klobásy, v krabici jsou malé plněné koláčky (ono „podobojí“ v názvu skupiny odkazuje k vínu a právě těmto koláčkům). Běhají tu tři nebo čtyři psi. Velmi uvolněná atmosféra, nijak zvlášť „excitovaná“. Možná proto se Oldům zdá málo zábavná, a tak se mnou jedou cca v 11 zpět do Hluku. Ostatní zůstávají do dalšího dne.

Třetí den (sobota 9.5.2009) dopoledne polovina expedice ještě dozažívá bojkovickou párty, zatímco druhá polovina si jede prohlédnout Muzeum Jana Ámose Komenského v Uherském Brodě. Je v pěkně zrekonstruované staré budově s atriem, obklopené parkem. V přízemí je expozice, věnovaná Komenskému, v patře výstava fotografií pana ředitele Popelky „Folklórní inspirace“. Nejde ani tak o inspirace, jako spíš o současnou podobu starších lidových zvyků. V podkroví je

velká místnost s regionální etnografickou expozicí. Popisky téměř žádné, zato působící silně esteticky. Po celou dobu jsme jediní návštěvníci.

Ve dvě hodiny jdeme znovu k panu Hrubému. Základní strategická instrukce zní: doplnit kontext těch písniček, které máme nahrané, a nahrát další, k nimž má co říct (protože se snažíme porozumět tomu, jak chápe spojení písní a „života“, tedy kultury). Kromě toho si chceme ujasnit některé momenty, které nám v minulém vyprávění nebyly jasné. Pan Hrubý rychle chápe náš záměr a ochotně se mu podřizuje. Obzvlášť dojemné a zajímavé je jeho vyptávání se na synovy aktivity. Ukazujeme mu fotografie z včerejšího večera: zdá se, že se mu dost líbí a že i naše kladné hodnocení je pro něj důležité.

Z jeho dnešního vyprávění (a také z Jakubových včerejších slov) se zdá zřejmé, že je pan Hrubý mnohem větší „samorost“ - a tedy sociálně mnohem víc ostrakizovaný - než jsme si uvědomovali dříve. Jeho zpěv „pěsniček“ tak připomíná jakýsi útěk do zlatého věku dětství nebo mládí, kdy ještě patřil do společnosti, kdy nebyl outsider. Návštěvu končíme prohlídkou starých krojových výšivek, které manželé Hrubých pečlivě uchovávají.

Z terénních zápisků:

Oldovi B. se zatím podařilo sehnat tři zpěváky mužského sboru, kteří za námi přijdou na stadion a pak nás dokonce odvedou do sklípku ke čtvrtému. Tam - za vydatného koštování - zešíroka a ochotně vyprávějí (nahrávka). Několik věcí mi připadá nápadných na první pohled: 1) spojení jejich zpěvu s vínem (nejen že jsme je potkali včera na koštu vína a právě teď zpívají ve sklípku, ale také společně vlastní vinohrad, kde dokonce i víno vyrábějí. Jeden z nich, majitel sklípku, je vystudovaný vinař); 2) zpěv je pro ně výsostný koníček/zábava (zpívají „za klobásu“, tj. i cesty si platí sami - a když s nimi jede cimbálovka, dokonce ji zaplatí!); 3) naprosto neřeší nějaké filozoficko-teoretické problémy typu proč kosit kosou (jak to předvádějí na slavnostech v Buchlovicích), když teď už se seká sekačkou. Zpívají s maximálním nasazením (i hlasovým), ale neřeší to, když někdo nemá silný, výrazný nebo pěkný hlas (jeden přítomný nemá). S povzdechem se vyjadřují o tom, že s nimi chce zpívat (nebo zpívá?) někdo bez hudebního sluchu, a jak je těžké mu to říct. Celkově vypadají velmi tolerantně a fatalisticky. „Zpívat ve sboru je na doživotí“.

Sklepník má sestru - profesionální zpěvačku folklóru Marii Mitáčkovou (její CD jsou ke koupi v samoobsluze). Na nahrávkách zpívá velice vyumělkovaným způsobem, velmi odlišným od syrového zpěvu sboru, ale všichni ji obdivují (nebo se přinejmenším obdivně vyjadřují).

Den má uzavřít večerní koncert Čechomoru, plakátovaný v širokém okolí. Jako předkapela hraje místní cimbálová muzika „Babice“. Jsou sehraní a sezpívání, ale u mikrofonu působí nepřírozeně a sterilně jako mnoho podobných souborů ve stejné situaci. Je zjevné, o čem mluvili otec i syn Hrubých.

Hala je nabitá, jistě přes tisíc lidí. Reagují spontánně a hlasitě jak na líbeznou akustickou pasáž s houslemi či dudami, tak na převážně drsný rockový zvuk kapely. Naděje (aspoň některých z nás), že po skončení jejich hry si bude moci týraný sluchový aparát chvíli odpočinout, se ukázala lichá: téměř současně se začne ozývat hudba ze dvou diskoték. Jedna hrála přímo pod stadionem (převážně s repertoárem pop music 80. let), druhá (podle několika studentů, kteří ji navštívili, sofistikovanější) v klubu vedle renesanční tvrze.

Ranní úvahy o tom, jak musí být radnice zkorumpovaná, když povolí tak zjevné rušení nočního klidu, vyvrací hravě Veronika. V její rodné (menší) vesnici se podobné diskotéky konají jednou za dva týdny. Strpí to nejen radnice, ale bez většího reptání i ostatní obyvatelé. Jak jinak by tu udrželi mladé lidi, když právě takové diskotéky (funkcí velmi podobné dřívějšímu tancování u muziky) jsou tou hlavní příležitostí k bližšímu kontaktu?

Shrnutí z terénu

Prvním, nezpochybnitelným zjištěním z terénu bylo potvrzení výchozí hypotézy, že **hudba** (chápaná jako aktivita) **je tu stejně živá** jako před 80 lety. To si ostatně sám Úlehla už napřed potvrzuje: *Jestli se někde zvláštním nadměrným způsobem zpívá dnes, tož se tam musí zpívat odedávna...leč byste vyměnili dědičnostní základ té nadměrné zpěvnosti.* (s. 22)

Druhým, skoro stejně evidentním závěrem, byl ten o **žánrové pestrosti** (od lehčí klasiky v kostelním sboru přes pořádnou dávku písní, chápaných jako lidové, a pop music 80. léty počínaje k té současné, až po elektronickou taneční hudbu).

Zároveň bylo zjevné, že **žánrové členění** samo o sobě **říká jen málo o hudebnících a jejich motivacích**: kupříkladu víceméně tytéž lidové písně tu zpíval osamělý pan Hrubý, mužský sbor ve vinném sklípku i je hrála - jako předkapela folkrockového Čechomoru - amplifikovaná cimbálová kapela na stadionu. Jak ze zvuku samotného, tak i z rozhovorů s hudebníky bylo zřejmé, že různí lidé připisují hudbě a jejímu provozování různý význam: absolvent konzervatoře, hrající v dechovce, opovrhoval ostatními jako „šumaři“, (a ostatně se s despektem vyjadřoval i o žánrech, které provozoval jak jeho orchestr, tak cimbálové kapely), zatímco zpěváci mužského sboru sice s povzdechem litovali, že jeden z jejich členů nezpívá pokaždé zrovna „čistě“, ale rozhodně to nepovažovali za důvod ho ze společného zpěvu vylučovat. Zpěv ve svém sboru označovali jako „doživotní“ záležitost, ale o ostatních souborech se vyjadřovali velmi smířlivě.

Znovu do terénu: Hluk jako model

Hluk se svými čtyřmi a půl tisíci obyvateli a zároveň staletou historií kontinuálního osídlení působí jako „město v malém“, ideální pro (možná nejen začátečnický) urbánně-antropologický i urbánně-etnomuzikologický výzkum. Je poměrně snadné si představit zdejší hudební krajinu, tedy všechny hudební projevy, jako penepplén. Tento geologický pojem označuje krajinu s formacemi různých tvarů, původu a složení. Pokud přiložíme představu penepplénu na hluckou realitu, hodí se pro přiblížení takové formace výraz *soundscape*. V tomto smyslu jej do literatury uvedla harvardská etnomuzikoložka Kay Kaufman Shelemay (2006). Ta vychází ze základního Merriamova (1964) modelu: *soundscape* má svůj zvukový tvar, daný chováním účastníků (jak aktivních hudebníků, tak posluchačů) této formace, a to je zas určeno hodnotami, které členové vyznávají. Kromě výše zmíněných kvalit, převzatých od Merriama, zdůrazňuje Kaufman Shelemay také proměnlivost v čase a vzájemné ovlivňování *soundscape*s, existujících vedle sebe. Takové ovlivňování je v tak malém městečku, jako je Hluk, nevyhnutelné a děje se nepřetržitě a všemi směry.

Pro ty, kdo jsou zapojeni ve stejné *soundscape*, se zdá případné užití Turinova (2008: 113 - 116) konceptu „kulturních kohort“ jako skupin lidí v rámci jedné kulturní formace, kteří jsou si bližší než ostatní důrazem na některé hodnoty, postoje atd., a tedy společným způsobem jejich chápání.

Hudba, tanec, slavnosti a jiné podoby expresivní kultury jsou primárními způsoby, jimiž lidé vyjadřují kolektivní identity, které jsou základem formování a udržování sociálních skupin. Hudba a tanec jsou pro tyto formace klíčové, protože jsou často veřejnou prezentací nejhlubších pocitů a hodnot, které skupinu sjednocují. (TURINO 2008:2)

Hudba, kterou provozují, a také (možná zejména) to, JAK ji provozují, je výsledkem jejich porozumění, důrazů a výběrů.

Každá *soundscape* má nekonečný počet rozměrů, jimiž je možné ji charakterizovat. Tři hlavní osy, nebo - v Merriamově představě vrstvy - jsou bezpochyby: 1) Kdo jsou oni členové příslušné kulturní kohorty? 2) Jakou hudbu a jak provozují? 3) Proč je to právě ta a právě tak, a co pro ně znamená? Při příští návštěvě Hluku máme v úmyslu začít tyto osy popisovat.

Malý přídavek: Co jsme zjistili u Hrubých

Porovnání „pěsniček“ pana Hrubého s hip hop setem skupiny PSCrew, na němž se podílí jeho syn Kuba, je poněkud šokující a rozhodně nepřipomíná tutéž *soundscape*. Když ale slyšíme nebo čteme

jejich vyprávění o životě a hudbě, je zjevné, že mají otec se synem ve vztahu k hudbě hodně společného:

* **důraz kladou spíš na provozování** než na produkt:

FH: *Moja matka, ta kama chodila, tama zpívala. Úplně bezmyšlenkovitě, ona chodila, dělala něco a tak a pozpěvovala si furt... že to už nevnímala ani ona ani vlastně nikdo... To bylo ještě normální, že sme chodili a zpívali, večer, po tej desátej hodině v létě.*

JH: *ten výsledek je dobrý v tom spíš, že se kamarádíme...*

* základním kritériem kvality je **osobní autentičnost**:

FH: *Ti lidi to opravdu prožívali... To co zpívali, to opravdu mysleli tak. Naopak pohrdlivě hodnotí provozování pouze pro peníze: a víceméně to dělajú jako kšeft!.. Oni to tak nemožú cítit jak my, co jsme v tom vyrůstli... To je tak: dneska to moc lidi dělajú jako divadlo, jako takovou masku enom. Nedělajú to pro sebe, musijú vystupovat.*

JH: *..že spousta lidí to necítí, že prostě je to komedie..*

* **spojení s alkoholem vyvolává představu dionýské radosti**, v níž má bezpochyby svoje místo spontaneita. FH například vysvětluje údajně sprosté písničky ze Strání nekvalitním místním alkoholem, PSCrew mají víno (= podobojí) skryto přímo v názvu;

* oba se odvolávají na **dědičné nadání**:

FH: *Můj praděda z otcovej strany, Hrubý, ten byl poslední hlucký hudec... Tož to nadání je v tom rodě... Hrubý, Hrubá, Hrubé, všeccko jsou muzikanti;*

JH: *Jsem syn svého otce a my jsme muzikální rodina, je to prostě tak dané.*

* důležité **lokální ukotvení**:

FH: *To Dolňácko se dost' poslední čas zanedbává. Frčí to Horňácko, Valachy... A to Dolňácko, tam je ta krása trochu jiná. Ale řekl bych, že co se týče poezie, tak ty písničky sú nádherné.*

JH: Opět skryto v názvu formace: Podobojí **slovácká** Crew.

Jak tedy rozumět tomu, že z tak podobného názorového podloží vyrůstá hudba zvukově tak odlišná? Paralela, kterou jsme dřív vedli mezi geologickými a hudebními formacemi, se zdá

případná i tady: různé materiály (osobnosti otce a syna) jsou různými vlivy (rodinnou situací počínaje a technickými možnostmi konče) zformovány do různých tvarů.

Materiály na doprovodném CD-Romu

Vyprávění Františka Hrubého „O životě a hudbě“ je složeno ze dvou nahrávek, pořízených 7. a 9. května 2009. Při druhé příležitosti jsme se většinou vraceli k nejasnostem prvního sezení nebo jsme žádali o doplnění detailů. Vzhledem k poměrně rozsáhlému materiálu jsme jej mírně utřídili: první část je víceméně chronologická, později se hovor stáčí na názory na provozování a vývoj lidové hudby. Barevně jsou tu vyznačeny písničky, jejichž nahrávky a texty jsou také na CD-Romu. V případě Jakuba jsme naopak téměř doslova přepsali rozhovor, jehož nahrávku jsme pořídili na psytrance párty. Několik drobností doplnili mluvčí při autorizaci textů.

Texty písní jsme dostali od pana Hrubého. Jediným redakčním zásahem bylo nahrazení „w“ obvyklým „f“. Podobně jsme dostali texty i od PSCrew. Sjednotili jsme jejich grafickou podobu a opravili jen zjevné překlepy.

Nahrávky zpěvu pana Hrubého jsme pořídili v rámci jeho vyprávění, resp. jsme píseň natočili ještě jednou při druhém sezení. Od PSCrew jsme naopak dostali nahrávku jejich koncertu, která ovšem zazněla i na zmiňované párty. Z ní také pocházejí ilustrativní video klipy.

Literatura

Cooley, Timothy. 2006. „Folk Festival as Modern Ritual in the Polish Tatra Mountains“. In *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. (Ed. Jenifer Post). New York: Routledge.

Feld, Steven 1974: „Lingustic Models in Ethnomusicology“, *Ethnomusicology* 1974, 18/2: 197 - 217.

Gray, John. 2006. „The Moving Target.“ *New York Review of Books*. 5. October, 22 - 24.

Hornbostel, E.M. 1905: „Die Probleme der vergleichenden Musikwissenschaft.“ *Zeitschrift der internationalen Musikwissenschaft* 1905, 7:85 - 97.

Jakobson, Roman 1978 (1976): „Six Lectures on Sound and Meaning.“ Cambridge, MA: The MIT Press.

Jančář, Josef (ed.). 2000. *Lidová kultura na Moravě*. Strážnice: Ústav lidové kultury.

Kaufman-Shelemay, Kay. 2006. *Soundscales: Exploring Music in a Changing World*. New York: W.W. Norton.

- Kuča, Karel. 1997. *Města a městečka v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Praha: Libri.
- Lomax, Alan. 2009. *Folk Song Style and Culture*. New Brunswick: Transaction Publisher.
- Matejka, Ladislav 1976: „Postskript. Prague School Semiotics“. In: *Sémiotics of Art*. (Ed. Matejka - Titunik). Cambridge, MA: MIT Press.
- Merriam, Alan P. 1955: „The Use of Music in the Study of a Problem of Acculturation“. *American Anthropologist* 1955, 57:28 - 34.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Antropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Mizející svět*. 1931. Film, Státní filmový archiv Praha
- Mugglestone, Erica 1981: „Guido Adler’s The Scope, Metod, and Aim of Musicology (1885): An English Translation with Historico-analytical Commentary.“ *Yearbook for Traditional Music* 1981, 1 - 21.
- Pavlicová, M. - Uhlíková, L. 1997. *Od folkloru k folklorismu: Slovník folklorního hnutí na Moravě a ve Slezsku*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury.
- Popelka, Pavel. 1995. *Příběhy v písních vyzpívané: Lidové balady z moravských Kopanic*. Uherský Brod: Muzeum J.A.Komenského.
- Popelka, Pavel. 2005. *Řčeno písní: Lidové písně ze Strání*. Uherský Brod: Muzeum J.A.Komenského.
- Rice, Timothy. 1997. „Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology.“ *Shadows in the Field*. (Ed. G. Barz a T. Cooley). Oxford: Oxford University Press, s. 101 - 120.
- Reyes, Adelaida. 2009. „What Do Ethnomusicologists Do? An Old Question for a New Century.“ *Ethnomusicology* 2009, 53/1, s. 1 - 17.
- Rhodes, Williard.1956. „Toward a Definition of Ethnomusicology.“ *American Anthropologist* 1956, 58: 458 - 463.
- Sebeok, Thomas - Sebeok, Jean 1988: „You Know my Metod“. In: *Dupin, Holmes, Pierce. The Sign of Three*. (Ed. Sebeok - Eco).
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meaning of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Stone, Ruth. 2008. *Theory for Ethnomusicology*. Upper saddle River: Prentice Hall.

Továrníková, Anna Marie. 2007. *Lidová kultura v Hluku a její nositelé*. Bakalářská práce FF MU v Brně.

Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life*. Chicago: The University of Chicago Press.

Úlehla, Vladimír. 1949. *Živá píseň*. Praha: F. Borový 1949, s. 9 - 341.

Wachsman, Klaus 1961: „Criteria for Acculturation“. In: *Report of the 8. Congress of the International Musicological Society*. Kastel: Bärenreiter.