

UNIVERZITA KARLOVA

Filozofická fakulta

Ústav etnologie

Historické vědy – Etnologie

Matěj Kratochvíl

Lidová hudba v nahrávkách Fonografické komise České
akademie věd a umění

Folk Music in the Recordings of the Phonographic
Commission of Czech Academy of Sciences and Arts


DIZERTAČNÍ PRÁCE

Vedoucí dizertační práce: Doc. PhDr. Lubomír Tyllner, CSc.

PRAHA 2010

Prohlášení o původnosti práce:

Prohlašuji, že jsem dizertační práci vykonal samostatně na základě vlastního výzkumu a s využitím uvedených pramenů a literatury.

V Praze dne 31. 3. 2010  Matěj Kratochvíl

Poděkování:

Rád bych na tomto místě poděkoval Doc. PhDr. Lubomíru Tyllnerovi, CSc. za vedení práce a pracovníkům Archivu AV ČR – Masarykova ústavu za zpřístupnění materiálů Fonografické komise.

1 Úvod	2
2 Metody a struktura práce	5
3 Počátky zvukových záznamů tradiční hudby	7
3.1 Zvukový záznam a počátky etnomuzikologie	9
3.2 Tradiční hudba a gramofonový průmysl	14
4 Fonografická komise ČAVU	19
4.1 Literatura a prameny týkající se Fonografické komise	19
4.1.1 Prameny	19
4.1.2 Literatura	21
4.2 Historie Fonografické komise	24
4.3 Financování	32
4.4 Osud nahrávek a jejich digitalizace	36
5 Obsah nahrávek Fonografické komise	43
5.1 Regionální pokrytí	43
5.1.1 Čechy	44
5.1.2 Morava a Slezsko	46
5.1.3 Slovensko	48
5.1.4 Podkarpatská Rus	50
5.1.5 Lužice	50
5.2 Interpreti	52
5.3 Druhy a žánry	68
5.4 Styl interpretace	97
6 Činnost Fonografické komise v kontextu	108
6.1 Kontext odborný	108
6.2 Kontext společensko-historický	111
6.3 Význam nahrávek Fonografické komise	116
Abstract	119
Abstrakt	120
Prameny	121
Literatura	121
Přílohy	127

1 Úvod

V roce 1928 byl na půdě České akademie věd a umění zahájen podnik s ambicí zachytit zvukovou podobu kultury Československa, tehdy ještě stále poměrně mladého státu. Lidé, kteří za touto myšlenkou stáli, investovali nemálo energie do shánění finančních prostředků, organizace nahrávání a výroby desek, vyjednávání s výrobními i distribučními firmami. Jejich práce ovšem probíhaly v době, která záhy přestala být takovýmto rozsáhlým podnikům nakloněna. Finanční krize a politický vývoj třicátých let učinil sběratelským snahám konec a záznamy do té doby pořízené skončily v archivech. Situace po druhé světové válce byla zásadně odlišná, kontinuita práce byla přerušena a odkaz Fonografické komise upadl do zdánlivého zapomnění. Jisté povědomí v odborných kruzích zůstávalo, ale potenciál těchto nahrávek zůstával nevyužit.

Není jasné, jakým směrem by práce Fonografické komise pokračovala, pokud by ekonomická situace byla příznivější a pokud by politický a ekonomický vývoj tak výrazně nezasáhl do možností vědecké práce. Je možné, že za jiných okolností by tyto nahrávky byly dnes důkladně zanalyzovány a byly by využívány jako důležitý komparační materiál. Jde sice v jistém smyslu o torzo sběratelského projektu, je to však torzo rozsáhlé a nabízející pro současné badatele množství důležitých informací.

Vzniku této práce předcházelo několik let digitalizace nahrávek Fonografické komise, která probíhala na půdě Etnologického ústavu Akademie věd České republiky. Díky tomu je tento výjimečný materiál k dispozici dalším badatelům a v podobě výběru na pěti CD také veřejnosti.

Cílem této práce je jednak rekonstrukce historie Fonografické komise České akademie věd a umění, jednak analýza obsahu nahrávek. Nahrávky obsahují více než patnáct hodin lidové hudby a zpěvu,

přibližně patnáct set písní z oblasti rozkládající se od Drážďan po jihovýchod současné Ukrajiny.

Podrobná analýza a vytvoření komparačního aparátu by vzhledem k počtu záznamů a mnohonásobně přesáhlo rozměr této práce.

Zároveň jde o příspěvek k dějinám oboru etnomuzikologie. V první polovině dvacátého století sice vznikalo množství zvukových záznamů tradiční hudby na celém světě, podobně ambiciózních podniků snažících se zachytit stav kultury na poměrně rozsáhlém území bylo málo. Fonografická komise se svou ambicí pojmout do jediné kolekce takto rozsáhlé území je výjimečná i ve světovém kontextu.

Na příkladu Fonografické komise se ukazuje, že svět vědy nefunguje v izolaci od okolní společnosti a že politická situace nebo ekonomické mechanismy mají vliv na výsledky. Obsah nahrávek je proto nutné hodnotit kriticky a se znalostí kontextu, v němž vznikaly. Obraz kultury meziválečného Československa v těchto nahrávkách například nelze považovat za úplný, protože nezahrnuje neslovanská etnika, která zde v té době žila. Otázka, jak může kontext ovlivňovat výslednou podobu zvukového záznamu, se při práci s těmito nahrávkami objevuje opakovaně, ať jde o výběr regionů, interpretů a písní, nebo o jemné nuance v přednesu, který je ovlivněn tím, že interpret je převezen ze svého přirozeného prostředí do nahrávacího studia.

Zachycení hudby na zvukový nosič představuje více než jen akt dokumentace. Při tomto procesu se hudba jakožto aktivita či proces komunikace mění ve fixovaný artefakt. Od počátku zvukových záznamů vzniklo nezjistitelné množství takovýchto artefaktů a v průběhu 20. století bylo založeno mnoho archivů specializujících se na skladování a zpřístupňování zvukových záznamů. Množství archivovaných zvukových projevů všech kultur světa neustále narůstá. Anthony Seeger již před více než dvaceti lety upozorňoval na paradox těchto archivů, jenž spočívá v tom, že ačkoliv je v nich k dispozici stále více

materiálu, zůstává tento materiál téměř nevyužit, protože nové generace badatelů pracují raději s nahrávkami, které si samy pořídí.¹ Má tedy vůbec smysl zabývat se archivními nahrávkami? Není to příliš vzdálené smyslu etnomuzikologie, která se zajímá o hudbu jako živý proces? Tato práce vznikla z přesvědčení, že teprve díky konfrontaci současných materiálů s těmi historickými je možné se z hudby zakonzervované na zvukových nosičích dozvědět něco podstatného o hudbě jako procesu probíhající v určité době a společnosti.

¹ Seeger 1989: 263–264.

2 Metody a struktura práce

Etnomuzikologie je obor využívající široké spektrum metod. Některé z nich jsou zaměřené přímo na hudební struktury a jejich analýzu, jiné jsou orientovány na kontext, v němž tyto hudební struktury existují. V závislosti na předmětu zájmu přebírá etnomuzikologie metody z dalších oborů, ať jde o hudební teorii nebo o historii.

Mohlo by se zdát, že v případě zvukových záznamů bude využita především metoda hudebně-analytické. Takový jednostranný přístup by však vedl k výsledkům jednak nedostatečným, jednak v mnoha ohledech zkresleným. Vzhledem k tomu, že předmětem této práce je soubor historických zvukových záznamů a povaha tohoto materiálu vyžaduje propojení dvou metod. Jednak je využita metoda historická, tedy kompletace a zpracování dostupných pramenů k tématu, na jejichž základě bylo možné zrekonstruovat průběh činnosti Fonografické komise a vytvořit tak nezbytný kontext pro zhodnocení zvukových záznamů. Druhou složkou je soubor metod etnomuzikologických, zaměřených na analýzu materiálu z hlediska žánrů, hudební struktury i stylu interpretace.

Práce je rozdělena do dvou hlavních částí, z nichž první je věnována historii, druhá obsahu nahrávek. V první části je nejprve shrnut vztah etnomuzikologie jako samostatného oboru a zvukového záznamu jako prostředku, jenž měl na formování této disciplíny zásadní vliv. Po tomto úvodu, nezbytném pro historický a odborný kontext, následuje historie Fonografické komise České akademie věd a umění. Při práci na této části byla nejdůležitější kompletace a analýza písemných pramenů vztahujících se k tématu. Dokumentace činnosti komise není kompletní, nicméně je možné z jednotlivých položek korespondence, zápisů a dalších materiálů zrekonstruovat, jak členové komise postupovali při přípravách nahrávání a jeho realizaci, jak probíhalo financování činnosti a jaký byl další osud nahrávek.

Druhá část je zaměřena na samotný obsah, tedy na nahrávky lidové hudby a zpěvu. První podkapitola podává přehled geografického

rozložení nahrávek a upozorňuje na to, že nerovnoměrné pokrytí jednotlivých regionů tehdejšího Československa má příčiny v historických okolnostech provázejících vznik kolekce. Druhá podkapitola se zaměřuje na interprety, kteří jsou na nahrávkách zachyceni. Ačkoliv záznamy komise o těchto lidech nejsou příliš důkladné, kombinací dalších zdrojů se podařilo objevit některé zajímavé skutečnosti a mezery v informacích zčásti doplnit. Část následující analyzuje obsah nahrávek z hlediska žánrové skladby i z hlediska výskytu některých významných hudebních jevů, jako jsou rytmické zvláštnosti či podoby vícehlasu. Nejde o zkatologizování každé jednotlivé písně, ale o určení některých významných skupin repertoáru obsažených na nahrávkách, jako jsou písně taneční nebo svatební. Srovnávací odkazy k zápisům jednotlivých písní v písemných sbírkách jsou uváděny tam, kde taková informace přispívá k lepšímu pochopení celku. Není-li uvedeno jinak, jsou všechny notové ukázky původními transkripcemi ze záznamů Fonografické komise.² Tuto podkapitolu doplňuje část následující, která se zaměřuje na vybrané otázky související se stylem přednesu na nahrávkách, jde tedy o problematiku zdobení, výrazu jednotlivých zpěváků a o další informace, které lze získat ze zvukového záznamu.

Závěrečná kapitola je zhodnocením materiálu zaznamenaného Fonografickou komisí jednak v kontextu tehdejší společenské situace, jednak v souvislosti s tehdejším vědeckým bádáním o tradiční hudbě a s jejími zvukovými záznamy.

² Při odkazování na záznamy Fonografické komise jsou používána čísla matric, jejich seznam je v příloze, doplněný údaji o lokalitách, z nichž byly pořízeny, a obsahu.

3 Počátky zvukových záznamů tradiční hudby

„Fonografická nahrávka je dobrá jen k tomu, aby reprodukovala a uchovávala hudbu zbavenou její nejlepší dimenze, hudbu, která existovala před nahrávkou a není jí nijak významně proměněna. (...) Fonografický záznam je předmětem ‚denní potřeby‘, což je naprostým protikladem všeho humánního a uměleckého...“ (Adorno 1934: 18)

Navzdory skeptikům, jako byl Theodor W. Adorno, kteří v „mechanické hudbě“, tedy v hudbě zaznamenané pomocí různých zařízení viděli jen módní hračku a neplnohodnotnou náhražku hudby skutečné, se tato forma její existence stala v průběhu minulého století čímsi zcela běžným. Ba naopak, na počátku 21. století není těžké na základě obrazu podávaného médii podlehnout dojmu, že hudba, to jsou především nahrávky. Technologie zvukového záznamu významně ovlivnila zábavní průmysl, nevyhnula se ovšem ani vědě. Právě etnomuzikologie je s Edisonovým vynálezem spjata velice těsně, možná ze všech oborů nejtěsněji. Zatímco „čistá“ hudební věda, orientovaná na evropskou uměleckou hudbu, měla jako předmět studia notový zápis, tedy písemně fixovanou formu, etnomuzikologie se svým zaměřením na kulturu celého světa, z nichž naprostá většina notový zápis nepoužívá (alespoň ne takovou formu zápisu, která by zachycovala většinu parametrů hudební produkce), nic takového k dispozici neměla. Bez zvukového zápisu by byl obor odkázán na slovní popisy a nedokonalé transkripce podle paměti, sotva by tedy mohlo vůbec dojít k vytvoření skutečně vědecké metodiky.

Zvukové záznamy se na jedné straně staly předmětem etnomuzikologického zkoumání, na straně druhé rovněž produktem, médiem, skrze nějž badatelé prezentují své objevy veřejnosti.

V posledním desetiletí se díky větší dostupnosti technických prostředků objevuje stále více reedic historických nahrávek a mezi nimi také nahrávky tradičních hudebních forem z různých míst světa.

Jejich digitalizace a další zpracování již nejsou jen výsadou akademických institucí a profesionálních nahrávacích studií, nahrávky z počátku 20. století vycházejí v řadě malých vydavatelství s různými motivacemi a různou mírou informovanosti. Časový odstup mnoha desetiletí propůjčuje těmto nahrávkám jakousi auru autenticity a díky stále lepší dostupnosti se tak tyto nahrávky mohou stát a také stávají prameny výzkumu v oboru etnomuzikologie, sociální a kulturní antropologie atd. Ve spojení s často nedostatečnými informacemi o původu nahraného materiálu pak vyvstává riziko značné dezinterpretace těchto pramenů.

Zvukový záznam je většinou chápán jako určitý objektivní pramen, jako spolehlivý zdroj informací. Bez znalosti okolností, za nichž byl záznam pořízen, může být ve skutečnosti informační hodnota jakékoliv nahrávky poměrně sporná. Je třeba mít na paměti, v případě etnomuzikologie zvláště, že hudbu netvoří jen zvukové informace, ale také kontext, v němž jsou předávány. Jedna zvuková struktura může nabývat v různých situacích různých významů.

Následující kapitola má nastínit spleť motivací a přístupů ovládajících produkci zvukových záznamů hudby různých světových kultur. Bude se při tom držet pouze v období do druhé světové války. Ve 2. polovině 20. století se totiž situace do značné míry zpřehlednila, sféra komerčních nahrávek a sféra zvukových záznamů pořizovaných za účelem výzkumu se zřetelněji oddělily. Kolekce nahrávek Fonografické komise České akademie věd a umění sice stojí svým institucionálním a personálním zázemím na poli vědeckých projektů, při bližším pohledu se však právě na ní ukazuje, že dělicí linie mezi vědou a komerčním hudebním provozem nemusí být vždy jasná a pevná.

3.1 Zvukový záznam a počátky etnomuzikologie

Když Thomas Alva Edison sestrojil v roce 1877³ přístroj k záznamu zvukových vln a jejich opětne reprodukci, nabídl tak lidstvu zbraň pro boj s časem a zapomněním.⁴ Hudba, ale i jakékoliv jiné zvukové projevy mohly nyní získat teoretickou nesmrtelnost. Ne všichni z řad etnologů a antropologů projevovali v počátcích stejné nadšení, nový technický prostředek si však brzy získal oblibu. Lze říci, že teprve zvukový záznam umožnil zformování etnomuzikologie jako vědecké disciplíny. Do té doby pracoval tento obor (označovaný dříve jako „srovnávací hudební věda“) se slovními popisy hudby a jejími notovými záznamy. Chyběly však podklady pro objektivní srovnávání materiálu, protože notový zápis nebyl dostatečně spolehlivý a evropská notace neumožňovala zachytit mnohé prvky mimoevropských hudebních útvarů, jako jsou například mikrointervalové odchylky.

Zpočátku byla zvuková nahrávka etnomuzikology chápána především jako pomůcka pro snadnější a přesnější notový zápis. Otto Abraham a Erich Moritz von Hornbostel, zásadní osobnosti počátků etnomuzikologie, oceňovali na fonografu možnost „*nahrát hudební kus a studovat jej v pohodlí studia, kde vizuální složka tolik neodvádí pozornost jako při předvádění exotickými národy*“ (Abraham – Hornbostel 1904: 183). Tato snaha vysvobodit hudbu z jejího původního kontextu – pro současné etnomuzikology cosi nemyslitelného – souzněla s tehdejším zájmem badatelů o identifikaci a klasifikaci základních prvků hudebních struktur, o stupnice, rytmy, melodické obraty. Ty bylo možné díky nahrávce na voskovém válečku opakovaně poslouchat, případně též zpomalovat a důkladně analyzovat.

³ Žádost k americkému patentnímu úřadu (U. S. Patent Office) byla podána 24. 12. 1877, patent s číslem 200,521 byl přidělen 19. 2. 1878.

⁴ Edison nebyl první, kdo v této oblasti experimentoval. Francouzský tiskař Édouard-Léon Scott de Martinville (1817–1879) si nechal již roku 1857 patentovat svůj *phonautograph*, fungující na principu podobném Edisonově, avšak bez schopnosti opětneho přehráni zaznamenaného zvuku. Teprve v roce 2008 se podařilo elektronicky rekonstruovat některé Scottovy nahrávky, čímž Thomas Edison přišel o své prvenství; jeho historický význam a vliv se tím ovšem nezmenšil (podrobněji viz Feaster 2009).

Teprve s postupem času začali badatelé chápat zvukový záznam jako něco více než jen pomůcku k pořízení notového záznamu a zajímat se o ty parametry zaznamenané hudby, které nebylo možné převést do not, tedy tónbr či styl hry a zpěvu. Významný rumunský folklorista Constantin Brăiloiu (1893–1958) shrnul klady fonografického záznamu v roce 1931:

„Jen stroj je mimo vši pochybnost objektivní a jen jeho reprodukce je nezpochybnitelná a úplná. Jakkoliv dobře zapíšeme do not předváděnou melodii, vždy v našem zápise bude něco chybět, ať již tónbr hlasu, nebo zvláštní zdobení dané stylem sedláckého zpěvu, nemluvě o zvukových barvách nástrojů. S mechanickým záznamem navíc zabráníme únavě informantů a to nám pomůže získat rozsáhlejší sbírku. Konečně nám poskytuje prostředek ke kontrole, bez níž se neobejde žádná exaktní věda.“ (Brăiloiu 1931: 393)

Přelom 19. a 20. století zažil mohutný nástup nahrávacích aktivit, které se neomezily jen na Spojené státy a Evropu, ale zasáhly záhy celý svět. Svou roli v tom, které země se nejdříve staly cílem badatelů s fonografem nejdříve, samozřejmě hrálo tehdejší politické uspořádání a systém kolonií patřících evropským mocnostem.

V březnu roku 1890 zaznamenal Jesse Walter Fewkes (1850–1930) hlasy mužů a žen indiánského kmene Passamaquoddy, o něco později také kmene Zuni, a otevřel tím dějiny terénních nahrávek.⁵ V dekadě následující po Fewkesově průkopnickém kroku se zájem o technologii záznamu zvuku rozšířil mezi dalšími vědci a zároveň se na přelomu století začaly objevovat myšlenky na vytvoření archivů či muzeí věnovaných zaznamenaným hlasům. V roce 1899 byl založen Phonogrammarchiv ve Vídni a o rok později v Berlíně.⁶ S podobnou myšlenkou přišel také francouzský lingvista M. L. Azoulay, jenž založil

⁵ Jeho prvenství bylo později zpochybňováno, nikdy ovšem nebylo definitivně vyvráceno (Brady 1999: 56–58).

⁶ Vídeňský archiv je součástí Rakouské akademie věd, berlínský spadá pod Etnologické muzeum.

v roce 1900 při francouzské Antropologické společnosti Fonografické muzeum. První nahrávky pořídil téhož roku na Světové výstavě v Paříži, na níž se prezentovaly také ukázky kultur exotických zemí (Bauman 2009: 4–5). Po několika letech projekt Fonografického muzea skončil, nicméně v roce 1911 na něj navázala jiná instituce – Les Archives de la Parole při pařížské Sorbonně. Ta byla přímým předobrazem Fonografické komise České akademie věd a umění a stejně jako v českém případě, i zde byla technická stránka zajišťována firmou Pathé.

V těchto zvukových archivech byly jednak shromažďovány nahrávky pořízené badateli i cestovateli v různých koutech světa, jednak se tam realizovalo nahrávání interpretačních výkonů hudebníků a zpěváků, kteří do Berlína, Vídně nebo Paříže přijeli. Jedním z badatelů, kteří věnovali berlínskému archivu nahrávky pořízené na cestách, byl například Franz Boas, významná osobnost počátků moderní antropologie; v roce 1897 nahrál zpěv indiánů z Britské Kolumbie. Vídeňský archiv měl na počátku 20. století ve svých sbírkách nahrávky z Grónska, Chorvatska, Brazílie či řeckého ostrova Lesbos.

Prvním, kdo využíval možností fonografu při sběru folklorního materiálu v Evropě, byl maďarský etnograf a lingvista Béla Vikár (1859–1945), který s ním pracoval roku 1896 v regionu Borsod na severovýchodě Maďarska. Jevgenia Eduardovna Liněva (1854–1919) použila fonograf při výzkumech v Rusku v roce 1897. Rozsáhlé sbírky v Maďarsku, Rumunsku, ale též v Turecku, Maroku a dalších zemích pořídil maďarský skladatel Béla Bartók, který s fonografem pracoval od roku 1907, finský etnomuzikolog Armas Otto Väisänen (1890–1969) zaznamenal v letech 1915 a 1922 specifickou formu vokálního projevu Laponců (Sámů) zvanou jojk. V Rumunsku natáčel tradiční hudbu od třicátých let již zmíněný Constantin Brăiloiu, ve Spojených státech, především na jihu, nahrával od roku 1908 John Lomax (1867–1948) se

svým synem Alanem (1915–2002), kteří zaznamenali celkem asi 4000 písní a zajímavý zdroj materiálu našli například v tamních věznicích.⁷

V českých zemích byl fonograf pravděpodobně poprvé předveden na Zemské jubilejní výstavě v Praze roku 1891. Zájem o technickou novinku poměrně brzy vzrostl nejen na straně široké veřejnosti se zájmem o dobové módní písně, ale také mezi národopisci, jazykovědci a fonetiky. V Národopisném věstníku československém vyšel v roce 1906 text Jiřího Polívky nazvaný *Fonograf ve službě národopisu*, který popisuje dění kolem tehdy relativně nedávno založených archivů ve Vídni a Berlíně a fonografické experimenty různých badatelů. Svůj text uzavírá Polívka konstatováním:

„Fonograf se stal již nutnou, ba nezbytnou pomůckou národopisnou, a také při užších cílech, které si stavíme v mezích našeho národa, pro studium dialektů našich, lidové řeči a zvláště našich písní, mohl by vykonati zajisté platné služby. Proto nelze dosti vřele doporučovati našim etnografům, aby tímto moderním nástrojem se vyzbrojili při svých výzkumných cestách“ (Polívka 1906: 169).

Zatímco na Slovensku použil fonografu k záznamu lidových písní kněz a etnograf Karol A. Medvecký již v roce 1901 (Urbancová 2006), v českých zemích si technologie hledala cestu pomaleji. Skladatel Leoš Janáček se sice zabýval myšlenkou nahrávání lidových písní již v roce 1892, k realizaci však tehdy nedošlo. Od roku 1907 zaznamenával na fonograf z pověření rakouské Akademie věd písně na jižní Moravě František Pospíšil (1885–1958). V roce 1909 vznikly z iniciativy Leoše Janáčka zvukové záznamy lidových písní na Moravě, ve stejném roce pořídil Otakar Zich nahrávky blatského dudáka Františka Kopšíka a chodského dudáckého tria. V obou případech šlo o součást činnosti

⁷ Shrnutí historie zvukového záznamu v etnomuzikologii podává např. Shelemay (1991).

výborů pro lidovou píseň na Moravě, respektive v Čechách, tedy komisí pověřených realizací podniku Lidová píseň v Rakousku.⁸

Po roce 1912, kdy skončilo nahrávání Janáčkových spolupracovníků na Moravě, nejsou doklady o dalších aktivitách v tomto směru. Výjimku představuje skladatel Alois Hába, který zaznamenával na fonograf lidové písně na jižní Moravě a na Slovensku v letech 1924–1932.

Ačkoliv se o nahrávkách tradiční hudby z počátku 20. století hovoří v souvislosti s etnomuzikologií, není toto spojení v žádném případě samozřejmé. Jde o období formování etnomuzikologie jako samostatného oboru a jednotliví badatelé, kteří nahrávky pořizovali, měli zázemí v nejrůznějších vědních oblastech: Walter Fewkes byl přírodovědec, Erich Moritz von Hornbostel, první ředitel Phonogramm-Archivu v Berlíně, vystudoval chemii, u vzniku archivu vídeňského stál fyziolog Siegmund Exner. Často – jako třeba v případě výše zmíněného projektu Azoulayova fonografického muzea – vyšla původní idea z kruhů lingvistických, a hudba byla zařazena jako určitý doplněk nebo – v případě hudby vokální – jako další forma jazykového projevu. Pořizovatelem záznamu byl také často někdo jiný než ten, kdo jej posléze analyzoval. Aby rozšířil své sbírky, zapůjčoval třeba berlínský Phonogrammarchiv přístroje cestovatelům mířícím do různých vzdálených zemí.

Kromě vědeckých institucí se iniciátory nahrávání tradiční hudby stávaly i další subjekty, například vlády jednotlivých států. V roce 1937 například pozvala vláda Turecka Bélu Bartóka, aby pomohl zorganizovat sběr lidových písní v jižní Anatolii (Bartók 1949).

⁸ Nahrávky Leoše Janáčka a jeho spolupracovníků vydalo v roce 1998 na CD vydavatelství Gnosis ve spolupráci s Českým rozhlasem Brno a Etnologickým ústavem AV ČR pod názvem „Nejstarší zvukové záznamy moravského a slovenského lidového zpěvu“. Zichovy nahrávky vydal na CD „Dudy a dudácká muzika 1909“ Lubomír Tyllner v Etnologickém ústavu roku 2001.

3.2 Tradiční hudba a gramofonový průmysl

Přibližně od osmdesátých let 20. století se mezi hudebníky, hudebními publicisty i vědci objevuje téma propojování a ovlivňování hudby různých kontinentů. Sousedství world music se stalo pochvalou i pejorativem, zapáleně se diskutuje také o komerčním využívání či zneužívání hudby. Ve skutečnosti se nahrávací průmysl o lokální hudební projevy různých míst světa začal intenzivně zajímat již od svých počátků. Do prodeje se fonograf dostal v roce 1888 a rychle se rozvíjející nahrávací společnosti se po úspěchu v Evropě a Severní Americe snažily získat nové zákazníky na ostatních kontinentech. Těm bylo třeba nabídnout nahrávky jejich vlastní hudby.

Po technické stránce nebyl zpočátku mezi komerčními a etnomuzikologickými nahrávkami velký rozdíl. Před zavedením specializovaných nahrávacích studií byly i nahrávky pro běžný prodej pořizovány v různých improvizovaných podmínkách, často fakticky v terénu. Během první dekády 20. století spojoval komerční i vědeckou sféru také technický prostředek, tedy fonograf, postupně se komerční firmy obrátily k deskám a přístrojům, které jen přehrávaly již hotové nahrávky bez možnosti zápisu. Posluchač se tak dostal do role pasivního příjemce, z níž jej vysvobodil až magnetofonový pásek, umožňující snadné nahrávání. Zařízení potřebné pro nahrávání a výrobu gramofonových desek bylo nákladné a náročné na obsluhu, stalo se proto doménou profesionálů hudebního průmyslu. Badatelé vydávající se do terénu za hudebníky zůstávali věrni voskovým válečkům a snadno přenosným i ovladatelným fonografům (výhodou přístroje byl také motor poháněný natahovací pružinou, díky němuž bylo možné se obejít bez elektrického proudu). Tato věrnost byla opětována Edisonovou společností, která produkovala voskové válečky ještě ve 40. letech v podstatě jen pro úzkou klientelu, která pak po druhé světové válce přešla k magnetofonovým páskům.

V prvních desetiletích 20. století nahrávací společnosti v mnoha ohledech doplňovaly či dokonce suplovaly činnost etnomuzikologů. Ve snaze nabídnout potenciálním zákazníkům co nejlákavější výběr, sestavovaly katalogy až překvapivě rozmanitého obsahu. Jen britská společnost Gramophone Company měla v roce 1910 ve svém katalogu 14 000 titulů hudby označované tehdy jako „orientální“, tedy pocházející z Asie a severní Afriky.

Tato společnost zahájila již na samém počátku 20. století své nahrávací aktivity v Indii, kam vyslala Fredericka Gaisberga, producenta, jenž měl v Evropě mimo jiné na starosti nahrávky proslulého operního pěvce Enrica Carusa. V hotelovém pokoji v Kalkatě natočil Gaisberg v listopadu 1902 zpěvačku Gauhar Jaan.⁹ Není jisté, zda šlo o skutečně první nahrávku indické hudby, rozhodně se však jednalo o zrod první indické gramofonové hvězdy, která za sebou nechala více než šest set nahrávek. Paradoxně byla tato indická hvězda – a profesí kurtizána – nikoliv indického, ale arménsko-židovského původu (Farrell 1993: 35–36).

Gramophone Company, konkrétně její pobočka v gruzínském Tbilisi pořídila v roce 1909 kolekci přibližně šedesáti hodin hudby různých středoasijských národů – Gruzínců, Arménů, Kyrgyzů a dalších. Expedici za těmito nahrávkami vedl Franz Hampe a nahrávky z této kolekce, určené ke komerčnímu prodeji v regionu, představují výjimečný doklad hudební kultury před bolševickou revolucí, po níž začalo spadat nahrávání hudby pod státní kontrolu.

Také ve Spojených státech se nahrávací společnosti zajímaly o hudební projevy různých etnických skupin a zaznamenaly množství cenného materiálu, který ovšem zároveň představoval z pohledu vydavatelů dobře prodejné „zboží“. V roce 1952 sestavil americký filmař a sběratel gramofonových desek Harry Smith kompilaci nazvanou *Anthology of American Folk Music*. Na šesti deskách prezentoval výběr osmdesáti čtyř nahrávek, vydaných původně v letech 1927–1934 na deskách o 78

⁹ Její jméno je někdy přepisováno také jako Gauharjan.

otáčkách za minutu. Když na přelomu 50. a 60. let 20. století začínalo hnutí revivalu lidové hudby, z něhož pak povstaly důležité písničkářské osobnosti jako Bob Dylan nebo Joan Baez, byla tato antologie jedním z důležitých zdrojů inspirace a informací. Nahrávky komerčně pořízené na počátku 20. století tak po několika desetiletích náhle začaly být vnímány odlišně. Staly se autentickými doklady hudebního života a myšlení minulých generací.

Francouzská firma Pathé, která je úzce spojena s činností Fonografické komise Akademie věd a umění, je příkladem toho, jak se oblast komerčního gramofonového průmyslu a sféra vědeckého přístupu k nahrávkám mohly úspěšně doplňovat. Bratři Charles a Emile Pathé byli průkopníky zvukového záznamu nejen ve Francii, ale také v evropském měřítku. S distribucí Edisonova fonografu začali již v roce 1894, o dva roky později se z obchodníků stali producenty a v roce 1905 přešli od válečků ke gramofonovým deskám. V průběhu let experimentovala firma s různými formáty a technikami záznamu a od voskových disků přešla k šelakovým nosičům. Drážky u desek Pathé byly řezány jinak než tomu bylo u ostatních výrobců, a byly také širší. Kvůli tomu nebylo možné přehrávat je na přístrojích s přenoskami jiných značek. Desky se otáčely rychlostí 90 otáček za minutu namísto tehdy běžných sedmdesáti osmi a záznam začínal u středu desky – jehla se tedy pohybovala směrem ke kraji desky. Teprve na počátku 20. let 20. století se firma Pathé rozhodla respektovat konkurenci a její desky získaly stejné technické parametry jako desky jiných značek. Od roku 1927 začala firma používat kvalitnější elektronický záznam zvuku namísto dřívějšího záznamu mechanického. V prosinci roku 1928 ji původní majitelé prodali anglické značce Columbia Graphophone, v té době již značka Pathé zasáhla do dalších odvětví, především do filmu.¹⁰ Firma Pathé měla mimo jiné silnou pozici v severní Africe a již v roce 1902 nabízela rozsáhlý katalog egyptských nahrávek, k nimž

¹⁰ V oblasti produkce a distribuce filmu je Pathé činná dodnes, v hudební produkci patří značky Pathé a Pathé-Marconi koncernu EMI.

v následujících letech přibýly desky s výkony hudebníků z Alžírsko, Tunisu, Maroka, ale též Ruska a Číny.¹¹ Nahrála a vydala tak značné množství tradiční hudby z celého světa. V roce 1911 to byl právě Emile Pathé, jenž lingvistovi Ferdinandu Brunotovi nabídl, že si firma vezme na starost technické vybavení Les Archives de la Parole a ponese náklady na jeho provoz v následujících deseti letech. Ačkoliv hlavní náplň archivu představovaly záznamy nářečí, měly zde své místo i další zvukové projevy, tedy i hudba.¹²

V roce 1907 byla založena první komerční nahrávací společnost s kořeny jinde než v Evropě či Spojených státech. Šlo o skupinu libanonských obchodníků z rodiny Baydá, kteří s využitím německé technologie založili značku Baidaphon, na níž vydávali hudbu své země (Gronow 1981: 270). Takovýchto společností se postupem času objevilo více, v roce 1910 například indická firma Ramagraph.

Ve snaze zaujmout různé cílové skupiny zkoušely nahrávací společnosti po celém světě nejrůznější metody. Jak bylo zmíněno, přístupy spojované s koncem 20. století – tedy prolínání kulturních vlivů a přenášení jednotlivých prvků do nových kontextů – lze ve skutečnosti nalézt již na jeho počátku. Americké nahrávací společnosti si uvědomily tržní potenciál tamních imigrantů a rozhodly se nabízet jim jejich vlastní hudbu v novém balení, do jehož podoby se výrazně promítal vliv evropské umělecké hudby, která byla chápána jako jakýsi estetický ideál. Edisonova společnost tak třeba v roce 1905 vydala voskové válečky s nahrávkami židovské hudby v podání vlastní studiové dechové kapely a podobně byly „poevropšťovány“ nahrávky latinskoamerické, italské, polské a další. Přístup gramofonových firem k tradiční hudbě se začal měnit v průběhu 30. let 20. století, kdy byly nuceny z ekonomických důvodů racionalizovat dramaturgii, což v praxi znamenalo rezignaci na okrajovější skupiny posluchačů a s nimi spojené žánry.

¹¹ O vlivu firmy Pathé svědčí i skutečnost, že pro určitý typ přenosných gramofonů se v polštině a ruštině ujal termín „patefon“, respektive „napeфон“.

¹² Bauman 2009: 5.

Zatímco zahraniční gramofonové firmy byly na území Československa aktivní již dříve, první česká značka v této oblasti byla založena až v roce 1930. Poněkud nezvykle vznikla z firmy zabývající se obchodem se stavebním dřevem, jménem Foresta. Nově vzniklý subjekt dostal do vínku druhou polovinu tohoto názvu, a tak vznikla *Esta, výroba a prodej gramofonových desek*. U jejího zrodu stáli jako hlavní investoři Josef Bursík z Obchodní banky, majitel realit Egon Bondy a obchodník Rudolf Hájek, sídlo našla v pražských Holešovicích. Nejprve firma vyráběla desky ze záznamů natočených jinými firmami, první desku vyrobenou z vlastních matric uvedla až v roce 1930. Esta vytvořila poměrně rozsáhlý katalog obsahující populární i vážnou hudbu a mluvené slovo, od poloviny 30. let však měla vážné finanční problémy. Navzdory jim však s různými majiteli přečkala celou válku a po roce 1948 byla znárodněna.¹³ Spolupráce s Fonografickou komisí v letech 1933–1937 nebyla jediným krokem Esty v oblasti tradiční hudby, po roce 1936 vydala řadu nahrávek slovenské cikánské hudby – pojem „tradiční hudba“ je v tomto případě nutno brát s rezervou, šlo totiž spíše o salonní podobu cikánské hudby v podání orchestru primáše Jožky Pihíka.

Komerční nahrávky z počátku 20. století při kritickém přístupu mohou být bohatým zdrojem pro etnomuzikologický výzkum. Je však třeba při tom vzít v úvahu okolnosti jejich vzniku, jejich původní účel a také skutečnost, že často nejsou k dispozici bližší informace o nahrané hudbě a jejích interpretech. I úpravy mexických lidových písní pro dechový soubor a operně školeného zpěváka mohou vypovídat o vnímání národní identity prostřednictvím hudby, o tom, které hudební prvky byly vnímány jako určující a které naopak mohly být vypouštěny. Na přelomu 20. a 21. století se začínají etnomuzikologové komerčními nahrávkami jako důležitým pramenem více zabývat.

¹³ Podrobně popisuje historii firmy Gabriel Gössel (2006: 388–401).

4 Fonografická komise ČAVU

Kolekce nahrávek Fonografické komise je výsledkem devět let trvající složité činnosti se zapojením řady osob i institucí. Aby bylo možné tuto sbírku zvukových záznamů kriticky hodnotit, je třeba nejprve pochopit okolnosti jejího vzniku. Cílem této kapitoly bude co nejpřesněji zrekonstruovat historii aktivit Fonografické komise, tedy kdy, kde a za jakých okolností probíhalo samotné nahrávání, kdo se ho zúčastnil, jaký byl pozdější osud nahrávek, z jakých zdrojů komise získávala finanční prostředky.

4.1 Literatura a prameny týkající se Fonografické komise

4.1.1 Prameny

Předmětem této práce jsou nahrávky takzvané Fonografické komise, ale již samotný název této instituce v sobě nese problém. Komise vznikla v době, kdy již byl běžně používán pojem gramofon a i materiálech komise se běžně hovoří o gramofonových deskách a nahrávání na ně. Není zřejmé, proč se členové komise rozhodli dát do názvu fonograf, ačkoliv s tímto přístrojem nikdy nepracovali. Snad to lze interpretovat jako odkaz k dřívějším iniciativám v této oblasti. Ohledně používání terminologie nebyla komise nijak konzistentní, v jejích materiálech se píše o fonografických záznamech a fonografování, stejně jako o zápisech gramofonických, respektive o gramofonování.

U projektu konajícího se pod záštitou takové instituce, jakou byla tehdejší Akademie věd a umění, by se dalo očekávat až pedantické vedení dokumentace a dokladů o všech detailech průběhu akce. V případě Fonografické komise tomu tak není a lze pouze spekulovat, proč jsou materiály, jež se dochovaly, tak fragmentární. Veškeré

dochované prameny jsou uloženy v Archivu Akademie věd ČR – Masarykově ústavu jako součást fondu ČAVU. Materiály týkající se Fonografické komise nebyly v době vzniku této práce zkatologizovány, v následujícím textu budou jednotlivé dokumenty z této kolekce identifikovány podle data, nebo podle původního čísla jednacího.

Velká část písemností se týká finanční stránky akce: nachází se zde množství žádostí o podporu, adresovaných státním institucím i soukromým firmám, a kladné i záporné odpovědi na tyto žádosti. Z období po skončení první vlny záznamů, tedy z let 1930–1932, se dochovaly materiály dokumentující komplikovanou spolupráci s firmou Pathé – korespondence vedená většinou ve francouzštině, popřípadě česky psané dopisy na ministerstvo zahraničí nebo na velvyslanectví ve Francii s prosbami o intervenci. Ze stejné doby pocházejí doklady o snaze zajistit vybraným nahrávkám distribuci a zájem ze strany veřejnosti. Sem spadá korespondence s firmami Svojsík a Linguaphone, dopisy nabízející nahrávky školám a vychvalující jejich užitečnost pro výuku.

Jen malé množství pramenů se týká samotné náplně činnosti komise, tedy výběru interpretů a repertoáru. Mohlo by se zdát, že komise se takovými věcmi v podstatě nezabývala a výběr nechávala na svých spolupracovnících. Pravděpodobnější je, že se tyto otázky na setkáních komise řešily, ale že nebyly zaznamenány v dochovaných dokumentech o činnosti komise, s výjimkou zprávy Josefa Huttera a několika náznaků na jiných místech. Chybí úplný soupis nahrávek a interpretů, a v důsledku toho je obtížné jednotlivé nahrávky správně pasportizovat. Existuje sice několik verzí soupisů nahrávek, ty však obsahují jen kusé údaje a žádný z nich nezahrnuje nahrávky pořízené v poslední fázi, tedy v roce 1937.

V Archivu AV ČR je také uložen komplet nahrávek pořízených komisí, včetně kovových matric. Ty jsou v relativně dobrém stavu a teoreticky jsou použitelné, pokud by bylo nutné z nějakého důvodu vytvořit nové kopie. Protože od každé desky bylo vyrobeno několik kopií, jsou různě

velké části sbírky uloženy také v dalších institucích. Jeden soubor desek se nachází v Etnologickém ústavu AV ČR; vzhledem k nedostatečné evidenci je osud dalších kopií nejasný.

4.1.2 Literatura

V letech, kdy byla Fonografická komise činná, vyšlo v tisku několik článků, většinou pouze stručně informujících o průběhu akce a jejím cíli. Podrobnější zpráva o první fázi akce vyšla v *Časopisu pro moderní filologii* v roce 1930 a jejím autorem byl Josef Chlumský.

Stručná zmínka o Fonografické komisi se nachází v *Národopisu československém* Jiřího Horáka, také aktivního účastníka její činnosti. Horák se omezuje na toto konstatování: „*Novou látku získala Česká Akademie r. 1929, kdy se podařilo zachytiti fonograficky lidový zpěv a hudbu ze zemí českých i ze Slovenska. Fonografický archiv Akademie obsahuje cennou sbírku.*“ (Horák 1933: 171)

V *Časopise pro moderní filologii* vyšel v roce 1930 text Josefa Chlumského popisující cíle a průběh první fáze nahrávání. V roce 1935 vyšel Zvláštní otisk věstníku České akademie, nadepsaný „Fonografický archiv české akademie věd a umění / Les Archives de la parole de l'Académie Tchèque de Prague“. Ten obsahoval krátký úvodní text Josefa Chlumského a soupis pořízených nahrávek – to vše česky i francouzsky. Zatímco u nahrávek vážné hudby a mluveného slova jsou otištěné informace poměrně detailní, u lidové hudby je uvedena jen lokalita a stručná charakteristika, např. Kyjovice u Opavy, Svatební písně. Názvy jednotlivých písní nebo jména interpretů i zde chybějí.

Zmínky o činnosti Fonografické komise se nacházejí také v několika pozdějších textech, většinou však nepřinášejí žádné další zásadní informace. O komisi se naopak nezmiňují publikace, v nichž by se dala očekávat alespoň krátká zmínka. Je například poměrně překvapivé, že se informace o nahrávání neobjevuje v knize Josefa Páty *Lužice*, ačkoliv to byl právě on, kdo se zasloužil o začlenění lužickosrbské

kultury do programu komise, a ačkoliv ve své knize poměrně podrobně zmiňuje řadu důležitých událostí lužickosrbského kulturního života i česko-lužických vztahů (Páta 1946).

Podobně mlčí Jindřich Jindřich v doslovu ke svému Chodskému zpěvníku, který byl (podle Jindřichovy poznámky na konci textu) psán na konci roku 1929, tedy krátce poté, co Fonografická komise z Jindřichovy iniciativy nahrála chodskou dudáckou muziku (Jindřich 1930).

V 60. letech měla veřejnost možnost seznámit se alespoň s malou částí nahrávek Fonografické komise, když Jaroslav Markl zařadil ukázkou chodské muziky do série gramofonových desek *Antologie autentických forem československého hudebního folklóru*.¹⁴ V doprovodné publikaci provázející nahrávky popisuje stručně obsah nahrávek a historii komise, ovšem bez zmínky o poslední fázi nahrávání z roku 1937¹⁵ (Markl 1962).

V posledních desetiletích lze nalézt o akci Fonografické komise jen několik zmínek. Příspěvek Viery Sedlákové v Etnologických rozpravách z roku 2002 pouze rekapituluje obsah článku Josefa Chlumského z roku 1930 a Věstníku české akademie věd z roku 1935. Vyloženě okrajově píše o projektu Fonografické komise Josef Kotek v knize *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*:

„Zvláštní zakázku u nás v letech 1929–1930 získala francouzská firma Pathé. Pro Českou akademii věd a umění nahrála několik desítek záznamů, zachycujících proslouvy významných čs. osobností, divadelní monology a výkony některých předních hudebních umělců. Přímou v terénu však také dokumentární nahrávky autentických folklórních skupin a zpěváků.“ (Kotek 1998: 20)

¹⁴ Jedná se o matrice 1685 a 1686, obsahující celkem deset písní.

¹⁵ Antologie byla vydána v roce 1963 také ve verzi pro zahraničí pod názvem *Authentic Folklore from Czechoslovakia*. V doprovodném textu k této verzi je existence Fonografické komise zmíněna pouze okrajově.

Gabriel Gössel, specialista na historické nahrávky, věnuje Fonografické komisi několik stran ve druhém dílu své knihy *Fonogram* (Gössel 2006) a také on se zmiňuje o nahrávání v terénu, pro což ovšem nejsou v dokumentaci komise žádné doklady, a také poslechem lze zjistit, že nahrávky byly evidentně pořizovány ve studiu. Ačkoliv je z Gösselova textu zřejmé, že některé prameny měl skutečně k dispozici, v tomto případě není jasné, odkud informace o terénních nahrávkách pochází. Zmiňuje se o této skutečnosti jen stručně, bez uvedení zdroje, v rámci popisu historie Fonografické komise: „*Přímo v terénu na moravském Horňácku bylo pak znovu využito nahrávací zařízení francouzské firmy Pathé, obsluhované francouzskými techniky.*“ (Gössel 2006: 118)

Gössel popisuje poměrně podrobně průběh akce včetně informací o jejím financování, uvádí nicméně, že akce skončila nahráváním v roce 1934 (Gössel 2006: 118). Obsah nahrávek nijak neanalyzuje, jen komentuje výběr některých nahrávek hlasů dobových osobností a umělců z oblasti vážné hudby, někdy kriticky, s odkazem na to, že činnost komise byla nadbytečná v případech, kdy dotyční umělci již běžně vydávali u komerčních firem nebo kdy již nepodávali kvalitní výkony; Gössel (2006: 119) to zdůrazňuje u Českého kvarteta nebo u houslisty Jana Kubelíka.

Jakkoli je tedy dokumentace Fonografické komise fragmentární a literatura si v některých podstatných věcech protirečí, lze si udělat představu o tom, jak celá akce probíhala. Některé podstatné detaily však zůstávají otevřené.

Handwritten signature or mark

4.2 Historie Fonografické komise

Myšlenka vytvořit archiv nahrávek českých nářečí se objevila již v roce 1910, jejím hlavním propagátorem byl indolog a bohemista Josef Zubatý (1855–1931). Pro malou kvalitu tehdejší techniky však k její realizaci nedošlo. Od roku 1919 probíhala jednání mezi Českou akademií věd a Fonografickým archivem pařížské univerzity o možné spolupráci, roku 1923 Akademie zakoupila fonograf, v Československu však tehdy neexistovala firma, která by byla schopna vyrábět a rozmnožovat desky.

Prostřednictvím profesora Hugo Pernota z francouzského Fonografického archivu byl navázán kontakt s firmou Pathé. Tato firma měla zkušenosti i s nahráváním lidové hudby – v roce 1928 uspořádala například nahrávání v Rumunsku a spolupracovala na lingvistickém archivu pařížské Sorbonny.¹⁶ Při rozhodování byla zohledněna také kvalita nahrávek firmy Pathé ve srovnání s archivy v Berlíně a ve Vídni.

Na podzim roku 1928 byla při České akademii věd a umění ustavena Fonografická komise pověřená provedením nahrávek a jejím předsedou byl zvolen fonetik, profesor Univerzity Karlovy Prof. PhDr. Josef Chlumský (1871–1939). Ačkoliv původní myšlenka vzešla od lingvistů, bylo rozhodnuto, že zaznamenány budou všechny zvukové projevy: hudba lidová i umělá, nářečí, projevy divadelních umělců, básníků i významných osobností veřejného života. Ve výsledku tvoří právě lidová hudba významnou část.

První schůze komise se konala 16. listopadu 1928 a probraly se na ní všechny základní problémy. V prvním bodě zápisu – podepsáni jsou Josef Chlumský, Jiří Horák, Josef Zubatý a Fischer (křestní jméno ani další informace o této osobě nejsou známy, snad šlo o zapisovatele) – komise doporučuje, aby bylo nahrávání svěřeno firmě Pathé,

¹⁶ Viz kapitola 3.

„...poněvadž a) výsledky dosažené touto firmou jsou jistě nejlepší (podle svědectví prof. Horáka a Chlumského z posledního sjezdu pro lidová umění v Praze, kde bylo možno srovnávat zápisy pařížské, berlínské a vídeňské); b) není to firma jenom výtěžná, ale má také zájem o vědu /Fonografický archiv na pařížské universitě byl jí založen/; c) bude možno u ní dosáhnouti mírné ceny, poněvadž rozhodující slovo má tam náš přítel, prof. H. Pernot, ředitel fonografického archivu na universitě v Paříži“.¹⁷

Komise dále navrhovala, aby se jednotlivé oblasti, jež měly být zaznamenány, rozdělily mezi jednotlivé třídy Akademie, případně další instituce: třetí třída měla mít na starosti nářečí, čtvrtá třída básně přednášené autory a ukázky hereckých výkonů operních i činoherních, první třída projevy veřejných osobností. Předmět etnomuzikologického zájmu, tedy lidové písně a lidová hudba, měly spadat do kompetence jednak – možná poněkud překvapivě – propagačního odboru ministerstva zahraničí, který se měl starat o písně české a moravské, jednak Sboru pro výzkum Slovenska a Podkarpatské Rusi při Slovanském ústavu. Toto rozdělení se mělo týkat práce i finančních nákladů, jak se však postupně ukázalo, do praxe převedeno nebylo. Zatímco finance byly, alespoň v první fázi, komisi přiděleny z rozpočtů všech tříd Akademie, fungování komise se po celou dobu odehrávalo pod hlavičkou třídy třetí.

Kompetence ohledně zaznamenávaných oblastí se díky tomu rozdělila spíše mezi osobnosti, které s nimi již měly dřívější zkušenosti. Lidovou hudbu Čech, Moravy a Slezska měl v komisi na starosti profesor Jiří Horák (1884–1975), Slovensko Dobroslav Orel (1870–1942) a Karel Plicka (1894–1987), Podkarpatskou Rus Ivan Paňkevyc (1887–1958). Z iniciativy profesora Josefa Páty (1886–1942) byla do záběru komise přibrána i Horní a Dolní Lužice. Při vyhledávání interpretů v regionech spolupracovala s komisí řada dalších osob a institucí:

¹⁷ Archiv AV ČR, fond ČAVU. Zápis z 16. 11. 1928.

například muzikologové Otakar Zich a Josef Hutter, na Chodsku sběratel Jindřich Jindřich (1876–1967), na Moravě brněnský výbor Státního ústavu pro lidovou píseň.

Vyjednávání s firmou Pathé o spolupráci a snahy o získání prostředků i interpretů trvalo téměř rok. První etapa nahrávání probíhala od 19. září do 1. listopadu 1929. Tento termín byl pravděpodobně zvolen také s ohledem na Svatováclavské slavnosti, které v Praze na podzim probíhaly a na něž někteří z interpretů mířili. Interpreti byli přiváženi do Prahy a nahrávání probíhalo v Národním domě na Vinohradech. Tam Fonografické komisi zprostředkoval nahrávací studio Radiojournal; skutečným majitelem tohoto studia – v té době jediného v Československu – byla česká pobočka německé firmy Odeon, která jej Radiojournalu poskytovala.¹⁸ Použito bylo osm set voskových matric, z nichž využitelných bylo nakonec pět set. Technickou stránku měli na starosti zaměstnanci firmy Pathé pod vedením profesora Pernota. Nahrávání byli dále přítomni: Otakar Zich, Karel Plicka, Josef Hutter a francouzský muzikolog a skladatel Henry Barraud, poválečný dlouholetý ředitel francouzského rozhlasu. Záznam se prováděl do voskových desek, z nichž byly potom v Paříži vyrobeny kovové matrice. V této první fázi bylo nahráno množství materiálu především ze Slovenska a Podkarpatské Rusi, i několik nahrávek z Čech. Na moravské písně a nářečí již nezbyly voskové disky, proto byl jejich záznam odložen na později.

Během nahrávání byla část náměstí Míru a Slezské ulice uzavřena pro povozy tažené koňmi, aby se snížil hluk pronikající z venku do studia. Dva strážníci z vinohradského policejního komisařství měli za úkol udržovat v okolí budovy klid a umožnit tak nerušené nahrávání. Kvůli tomuto omezení se Fonografická komise dostala do střetu s ochránci zvířat. V Národních listech pod mnohomluvným titulkem *Exhibice*

¹⁸ Blíže viz Gössel 2006: 115.

zbytečného týrání koní a vyvolávání zmatku na Vinohradech. Vzrušující výjevy na rohu Mírového náměstí a Slezské ulice se lze dočíst, že

„ (...) Koně sotva táhnou náklad a tu v poslední chvíli na kopečku do Slezské ulice kočí jest upozorněn, aby zahnul kolem Národního domu do Korunní třídy. Zpravidla při zatáčce jeden nebo oba koně upadnou. Obecenstvo se shlukne a dochází k rozhořčeným projevům. Takovéto scény odehrávají se nejméně desetkrát za dopoledne. (...) Koně sotva táhnou na hladké půdě do kopce a musí uhnouti, protože prý by bylo rušeno nahrávání desek pro Akademii věd a umění. (...)

Snad by se opravdu dalo nalézt vhodnější místo pro pořizování desek akademii, místo tiché a nerušené, pro něž není třeba dělat zmatek na ulici, týrat zvířata a vyvolávat shluky rozhořčeného obecnstva.“¹⁹

S tímto zásahem práce komise do veřejného prostoru souvisí také dopis Sdružení přátel zvířat v Praze adresovaný Akademii věd, v němž se mimo jiné konstatuje, že „*při dobré vůli bude jistě možno k dotyčnému účelu vynajít terén méně frekventovaný*“.²⁰ Předseda Akademie Zubatý na tento dopis stručně odpověděl, že za padání koní může asfaltový povrch, nikoliv uzavírka, a že koně do těchto míst ani nemají jezdit. Končí konstatováním, že nahrávání stejně brzy skončí.²¹

V období po skončení nahrávání se firma Pathé ve Francii starala o výrobu matric a lisování desek, zatímco v Praze se hodnotily výsledky a plánovaly další fáze. Přestože první desky byly ve Francii vyrobeny již počátkem roku 1930, ještě více než rok trvalo, než firma Pathé dodala do Československa požadované materiály, tj. od každé desky jednu kovovou matici a deset šelakových kopií. Tyto zásilky byly navíc v mnoha případech špatně poskládány, objevovaly se chybné duplikáty a členové komise museli práci reklamovat. Spolupráce s Pathé

¹⁹ Večerní vydání, 18. října 1929.

²⁰ Fond ČAVU, dopis datován 19. 10. 1929.

²¹ Fond ČAVU, dopis datován 22.10.1929.

skončila, jednak z finančních důvodů, jednak zřejmě kvůli komplikacím při vyjednávání. V archivu Komise se nacházejí záznamy stížností týkajících se špatně zaslaných desek i malé ochoty Francouzů především ve věci lisování vybraných desek určených k prodeji.

V říjnu roku 1932 převzal vedení komise profesor Josef Janko. Profesor Chlumský však zůstal i v následujících letech se členy komise v kontaktu a aktivně se zapojoval do rozhodování o dalších krocích. Dochovaly se dopisy, v nichž radí, jak postupovat například při jednáních s distribučními firmami.

Kvůli komplikované spolupráci s Pathé hledala Akademie jinou firmu, která by se postarala o technickou stránku záznamů. Byl navázán kontakt s Radiojournalem, jehož řediteli Otakaru Šourkovi byl adresován následující dopis:

„Vážený pane předsedo!

Česká akademie se dověděla, že Radiojournal je úplně a moderně zařízen pro gramofonické zapisování řeči a zpěvu. Poněvadž pak je nutná potřeba doplnit gramofonický archiv české akademie zachycením hlasu asi 40 venkovanů z Moravy a /nezbytné je to nejen pro úplnost archivu, ale také proto, že je nebezpečností z prodlení: lidové umělci vymírají/ a poněvadž Akademie při zakládání fonografického archivu našla u vás vzácné porozumění, které podstatně umožnilo uskutečnění jejího podniku, obrací se k Vám s dotazem, zdali by Radiojournal byl ochoten i tentokráte podnik České akademie podporovat a potřebné gramofonické zápisy provést a za jakých podmínek a za jakou cenu. Akademie zavazuje zařídit se tak, aby její zapisování nerušilo práci Radiojournalu; nejvhodnější doba k zapisování je konec tohoto měsíce a pak měsíc říjen tohoto roku. Pro urychlení doporučuje se jednat s prof. Chlumským, který je ochoten při gramofonování Českou akademii zastupovat tak, jako tomu bylo před třemi léty.

Se zdvořilou žádostí za brzké vyřízení a upřímnými díky předem.“²²

²² Fond ČAVU, dopis datován 10. 9. 1933.

Ačkoliv se zdálo, že Akademie i Radiojournal mají na spolupráci zájem, zahájení prací se neustále odkládalo. Byl stanoven termín 24. a 25. března, na který již byl také domluven příjezd interpretů z Moravy, Radiojournal však nahrávání na poslední chvíli odvolal a komise musela narychlo, často za pomoci telegrafu interprety odvolávat. Proto se nakonec technické stránky chopila firma Esta, v jejímž nahrávacím studiu v pražských Holešovicích se nahrávání konalo již brzy poté, ve dnech 20.–23. května 1933. Tyto záznamy pokryly především Moravu a Slezsko.

Roku 1934 se předsedou komise stal bohemista a profesor Univerzity Karlovy Emil Smetánka (1875–1949) a 29. června téhož roku proběhlo další nahrávání lidových písní, kdy byly pořízeny záznamy nářečí a písní devíti osob z Krkonoš, Moravy a Slezska. Z korespondence se zdá, že firma Esta měla na úspěšném pokračování akce zájem, protože Akademii písemně urgovala k další činnosti a dokonce byla ochotna *„zapisování provést na úvěr, jehož trvání sami si račte stanoviti. Jedná se nám v první řadě o to, vyhověti Vašemu ústavu a posloužiti tím i účelům Vámi sledovaným, kdežto otázku úhrady posunujeme na druhé místo dle Vašich finančních možností“*.²³ Tuto vstřícnost projevila Esta navzdory tomu, že po nahrávání v roce předchozím naopak písemně urgovala doplacení dluhu.

Z dochovaných dokumentů vyplývá, že spolupráce Fonografické komise a firem, které měly na starosti výrobu či prodej nahrávek, často nebyla právě hladká a práci komplikovala nedorozumění vznikající na obou stranách. U firmy Pathé se komise komplikovaně po několik let domáhala zaslání desek a výroby jejich kopií pro prodej. Kvůli finančním nejasnostem se vedla pře i s Radiojournalem a s firmou Svojsík, která se v první fázi starala o prodej, se vedly spory o hrazení nákladů za distribuci a propagaci nahrávek. Majitel firmy, Gustav

²³ Fond ČAVU, dopis datovaný 29. 3. 1934.

Svojsík, shrnul problémy v obsáhlém dopise adresovaném předsedovi České akademie, v němž konstatuje, jaké prostředky musel do propagace nahrávek sám investovat.²⁴

Práci komise ale komplikovaly i spory na akademické půdě. Je dochován dopis posluchače filozofické fakulty Jiřího Straky, jenž popisuje přednášku profesora Matiji Murka (1861–1952), slovinského lingvisty a etnografa působícího od dvacátých let v Praze. V textu Straka cituje Murka: „*Fonograf Edisonův není možno dostat. A firmy gramofonické, to jsou firmy výdělečné. Stojí to moc a mnoho z toho není. Tak jako když tady byla pařížská výprava, vydalo se za to mnoho peněz a výsledek není na výši, tak hlas presidenta Zubatého a prof. Niederle není ani k poznání.*“ Straka poté popisuje, jak Murko pouštěl své vlastní nahrávky a vychvaloval jejich kvalitu, ač prý na nich nebylo téměř ničemu rozumět. Dochází k závěru, že Murkova prezentace může poškodit pověst Fonografické komise.²⁵ Tento zdánlivě nedůležitý incident způsobil pravděpodobně značné pozdvižení. Komise požádala o odborný posudek Otakara Zicha, který napsal: „*Znaje hudbu, mně předváděnou, z originálních znění, dosvědčuji, že řečené desky reprodukují ji po stránce technické bezvadně, po stránce zvukové s naprostou věrností. Zápisy jsou krátce dokonalé.*“²⁶

Komise žádala na vedení Akademie veřejné porovnání kvality nahrávek a omluvu od profesora Murka, čemuž nebylo vyhověno. Když profesor Chlumský v roce 1932 rezignoval na svou funkci, uváděl jako důležitý důvod právě tento incident a nedostatek podpory od Akademie. V období 18.–23. listopadu 1935 provedl Ivan Paňkevyč další sérii nahrávek ve spolupráci s pražským Radiojournalem, tentokrát ovšem již přímo v Užhorodě. Není jisté, zda tyto nahrávky byly původně určeny pro zařazení do archivu Fonografické komise, nicméně se tam nakonec dostaly, možná i díky předchozím dobrým vztahům mezi Českou akademií a profesorem Paňkevyčem. Domněnku o dodatečném

²⁴ Fond ČAVU, dopis datovaný 1. 6. 1934.

²⁵ Fond ČAVU, dopis datovaný 30. 3. 1931.

²⁶ Fond ČAVU, datováno 23. 11. 1931.

včlenění Paňkevyčových nahrávek do kolekce Fonografické komise podporuje dopis zachovaný v archivu Akademie věd a adresovaný „Ředitelství československého rozhlasu v Praze“, v němž se píše:

„Česká akademie věd a umění děkuje napřed za slíbené dva soubory gramof. desek s písněmi z Podkarpatské Rusi.

Česká akademie se bude řídit Vaším přáním; bude užívat desek jen k účelům vědeckým, nebude jich veřejně reprodukovat ani jich půjčovat.“²⁷

Je pravděpodobné, že šlo o soubor nahrávek z roku 1935, při jejichž realizaci byl pořízen materiál pro devatenáct gramofonových desek, které se měly stát součástí fonotéky oblastního studia Československého rozhlasu v Košicích.²⁸

V letech 1933 a 1934 Esta zajišťovala pouze nahrávání, zatímco ražení desek samotných opět připadlo firmě Pathé; v té době totiž ještě na území Československa nefungovala lisovna, která by byla schopná se tohoto úkolu ujmout. Po roce 1936 již Esta ražení desek zajistit mohla. Snahy o spolupráci s Radiojournalem pokračovaly, v jeho studiích mělo proběhnout i nahrávání v roce 1937, avšak Radiojournal opět termín odsouval, tentokrát s odůvodněním, že čeká na kvalitnější nahrávací aparaturu.²⁹ Členové komise ovšem odmítli čekat, mimo jiné z obav o možné ubývání zpěváků, a také již pravděpodobně Radiojournalu nedůvěřovali. Obrátili se tedy znovu na firmu Esta. Ve dnech 25.–29. října 1937 proběhlo, opět ve spolupráci s firmou Esta a v jejím studiu v pražských Holešovicích, nahrávání moravské lidové hudby v režii profesora Huttera. V této vlně byly zaznamenány písně a nářečí z Valašska, Znojemska, Těšínska a Hlučínska. Tím definitivně skončila sběratelská fáze činnosti Fonografické komise. Další nahrávání bylo

²⁷ Fond ČAVU, dopis datován 7. 2. 1937.

²⁸ Srov. Mušínska 2002: 52–53.

²⁹ Fond ČAVU, dopis datovaný 17. 9. 1937. K dopisu je přiložen nedatovaný komentář s vyjádřením, že „jak viděti z celého jednání, Radiojournal své sliby neplní“.

plánováno ještě na rok 1938 a pravděpodobně se na něm měl podílet brněnský výbor Ústavu pro lidovou píseň.³⁰ Toto pokračování práce se však již nikdy neuskutečnilo.

Emil Smetánka vedl komisi i v průběhu druhé světové války, komise však tehdy již nevyvíjela téměř žádnou činnost. Správou archivu komise byl v roce 1941 pověřen Bohuslav Hála a s ním se nahrávky dostaly do Ústavu pro jazyk český Akademie věd. K původní kolekci byly přikupovány i další nahrávky z různých zdrojů. Hála se věnoval katalogizaci a třídění nahrávek, ve spolupráci s Gramofonovými závody připravil po válce vydání patnácti desek se záznamy výkonů divadelních herců. K plánovanému vydání výběru z lidových písní již nedošlo (Hála 1952).

V roce 1950 byl podán návrh na založení Fonetického ústavu při České akademii věd a umění, mezi jehož úkoly mělo být také „*plánovité zpracování diskografického materiálu a jeho vydání tiskem. Dosud je zpracována jen nepatrná část a celkem neplánovitě*“.³¹ V souvislosti s tím se uvažovalo i o vydání záznamů lidové hudby, k čemuž ovšem nedošlo.

4.3 Financování

„*Tyto pěkné výsledky stály také velké peníze,*“ napsal Josef Chlumský ve zmíněném Zvláštním otisku věstníku věnovaném Fonografické komisi (Chlumský 1935: 1) a finanční stránka skutečně představovala důležitý faktor ovlivňující práci komise. Ambiciózní projekt, jakým nahrávání Fonografické komise bezesporu bylo, přirozeně vyžadoval značné finanční prostředky. Jak již bylo zmíněno, podstatná část dochovaných materiálů komise souvisí právě s financováním a podle písemné dokumentace by se dokonce mohlo zdát, že byla mnohem důležitější než výběr interpretů a repertoáru: dochovala se řada žádostí o peníze a

³⁰ Vyplývá to ze „Zprávy fonografické komise pro schůzi Č. Akademie“, Fond ČAVU, zápis datován 26. 10. 1938.

³¹ Zpráva přípravné komise pro zřízení Ústavu pro záznam, výzkum a kulturu hlasu i mluvy čj. 3360/50.

také odpovědí na tyto žádosti, ať už kladné či zamítavé. Méně již existuje dokladů o tom, za co byly finanční prostředky vydávány, a nelze si tak udělat přesnější představu třeba o tom, co představovalo pro rozpočet komise největší zátěž.

Komise fungovala v době počínající hospodářské krize, kdy i Akademie věd a umění jako celek bojovala o udržení dotací ze strany státu, o čemž svědčí mnohé dokumenty dochované v archivu Akademie. Navzdory tomu, že již v první fázi nahrávání komise vytvořila dluh, který se nikdy nepodařilo splatit, podařilo se členům komise sehnat prostředky i na etapy další. Zatímco na počátku pocházela důležitá část příspěvků od dárců ze soukromého sektoru, s postupem času a s narůstajícími ekonomickými problémy se zátěž přesouvala na samotnou Akademii.

Některé příspěvky byly pravděpodobně výsledkem osobního vyjednávání, jindy komise prostě obesílala možné sponzory se stručným dopisem tohoto znění:

„Česká akademie věd a umění v Praze žádá o podporu na fonografické zapisování řeči a zpěvu našeho lidu. O důležitosti tohoto podniku jakož i o rozdělení práce a nákladu poučuje zpráva komise schválená ve schůzi III. třídy České akademie věd 16. XI. 1928.“

Podle dochovaných pramenů byla tato žádost zaslána více než čtyřiceti firmám a institucím, jejichž seznam je předložen níže. U některých z nich je dochován i doklad o tom, jakou částku nakonec poskytli. Chybějící částka u jiných nemusí tedy znamenat popření existence příspěvku, nicméně je pravděpodobné, že zde jsou dokumenty komise úplné.

Škodovy závody v Plzni

Pražská železářská společnost 1 000 Kč

Českomoravská – Kolben – Daněk
Ústřední jednota hospodářských družstev **1 500 Kč**
Pražská úvěrní banka
Továrník Frič **200 Kč**
Továrník Křižík **1 000 Kč**
Pojišťovna Koruna
Zemský úřad v Praze
Agrární banka československá
Praha, Vzájemná pojišťovna **499 Kč**
Ústřední banka českých spořitelén **500 Kč**
První česká vzájemná pojišťovna **499 Kč**
Národní banka československá **5000 Kč**
Vinohradská záložna **799 Kč**
Obchodní a živnostenská komora
Metropolitní kapitula chrámu sv. Víta
Slovanský ústav **13 270 Kč**
Akcionářský smíchovský pivovar
Zemská banka v Praze **6 609,25 Kč**
Slovanská pojišťovna
Ministerstvo zemědělství **20 000 Kč**
Rada hlavního města Prahy
Městská spořitelna
Městská pražská spořitelna
Moravská banka
Československé zemědělské museum
Sbor pro postavení pomníku B. Smetanovi
Gremium pražského obchodnictva
Krajinský úřad
Ministerstvo školství **19 890 Kč**
Město Praha **1 000 Kč**
Zemský výbor **5 000 Kč**
Hypoteční banka **3 317 Kč**

Pojišťovna Praha **499 Kč**

Poj. Slavie **499 Kč**

Matice slovenská **10 000 franků**

Strahovský klášter **500 Kč**

Radiojournal **20 000 Kč**

JUDr. Jiří Brumlík, advokát **10 000 Kč**

Ministerstvo školství a národní osvěty **15 000 franků**

Rolnická vzájemná pojišťovna **549 Kč**

Ze seznamu je zřejmé, že ačkoliv zdaleka ne všechny oslovené firmy a instituce dar poskytly, příspěvky ze soukromé sféry tvořily podstatnou složku rozpočtu. Zajímavý je případ týkající se Rolnické vzájemné pojišťovny, jež poslala nejprve pouhých 50 korun; následně byl zaslán dopis poslanci Bohumilu Bradáčovi, který byl s touto pojišťovnou spojen, s dotazem, zda by bylo možné „...upraviti příspěvek Rolnické vzájemné pojišťovny obnosem odpovídajícím jak významu jejímu, tak i významu uvedeného podniku České akademie“.³² Po této žádosti byl příspěvek zvýšen o 499 Kč.

Podpora mohla mít i jinou formu. Z korespondence například vyplývá, že Ministerstvo železnic povolilo „osobám, které budou v době od 16. září do 31. října povolány do Prahy k pořízení zápisů pro chystaný fonografický archiv,“ slevu 33 % ve II. nebo III. třídě.³³ Další veřejná instituce, tzv. Zemská prázdninová péče, která měla jinak na starosti péči o mládež, pravděpodobně poskytla prostory pro ubytování interpretů.

Značnou část rozpočtu ovšem Akademie hradila z vlastních prostředků. Z každé ze čtyř tříd Akademie bylo pro Fonografickou komisi vyčleněno 6 500 Kč, dalších 18 500 Kč dostala komise od Nadání Marie, Josefa a Zdenky Hlávkových (dopis s oznámením ze 6. 12. 1929).

³² Fond ČAVU, dopis datovaný 15. 11. 1929.

³³ Fond ČAVU, dopis datovaný 9. 9. 1929, odpověď na žádost ze 4. 9. 1929.

Náklady však přesahovaly příjmy a akce skončila po první fázi s deficitem asi 100 000 Kč.³⁴ Komise se pak snažila v dalších letech uhradit tento dluh a zároveň sehnat peníze na další pokračování nahrávání. Bylo však stále těžší najít ochotné dáorce vzhledem ke zhoršující se ekonomické situaci. Pravidelným zdrojem tak zůstalo Nadání Hlávkových, v jehož rozhodnutích se Fonografická komise pravidelně objevovala, byť již šlo o menší částky. Že se jednalo o spolehlivý zdroj, dokazuje i forma žádosti komise u této nadace. V prosinci 1935 například zaslala takto stručnou prosbu:

„Fonografická komise třetí třídy České akademie žádá o obvyklou podporu na další práce a úhradu schodku.“³⁵

První fáze nahrávání stála 270 000 korun, o nákladech na nahrávání v letech 1933 a 1934 nejsou přesné údaje, v roce 1937 činily náklady 30 000 Kč, přičemž komise, respektive Akademie věd stále měla nesplacené dluhy z let předchozích. Příspěvky ve druhé polovině třicátých let již byly podstatně nižší, např. Zemský úřad v Brně přispěl částkou 300 Kč, soukromé firmy často na žádosti odpovídaly odmítavě s poukazem na špatnou hospodářskou situaci, výjimkou byla Hypoteční a zemědělská banka moravská, která věnovala 3 000 korun.

4.4 Osud nahrávek a jejich digitalizace

Fonografická komise si kladla za cíl kromě archivace také šíření nahrávek jako prostředku propagace československé kultury i jako výukové pomůcky na školách. Od každé nahrávky bylo vyrobeno několik exemplářů, které se zasílaly různým institucím, kromě toho bylo několik desek vydáno ve větším nákladu a dáno do prodeje.

³⁴ Podle dopisu Josefa Zubatého Ministerstvu zahraničních věcí, Fond ČAVU, datováno 11. 12. 1929.

³⁵ Fond ČAVU, dopis datovaný 21. 12. 1935.

Předpokládalo se, že zájem budou mít především školy, zájem však nebyl velký, zřejmě pro vysokou cenu.

Několik nahrávek použil Karel Plicka ve svém filmu *Zem spieva* (1933). Hugo Pernot společně s Henrim Barraudem prezentovali nahrávky z první vlny na slavnostní přednášce na pařížské Sorbonně 13. března 1930. Krátce na to údajně Pernot o nahrávkách Fonografické komise přednášel v řeckých Ahénách „s takovým zdarem, že se řecká vláda rozhodla gramofon. zápisy provést podle pražského vzoru a je tento měsíc provádí“.³⁶ Devět vybraných desek bylo zasláno do Královské španělské akademie pro archiv mluveného slova při Centro de Estudios Historicos. Ředitel tohoto centra, filolog, historik a folklorista Ramón Menéndez-Pidal, potvrdil jejich přijetí děkovným dopisem z 3. března 1931.

Informace o existenci souboru nahrávek se různými cestami rozšířila mezi evropské badatele a někteří z nich také projevíli zájem, Fonografická komise však nebyla vždy právě vstřícná, ačkoliv těmito cestami se mohly informace o její činnosti rozšířit po celém světě a získat pozornost. O nahrávky projevil například zájem Slovenský cudzinecký sväz, který měl v plánu zřídit archiv gramofonových desek se slovenskou hudbou.³⁷

Jiným zájemcem byl Béla Bartók. Ten měl v té době již za sebou mnoho práce v oblasti zaznamenávání lidové hudby a o akci Fonografické komise věděl zřejmě prostřednictvím Matice Slovenské, s níž spolupracoval na vydávání slovenských lidových písní.³⁸ Bartók chtěl pravděpodobně použít nahrávky Fonografické komise jako srovnávací materiál ke svým záznamům. Doklady o tom jsou ovšem opět fragmentární, dochoval se pouze dopis Akademie věd adresovaný Ministerstvu zahraničních věcí, z něhož vyplývá, že Bartók

³⁶ Fond ČAVU, zápis datován 13. listopadu 1930. Informaci o nahrávání řecké hudby inspirovaném českým projektem se nepodařilo jinde ověřit.

³⁷ Fond ČAVU, dopis datovaný 12. června 1935.

³⁸ Ač tato spolupráce nebyla právě hladká, viz Suchoff 2000.

prostřednictvím ministerstva požádal o nahrávky lidové hudby pořízené komisí:

„Česká akademie by ráda vyhověla přání ministerstva (...) ale zásoba desek na dary je vyčerpána. Snad přijde vhod p. Bartókovi upozornění, že některé z žádaných desek si může koupiti po Kč 25,- u fy Linguaphone v Praze (...). Chce-li p. Bartók soubor celý (...), ten by mu ochotně postoupila pařížská univerzita za mírnou cenu.“³⁹

V dalších pramenech ani v bartókovské literatuře není zmínka o tom, že by došlo k dalšímu kontaktu mezi ním a Fonografickou komisí, což je pravděpodobné; ostatně Bartók brzy na to odcestoval do Spojených států, kde již zůstal až do své smrti.

Fonografická komise se snažila seznámit s výsledky své práce co nejširší veřejnost. Uzavřela proto smlouvu o distribuci nahrávek s firmou Gustava Svojsíka, který se v té době mimo jiné producenty staral o tehdejší interpretační hvězdy vážné hudby. Bylo domluveno, že firma Pathé vyrobí větší množství kopií od dvaceti pěti vybraných desek, které pak budou dány do prodeje. V této věci vznikla mezi komisí, Svojsíkem a Pathé neshoda, protože Svojsík měl zájem o větší počet titulů.

Podle představ Fonografické komise byly cílovou skupinou pro prodej desek především školy, jim byly také adresovány výzvy a nabídky. Školám byl například v roce 1932 rozeslán dopis tohoto znění:

³⁹ Fond ČAVU, dopis datovaný 21. července 1936.

„VÁŽENÝ PANE ŘEDITELI.

Česká akademie věd a umění upozorňuje na své gramofonové desky (seznam přiložen) a žádá, abyste je doporučil ve sboru jako pomůcku k oživení vyučování při češtině (jsou tu básně našich předních básníků a proslovy našich vynikajících spisovatelů, přednesené do mikrofonu autory samými; je tu také krásný zápis pí G. Preissové, která slaví právě své jubileum; k výkladu o Psohlavcích hodí se desky s chodskou hudbou a zpěvy; při literatuře slovenské deska prof. Jaroslava Vlčka atd.), při dějepise (deska gen. Medka. min. Beneše, min. Srdínka. obě desky ze srbské Lužice), při občanské nauce (deska Dr. Schauera), dále také jako pomůcka pro buzení zájmu o ušlechtilý zpěv a hudbu (krásný sbor z vyhořelého Vážce nebo ženský sbor z Púchovské doliny) proti odrhovačkám, které dnes všecko zaplavují a zhoršují vkus. Z téhož důvodu bylo by žádoucí doporučiti desky České akademie i ve třídách a tak zajistit záhy pokud lze největší počet objednávek. Tyto objednávky mají získat firmu Pathé v Paříži, která desky razí, pro další spolupráci a mají umožniti České akademii pokračování v gramofonových zápisech lidových písní, hudby a nářečí, zejména ještě na Moravě. Slovensku a Podkarpatské Rusi. Česká akademie požádala také Ministerstvo školství a národní osvěty, aby její desky ve školách doporučilo.

Objednávky přijímá zástupce fmy Pathé v Praze, G. Svojsík, Praha II., Vodičkova ul. 6.“

I z tohoto dopisu lze vyčíst, jak byly lidové hudbě přisuzovány vyšší kvality než dobové hudbě populární, tedy „odrhovačkám. které dnes všecko zaplavují a zhoršují vkus“. Zájem škol však nebyl velký, což mohlo být způsobeno i nedostatkem financí, jak naznačuje dopis ředitele Veřejné obchodní školy ve Dvoře Králové. Sděluje v něm, že o deskách informoval sbor i žactvo, desky však objednat nemůže:

„Pokud se týče školní potřeby, oceňuji prospěšnost desek, nemůžeme jich však v dohledné době kupovati, protože nemáme gramofonu.

*Finanční stav školy na jedné a naprosto nezbytné potřeby jeho na druhé straně odsunují možnost nákupu gramofonu a desek na větší vzdálenost časovou.*⁴⁰

Ve snaze oslovit co nejvíce potenciálních kupců se komise v některých případech obracela na velice nepravděpodobná místa, například školy zemědělské. Ve výsledku tedy široká veřejnost o nahrávky zájem neprojevila, a tak zůstaly propagační ambice Fonografické komise nenaplněny. Jak to v dopise prezidentovi České akademie expresivně formuloval Gustav A. Svojsík, „úžasná indolence veřejnosti celou akci *negovala*“.⁴¹

S firmou Svojsík se Fonografická komise rozešla po konfliktu týkajícím se rozdělení nákladů za distribuci a propagaci vybraných desek. V roce 1934 uzavřela Akademie smlouvu s firmou Linguaphone, která převzala zásoby od Svojsíka. Zájem veřejnosti se však ani jí získat nepodařilo.

Na veřejnost se jinak zaznamenaná hudba mohla dostat jen zřídka. V roce 1935 koupil Radiojournal kolekci více než dvou set desek do svého archivu (tedy nejen ty, které byly určeny k prodeji) a je pravděpodobné, že byly vysílány, čímž se s nimi veřejnost mohla alespoň v omezené míře seznámit.⁴² Jiný zdokumentovaný případ souvisí s výstavou Staré umění na Slovensku v roce 1937, pro niž nechala komise dokonce vyrobit několik nových kopií s nahrávkami slovenského folkloru, které byly na výstavě přehrávány.⁴³

V odborných kruzích se povědomí o existenci těchto nahrávek uchovalo a v roce 1962 byla ukázka zařazena na výše zmíněnou *Antologii autentických forem československého folklóru*. Dalšího významnějšího připomenutí se tyto nahrávky dočkaly až v nedávné době, kdy slovenský ukrajinista Mikuláš Mušinka vydal knihu *Hlasy predkov*

⁴⁰ Fond ČAVU, dopis datován 22. 6. 1932.

⁴¹ Fond ČAVU, dopis datovaný 1. 6. 1934.

⁴² Fond ČAVU, dopis datovaný 1. 3. 1935.

⁴³ Fond ČAVU, datováno 17. 4. 1937.

(Prešov 2002), která je věnována dílu Ivana Paňkevyče a především jeho záznamům lidové hudby na Podkarpatské Rusi. Kniha obsahuje transkripce písní a je k ní přiloženo CD s digitalizovanými nahrávkami ve formátu mp3. Kromě těchto výjimek zůstala naprostá většina nahraného materiálu komise nevyužitá a neznámá širší veřejnosti.

Teprve na počátku 21. století bylo přistoupeno k digitalizaci celé sbírky z iniciativy etnomuzikologa Lubomíra Tyllnera, tehdejšího ředitele Etnologického ústavu Akademie věd České republiky. Etnologický ústav již před tím ve spolupráci s Phonogrammarchivem Rakouské akademie věd zpracoval a vydal nahrávky z voskových válečků z roku 1909 a tato instituce (Phonogrammarchiv), jmenovitě její tehdejší ředitel Dr. Diettrich Schüller a zvukový specialista dipl. Ing. Anton Lechleitner, se na digitalizaci podílela i tentokrát. Ve spolupráci s vídeňskými odborníky bylo v Etnologickém ústavu vybudováno zvukové studio specializované na digitalizaci historických zvukových záznamů. Technické stránky digitalizace se ujal Miroslav Loudil z firmy LUMIRA.

Záznamy pořízené Fonografickou komisí jsou po technické stránce poměrně kvalitní. Vzhledem k tomu, že tehdejší desky měly širší drážky než pozdější dlouhohrající desky, mají velký frekvenční rozsah i dynamiku. Nahrávky byly pořizovány v rozpětí bezmála jednoho desetiletí, několika firmami a za použití několika různých přístrojů. Kvalita jednotlivých záznamů se proto záznam od záznamu liší. Tehdejší technologie umožňovala velice dobrý záznam například sólového zpěvu, naopak dudácká muzika, tedy soubor produkující značně hlasitý zvuk ve vysokých polohách, zní zřetelně hůře a hlasy zpěváků se mezi zvukem dud, houslí a klarinetu ztrácejí. Strunné nástroje myjavské kapely oproti tomu dokázala tehdejší technika zachytit velice dobře. Vzhledem k tomu, že mnozí badatelé používali v té době ještě voskové válečky, stojí nahrávky komise po zvukové stránce nad dobovým průměrem.

Horší kvalitu mají nahrávky pořízené v roce 1935 Radiojournalem v Užhorodě. Na většině těchto záznamů je slyšitelný souvislý nízkofrekvenční hluk. Tento prvek není možné odstranit, protože frekvence tohoto hučení se překrývá s frekvencemi záznamu.

Aby bylo dosaženo maximální věrnosti a kvality zvuku, bylo třeba pečlivě volit všechny komponenty, včetně správného tvaru hrotů gramofonových jehel a typu přenosky. Pro výsledný zvuk jsou důležité správně nastavené korekce frekvencí zvuku, které se liší podle období i společnosti, která původní nahrávky pořídila. Sestava určená ke zpracování záznamů Fonografické komise se skládá z gramofonu Technics MK3 vybaveného hroty Expert Diamond Stylus, předzesilovače Elberg MD 12, A/D převodníku Sek'D, z něhož byl signál veden do počítače, kde byl ukládán ve formátu wav (96khz/24bit). Nahrávky byly uloženy bez jakýchkoliv úprav a teprve pro účely publikace bylo přistoupeno k odstraňování rušivých prvků – tedy šumu a praskání, ale i to pouze v omezené míře.

Výběr z nahrávek komise vydal Etnologický ústav na pěti CD pod názvem *Lidová hudba v Československu 1929–1937* s doprovodným textem přibližujícím historii Fonografické komise a obsah jejích nahrávek.⁴⁴

⁴⁴ Kratochvíl 2009. Této publikaci předcházelo několik dílčích studií, např. Kratochvíl 2006.

5 Obsah nahrávek Fonografické komise

Lidová hudba a zpěv v nahrávkách Fonografické komise představují více než patnáct hodin záznamu na dvou stech jednadevadesáti matricích; celkem asi patnáct set písní. V následujících kapitolách je zkoumán z různých hledisek obsah těchto nahrávek a na jejich základě bude pak možné říci, jaký obraz lidové hudební kultury tehdejšího Československa tyto zvukové záznamy podávají.

V podkapitole 5.1 je podán rozbor zaznamenaného materiálu z hlediska regionálního. Část 5.2 je zaměřena na interprety a jejich vztah k tradiční hudební kultuře, část 5.3 analyzuje žánry lidové hudby a zpěvu zastoupené v kolekci. Subkapitola 5.4 je věnována těm stránkám hudebního projevu, které je možné vyčíst pouze ze zvukového záznamu, tedy stylu přednesu interpretů, otázkám tónu a ornamentace.

5.1 Regionální pokrytí

Deklarovanou ambicí Fonografické komise od počátku bylo zaznamenat zvukové projevy na celém území tehdejšího Československa. Jak již bylo řečeno, výběr zaznamenávaného materiálu ovlivňovala řada faktorů a komise neměla žádný striktní systém, spíše je možné hovořit o jisté obecné vizi, podle níž se její členové řídili. Ve výsledku se nakonec nepodařilo pokrýt všechny regiony tehdejšího státu, některé jsou zastoupeny pouze malým počtem nahrávek. Kvalita kontaktů s interprety i proměnlivé finanční možnosti hrály roli v početním zastoupení jednotlivých oblastí. V první fázi, kdy byl dostatek prostředků, bylo díky aktivitě Karla Plicky pořízeno mnoho nahrávek interpretů ze Slovenska, Čechy byly zastoupeny málo, Morava vůbec. Mezera v moravské a slezské hudbě byla vyplněna nahrávkami pořízenými v letech 1933 až 1937.

Zatímco z Čech byly zaznamenány ukázky lidové hudby a zpěvu téměř výhradně z jihozápadní části, Morava a Slezsko jsou pokryty celkem rovnoměrně. Prostor několika desek byl věnován regionům Těšínska, Hlučínska a Opavska na severovýchodě republiky, dále Hané a Valašska. Z jižní části Moravy je dvěma nahrávkami zastoupeno Brněnsko, důkladně je zmapováno především Hornácko, méně pak zbytek Slovácka. Dvě nahrávky pocházejí z Rouchovan, vesnice na rozmezí regionů Brněnska a Podhorácka. Slovenské nahrávky pocházejí z různých regionů. Nejzápadnějším představitelem je instrumentální hudba z Myjavy, tedy z oblasti sousedící s Moravou, s níž je také úzce propojena stylem i repertoárem. Cikánská muzika a zpěv z Hrochoti představují střední Slovensko, několika písněmi je zastoupen region Hont na slovensko-maďarské hranici, smíšený sbor z Važca pak reprezentuje pohraničí slovensko-polské.

Počet matric zastupujících jednotlivé oblasti je následující:

Čechy: 21

Morava: 55

Slezsko: 23

Slovensko: 138

Horní a Dolní Lužice: 13

Podkarpatská Rus: 41⁴⁵

5.1.1 Čechy

Lidová hudba a zpěv z Čech tvoří jen malou část kolekce a představuje pouze některé oblasti. Čechy jsou zastoupeny celkem dvaceti pěti nahrávkami, pořizenými vesměs v roce 1929. Důkladněji je

⁴⁵ V tomto počtu jsou zahrnuty i nahrávky pořizené v roce 1935 Radiojournalem v Užhorodě, které byly do sbírky Fonografické komise zařazeny až dodatečně.

zdokumentován jihozápad, odkud pochází chodská dudácká muzika a několik dalších interpretů. Kromě Chodska byly zaznamenány písně z Dolan u Plzně (1609, 1610), Pocínovic (1585) a z Hnačova u Klatov (1590), tedy z míst ve stejné oblasti nebo s Chodskem těsně sousedících. Vzhledem k tomu, že se v tomto regionu zachovaly na rozdíl od jiných míst specifické podoby lidové hudby, je tento zájem pochopitelný. Navíc měl tento region významného propagátora v osobě sběratele Jindřicha Jindřicha, který byl schopen Fonografické komisi doporučit vhodné interprety a zajistit jejich účast na nahrávání.

Z jiných oblastí Čech je zaznamenáno pouze Podkrkonoší, přesněji Jičín a Paseky nad Jizerou, z nichž bylo v obou případech pořízeno po jedné nahrávce. Jaroslav Havelka, učitel z Jičína, nazpíval několik písní (1624), každou z písní na nahrávce sám uvádí, nikoliv incipitem, ale parafrázovaným názvem: Čejkovské pole (*Daleko, široko to čejkovský pole*), Mosteček (*Už je ten mosteček zbořený*), Nanyňka (*Honzíčku, Honzíčku, pročpak ty jen za mnou tak dlouho chodíš*), Ženění (*Pročpak se, mládenci, neženíte*). Nahrávka obsahuje i jednu vánoční koledu: *V Betlémě se svítí, půjdeme tam*. Z Pasek nad Jizerou byly nahrány pouze dvě písně: *Pásla husy pode mlejnem* a novoroční koleda *Ve jménu Ježíška jdem* (1608).

Dudácká muzika z Chodska natočila celkem čtrnáct záznamů (1683–87, 1694–1701), především tanečních písní. Zastoupeny jsou melodie k tancům sousedská, do kolečka, polky a série melodií označené jako „staré chodské tance“. Kromě toho obsahují dvě matrice písně svatební. Písně jsou zpívány anonymními zpěváky a zpěvačkami, v některých případech jsou proloženy instrumentálními mezihrami, takzvanými *zelenými kusy*. 2

5.1.2 Morava a Slezsko

Oblast jižní Moravy zahrnuje třiatřicet nahrávek, většina z nich byla pořízena v letech 1933, 1934 a 1937. Výběr pokrývá regiony od nejjižnějšího Podluží, přes Hornácko, Valašsko, Hanou až po Slezsko na severu. Západní část Moravy je zastoupena nahrávkami z Dačicka a Horácka. Na řadu významných regionů se z finančních a dalších důvodů nedostalo.

Téměř polovina jihomoravských nahrávek pochází z regionu Hornácka, tedy úzce vymezené oblasti několika obcí při hranicích se Slovenskem. Lidové písně z Hornácka jsou zaznamenány na šestnácti nahrávkách, jejichž interpreti pocházejí z obcí Súchov (73, 75), Hrubá Vrbka (67, 70, 71), Kuželov (190, 191, 208, 209, 211, 213, 74), Velká nad Veličkou (189, 197, 202, 204). Zpívá celkem sedm interpretů (dvě ženy a pět mužů); nejvíce nahrávek nazpíval Antonín Páč z Kuželova (šest matric) a Běta Klusáková z Velké nad Veličkou (čtyři matrice).

Podluží, oblast na jihovýchodě Moravy, sevřená mezi hranicemi Slovenska a Rakouska, je zastoupeno šesti nahrávkami v podání tří interpretů z Lanžhota a Břeclavi (176, 185, 216, 218, 220, 221). Na dvou matricích se střídá sólový zpěv s dvojhlasem, o němž se zmiňuje Josef Hutter ve své zprávě o nahrávání.⁴⁶ Kromě Hornácka a Podluží je Slovácko zastoupeno již jen jednou matricí z Ostrožské Nové Vsi u Uherského Hradiště (136).

Dvě matrice nahrál Josef Hochman z Rosenbergu u Brna⁴⁷ a jde o jistou výjimku vzhledem k tomu, že komise se jinak repertoáru a interpretům z větších měst spíše vyhýbala. Západní část Moravy je v nahrávkách Fonografické komise zastoupena písněmi z okolí Dačic, z Hlinného⁴⁸, tedy regionu zvaného Horácko a z Rouchovan na Podhorácku.

⁴⁶ Viz kapitola 5.2.

⁴⁷ České jméno obce znělo Růžový, dnes je součástí městské části Brno-Chrlice.

⁴⁸ V materiálech komise je označeno jako Hlinné u Žďáru, v současnosti tato obec spadá administrativně pod Nové Město na Moravě.

Lidové písně ze střední části Moravy, z Hané a Valašska, komise nahrávala v letech 1933–1937 s výjimkou jedné nahrávky z obce Chromeč u Bludova na Šumpersku (1623), která byla pořízena již v roce 1929. Oblast Hané reprezentuje osm nahrávek pocházejících ze Šumperka a jeho okolí (Chromeč 1623, 87, 88, 89), z Lešan u Prostějova (205), Konice (82), z Dubicka u Zábřehu na Moravě (83) a z Blatné u Olomouce (90). Z Valašska pochází celkem čtrnáct nahrávek, především z Rožnova (1573, 1574, 179, 181, 182, 97, 98), dále z Liptálu u Vsetína (1646, 1648), z Rusavy (1790), z Valašských Klobouk (175, 188) a z Bystřice pod Hostýnem (201).

Písně ze Slezska jsou zachyceny na třiadvaceti záznamech. V roce 1929 byla pořízena jen jedna matrice s písněmi ze Slezské Ostravy (1625), Helena Salichová z Kyjovic u Opavy nazpívala v roce 1933 osm matric (99–106) a více než polovina slezských nahrávek byla pořízena až při posledním nahrávání komise, v roce 1937. Interpreti těchto nahrávek pocházejí z Frýdku (196, 215), Třince (194, 195, 198, 199), Petřkovic (187), z Petřvaldu, jenž je dnes součástí Ostravy (171, 174, 183), a z Kravař (206, 207, 210, 212). Výběr interpretů se tedy v těchto případech nezaměřoval primárně na venkovské lokality. Zdá se, že Fonografická komise neměla žádného přímého spolupracovníka, který by měl na starosti výběr interpretů ze Slezska, a že spoléhala na spolupráci tamních škol a úřadů. Nasvědčuje tomu i dopis zaslaný ředitelství gymnázia v Hlučíně:

„Česká akademie chce doplniti svůj gramofonický archiv, obsahující zápisy řeči a zpěvu ze všech krajů našeho státu, ještě zápisy z Hlučínska. Prosíme vás proto, abyste nám sdělili adresy osob jednak z Bobolusky, místa kde nářečí popisoval Bartoš, a jednak z toho místa, kde popis nářečí provedl Němec Steyer a přeložil Vašica.“⁴⁹

⁴⁹ Fond ČAVU dopis datován 15. června 1934.

5.1.3 Slovensko

Všech sto třicet šest záznamů slovenského folkloru bylo pořízeno již během první vlny nahrávání, na podzim 1929. Pokryta byla poměrně rovnoměrně celá oblast Slovenska, nebyly pořízeny záznamy z regionů Horné Považie a Kysuce na severozápadě Slovenska, z Tater a Zamagurie na severu a Horehronie v centrální části.

Vedle sólového zpěvu obsahují slovenské nahrávky Fonografické komise také vícehlasý zpěv a instrumentální či vokálně-instrumentální hudbu. Z každé lokality byl vybrán jeden nebo dva interpreti, v některých případech – sborový zpěv nebo instrumentální hudba ve větším obsazení – skupina interpretů. Rozhodující slovo při výběru měl pravděpodobně Karel Plicka.

Nejzápadnější část Slovenska zastupuje Myjava, oblast na pomezí regionů Stredné Považie a Zahorie. Cimbálovou muziku na těchto nahrávkách (1942, 1945–49) pravděpodobně vede Samko Dudík (viz podkapitola 5.2). Významně je pokryt region Stredné Považie, tedy oblast kolem Trenčína: důležitou lokalitou byla v tomto případě Púchovská dolina (Zbora v Púchovské dolině 1736, 1737, 1757, 1758, 1756), Bezdědov (píseň ponocného 1754, sbor 1728, 1729, 1730, 1732), Bošácké Kopanice (žatevní 1909, 1910) a Čičmany (1937, 1931). Vedle sólového zpěvu je mezi nahrávkami z této oblasti zpěv sborový, uvedený slovy „roľnícky ľud z Púchovskej doliny spieva svoje piesne“ (1738, 1739, 1740, 1741). Okolí Bratislavy je zastoupeno jednou nahrávkou, svatebními písněmi z obce Vajnory (1871).

Dvacet sedm nahrávek reprezentuje oblast kolem Nitry, přesněji region označovaný jako Dolná Nitra. Interpreti pocházejí z obcí Jablonica (1705, 1706, 1708–10, 1735, 1703, 1704), Kopčany (1764, 1765, 1780–82, 1785), Gbely (1783, 1784, 1786–88), Dolný Lopašov (1807, 1808, 1811, 1816–19), Radimov u Skalice (1870). Kromě zpěvu je zde zařazena také ukázka hry na dudy (1703, 1704). Oblast sousedící na východě s Dolní Nitrou, zvaná Tekov či Dolné Pohronie, je zastoupena

čtyřmi nahrávkami zpěvu skupiny žen z obce Skýcov u Tekova (1743, 1744, 1767, 1768).

Pestrá směs byla pořízena ze středoslovenské oblasti Zvolensko-Podpolanie: z obce Očová Želobudza (1759–63) byl zaznamenán zpěv, z obce Hrochoť existuje kromě sólového zpěvu (1891, 1892) také nahrávka tanečních melodií v podání cikánské kapely (1883–86), ze Šajby pochází záznam hry na fujaru (1878). Region Gemer zastupuje čtyřmi nahrávkami obec Telgárt (1872, 1873, 1874) a po jedné Závadka (1875) a Selce (1935).

Ze severních regionů Slovenska byl do nahrávek zařazen Turiec, tedy oblast kolem města Martin. Z tohoto regionu byly pořízeny dva záznamy z obce Necpaly (1809, 1810). S Turciem sousedící Liptov reprezentuje série záznamů smíšeného sborového zpěvu z obce Važec (1924–1927). Oravu na slovensko-polských hranicích zastupují obce Polhora, z níž jsou kromě sólového zpěvu také koledy a taneční písně s doprovodem houslí a dud (1773–79), a Párnica (1804, 1805, 1806).

Z jihoslovenských regionů je přítomen Hont s obcemi Cerov (1820–22), Senohradce (1913) a Beluj (1914) a dále region Novohrad s obcemi Velký Lom, kde byla kromě zpěvu (1878, 1889, 1890) natočena také hra na dvojitou flétnu (1877).

Východní Slovensko je nejvíce zastoupeno nahrávkami z regionů Spiš a Zemplín. Spiš, tedy region na pomezí středního a východního Slovenska, zastupují obce Ždiar ve Spiši (1591, 1593, 1594, 1595), Helcmanovce (1766), Harhov (1824, 1849), Brutovce (1905, 1911). Nahrávky ze Zemplína pocházejí především z Velkých Zalužic (1800–03, 1812, 1813), dále pak z Čaklova (1823, 1835–38), Palína (1850), Udavské (1852–55), Karčavy (1932), Tibavy (1934) a Ruské Poruby (1509)

Z Abova, oblasti kolem Košic při hranicích s Maďarskem,⁵⁰ pocházejí čtyři nahrávky z obce Žebeš⁵¹ (1839–42). Šariš, rozsáhlý region na

⁵⁰ Ve francouzské verzi textu komise (Chlumský 1935) je tato oblast označována jako Abauy, pravděpodobně podle názvu přilehlého maďarského regionu – Abaúj.

⁵¹ Na nahrávce vyslovováno jako Šebeš.

severovýchodě, který hraničí s Polskem, je zastoupen jen jednou nahrávkou z obce Drenov (1851).

5.1.4 Podkarpatská Rus

Archiv Fonografické komise obsahuje celkem jedenačtyřicet záznamů z různých míst Podkarpatské Rusi; devět z nich pochází z roku 1929, ostatní byly pořízeny Radiojournalem v Užhorodě v roce 1935 a do sbírek komise byly začleněny až dodatečně.

Na nahrávkách z roku 1929 je zaznamenáno čtrnáct interpretů reprezentujících čtrnáct oblastí tehdejší Podkarpatské Rusi.⁵² Z geografického hlediska některé z těchto nahrávek zasahují na Slovensko, jak je tomu v případě nahrávek ze slovenských obcí s rusínským obyvatelstvem: Ruská Poruba (1509).⁵³ Tato lokalita představuje nejzápadnější výspu podkarpatských nahrávek, nejvýchodnějším bodem je Rachov (ukrajinsky Rachiv) na východním okraji Zakarpatské oblasti, poblíž současných ukrajinsko-rumunských hranic. Odtud pochází nahrávka písní v huculském nářečí (1529). Severní okraj Podkarpatské Rusi reprezentuje nahrávka z obce Vyšni Verecky⁵⁴ (1522), jižní vesnice Pudpleša (1520).

5.1.5 Lužice

Třináct záznamů obsahuje lidový zpěv a hudbu z Horní a Dolní Lužice, z toho čtyři instrumentální úpravy melodií v podání sexteta pražských konzervatoristů (1838, 1839, 1940, 1941). Tradiční vokální hudbu z Horní Lužice, části ležící blíže k českým hranicím, zastupují čtyři nahrávky v podání Cecilie Nawkecové (1858–61), z Dolní Lužice, ležící přibližně mezi Chotěbuzí a Frankfurtem nad Odrou, jedna matrice se

⁵² Oficiální administrativní označení této části Československa bylo Země podkarpatoruská, v současnosti je součástí Ukrajiny pod názvem Zakarpatská oblast.

⁵³ Mikuláš Mušínský poznamenává (2002: 47–48), že na nahrávkách ze Slovenska jsou také záznamy z tehdy rusínských vesnic Telgárt (1872–74), Zavadka (1875) a Helcmanovce (1766).

⁵⁴ Dnes Verchni Vorota.

zpěvem Miny Witkojc (1578) a další čtyři nahrávky jiných zpěvaček, ve dvou případech čtyřhlasé (1678, 1679, čtyřhlas 1676, 1677). Instrumentální melodie nejsou přesně lokalizovány.

5.2 Interpreti

O tom, jak komise přistupovala k výběru interpretů a písní, se nedochovalo mnoho informací, zápisy z jednání komise či korespondence jsou v těchto otázkách skoupé. Prakticky jediným existujícím pramenem přímo komentujícím – byť velice stručně – způsob práce a obsah nahrávek je zpráva profesora Huttera z roku 1937, který v ní popisuje okolnosti poslední fáze záznamu, kdy byly nahrávány písně z Moravy:

„Zpráva o zápisech lidových písní

Výběr po stránce technické: Z předzpívaných písní vybrány typické a seřaděny tak, že písně dávají souvislý hudebně logický celek, ale přece se od sebe zřetelně odlišují. Kde toho bylo pro zřetelnost nebo vzhledem k závažné úpravě nápěvu ve slokách dalších potřebí, opuštěna zásada zapisovati jen prvou sloku a nápěv opakován. Přesným provedením byl velmi ušetřen čas, takže z desky využito průměrně 3.15 – 3.20 min., čímž byl opatřen početně bohatý soubor písní.

Výběr po stránce obsahové: Vedle normální exploitace jednotlivých zpěváků byly vytvářeny větší celky a v nich zachyceny jednak oblasti, jednak druhy písní. Upozorňuji zejména na celky písní legrutských, svatebních a zvláště tanečních, jako jsou valašský směsek 0179, muzikové / šátečkové 0180, frantovské 0187 a sedlácké 0208, 9, 11, 12. Z písní pracovních a obřadných jde na prvním místě o hlučínské písně zelové. Pokud jde o oblasti, nejúplněji bylo zachyceno Rožnovsko, Znojensko, okolí Vážnice, Těšínsko a důležité Hlučínsko.

Protože podlužácké písně spontánně zpívali si sopránistka a tenorista ještě před přípravou dvojhlasně, zapsány z nich dvě strany 0216, 18 dvojhlasně, při čemž zřetel hudební vztahuje se k vytvoření hlasu druhého.

Tendence ve výběru: Kromě písní typických, jež byly ústřední látkou zápisů, byly do souboru pojaty i písně, kde bylo možné sledovat

zajímavé stopy migrační, tak zejména vztahy mezi písní moravskou a českou a mezi písní hlučínskou a nápěvem Hej, Slované.

Pracovní technika zápisu: Výběr písní a uspořádání jejich provedl podepsaný v duchu a zásadách svého učitele prof. Dra O. Zicha. Připravenou látku před mikrofonem zpracoval p. Dr. Lad. Vachulka, speciálně školený v technice a problematice mechanické hudby. V souvislosti se zprávou dovoluji si předložit námět, aby Akademie, mínili pokračovati v gramofonových pracech, připoutala tohoto mladého badatele těsněji k své akci, nemyslím honorářově, ale právě pracovně.⁵⁵

*J. Hutter*⁵⁶

Na základě Hutterovy zprávy si můžeme vytvořit přibližnou představu o tom, jak proces výběru probíhal. Potvrzuje se, že docházelo k předběžnému výběru, při němž si komise vybírala z materiálu nabízeného interpretem. Nedá se však zjistit, zda probíhala nějaká fáze výběru ještě dříve, než byli interpreti vůbec pozváni do studia.

Stejně tak se lze jen dohadovat o tom, co vše by ještě bylo zaznamenáno v případě, že by činnost komise neukončily finanční a společenské poměry. Možným, byť značně neurčitým náznakem je dopis komise Dobroslavu Orlovi:

„Pro prof. Orla

(...) Myšlenku, zapsati také staročeské polyfonie, uznává komise za velmi prospěšnou, soudí však, že ji v letošním říjnu nebude lze už provést, protože počet desek je vyčerpán tou měrou, že sotva stačí na zápisy již objednané, a protože nové desky se podle prohlášení prof.

⁵⁵ Ladislav Vachulka (1910–1986), o němž se Hutter ve zprávě pochvalně zmiňuje, měl skutečně dostatek zkušeností s nahráváním, protože byl od počátku třicátých let kapelníkem tělesa nazvaného *Taneční orchestr "Smiling boys" (YMCA) – Praha*, s nímž nahrával pro československou pobočku anglické gramofonové firmy Columbia i pro českou značku Ultraphon. Po válce působil na poli vážné hudby jako významný dirigent, varhaník a cembalista.

⁵⁶ Fond ČAVU, příloha ke zprávě Fonografické komise datované 30. 3. 1938.

*Pernota do konce října z Paříže ani při největším urychlení opatření nedají.*⁵⁷

Není jasné, o jaké formy staročeské polyfonie mělo jít, ani kdo by měl být jejich interpretem, dopis spíše dokazuje, že po první úspěšné vlně nahrávání vzbudil projekt Fonografické komise značná očekávání.

Ačkoliv bylo při pořizování etnomuzikologických nahrávek i na počátku 20. století běžné uvádět informace – někdy i dosti podrobné – o interpretech, jejich věku, původu, vzdělání atd., Fonografická komise v tomto ohledu nepracovala příliš pečlivě. Informace o interpretech nebo o původu písní jsou kusé, v některých případech se nedochovaly vůbec žádné: není jisté, zda původně zaznamenány byly a ztratily se při přesouvání archivu, nebo zda komise tyto informace vůbec nepožadovala. V některých případech jsou údaje o jménu interpreta a někdy i o jeho původu nahrány v úvodu gramofonové desky; někdy je přednáší interpret sám, jindy hlas někoho z komise. Téměř všechny nahrávky ze Slovenska například uvádí stejný hlas, pravděpodobně Karla Plicky.

Informace o identitě interpretů, jejich věku, původu, profesi nebo vzdělání jsou pochopitelně velice důležité při hodnocení materiálu obsaženého v jakékoliv podobné kolekci. Cílem této kapitoly tedy je zrekonstruovat na základě veškerých dostupných informací informace o lidech, jejichž hlasy jsou na nahrávkách Fonografické komise zaznamenány a kteří skrze tyto nahrávky zastupují lidovou hudební kulturu Československa.

Při hledání interpretů postupovala Fonografická komise několika různými cestami. Jednak hledala interprety za pomoci spolupracovníků, kteří byli odborníky na určité oblasti, jako třeba sběratel českého folkloru Jindřich Jindřich, nebo institucí (brněnský výbor Ústavu pro lidovou píseň, pražská konzervatoř). Ve snaze podchytit co nejširší oblast, využila ovšem Komise také veřejných

⁵⁷ Fond ČAVU, dopis datován 18. 10. 1929.

sdělovacích prostředků. Do redakcí novin rozeslala tiskovou zprávu následujícího znění:

„Prosíme za laskavé otištění v denních zprávách.

Z České akademie věd a umění

Česká akademie stojí před důležitým podnikem, zachytiti pro budoucí časy znění naší řeči, zejména také mluvy lidové a lidové i umělé písňě. Pomáhati jí při tom bude světová firma Pathé, která založila již fonografický archiv na universitě pařížské. Zapisovati se začne 15. září a bude se pokračovati do konce října. Akademie rozeslala před delší dobou dotazníky po celém našem státě a má již nyní zajištěno na 300 osob, které budou do fonografu mluvit nebo zpívat. Aby se však při zapisování na nic významného nezapomnělo, obrací se fonografická komise tímto způsobem k naší inteligenci žijící na venkově s prosbou o laskavé zprávy, které by mohly chystanému podniku prospěti. Jde zejména o to, vybrati vhodnou osobu, nejraději muže, která dobře mluví svým nářečím, je nebojácná, má hlas ne příliš vysoký ani nízký /nejraději baryton/ a která by byla ochotna do fonografu promluvit. Uměla-li by osoba ta zpívat, bylo by to tím lépe. Komise prosí, aby zprávy byly posílány na adresu ‚Česká akademie věd a umění v Praze, Národní museum,‘ do 15 září.“⁵⁸

K výběru jednotlivých interpretů často vedly komplikované cesty přes několik prostředníků, což znamenalo značně zdlouhavé vyjednávání. Dochoval se například dopis ředitele reálného gymnázia ve Strakoncích, který nabízí kontakty na možné pamětníky hovořící dosud nářečím. Dopis je datovaný 10. ledna 1930, tedy v době, kdy první fáze nahrávání skončila a další ještě nebyla plánována, a je u něho ručně připsána poznámka: „Ozn[ámeno] mu, že skončeno.“⁵⁹

⁵⁸ Fond ČAVU, nedatováno.

⁵⁹ Fond ČAVU.

Je nutné si uvědomit, že již sama skutečnost, že Fonografická komise nenahrávala v terénu, ale vozila interprety z celého tehdejšího Československa do Prahy, výrazně ovlivnila jejich výběr. Ne každý člověk si mohl dovolit opustit na několik dní práci a vydat se na dlouhou cestu (ačkoliv od komise dostal zaplacenou cestu i jistou finanční odměnu).

Není možné určit ani přesný počet interpretů, kteří se nahrávání komise zúčastnili, protože například u nahrávek cimbálové muziky z Myjavy nebo sborového zpěvu z Liptova nejsou jména uvedena a pouze sluchem není možné bezpečně počet interpretů určit. Celkem šlo o několik desítek osob.

Při bližším pohledu se ukazuje, že interprety lze rozdělit na dvě skupiny. Jednak šlo o zpěváky či hudebníky skutečně lidové, tedy takové, pro něž byla hudba součástí každodenního života, kteří se pohybovali víceméně v tradičních mechanismech jejího tradování a produkce. Na straně druhé tu ovšem najdeme několik interpretů, kteří již určitým způsobem lidovou hudební kulturu vědomě reflektují a přistupují k ní, přinejmenším do určité míry, jako k objektu zkoumání. V jejich případě tedy již lze mluvit o jisté reflexi materiálu regionu, z něhož pocházeli. Zmínky o tom, že by někteří interpreti byli aktivní též jako sběratelé, v materiálech Fonografické komise ovšem nenajdeme, vyplývá to však z jiných zdrojů.

Jednou z těchto osobností je Helena Salichová (1895–1975) z Kyjovic u Opavy, která byla aktivní jako malířka, spisovatelka a učitelka. V Praze vystudovala Akademii výtvarných umění a po ukončení studia se opět vrátila do Slezska. Vedle vlastní umělecké tvorby se věnovala sběru lidových písní, krojů a slovesného folkloru v okolí Opavy a Ostravy. Z množství písní, které zaznamenala, byly vydány dva svazky: *Slezské lidové písně svatební a jiné z Kyjovic a okolí* (Zábřeh 1917) a *Národní písně slezské. Druhá sbírka národních písní jednohlasých* (Praha 1920). Pro Fonografickou komisi nazpívala v roce 1937 osm

matric, přičemž mnohé nahrané písně jsou zachyceny i ve zmíněných tištěných sbírkách.

Vratislav Bělík (1900–1988), profesí učitel, se věnoval zkoumání lidové kultury na jihozápadní Moravě a kromě lidových písní se zajímal také o obyčejy a řemesla. Ve sbírce *Horácký zpěvník* (Havlíčkův Brod 1954) zaznamenává devadesát pět písní z Třebíčska, Moravskokrumlovska a Znojemska. Uvádí také jména a roky narození zpěváků, od nichž uvedené písně zná, a o některých také podrobnější informace. Tak například píseň *Čím dál, čím dál*⁶⁰ zapsal podle zpěvu Marie Kavkové, rozené Boršové z Dolních Dubňan, narozené v roce 1852. Poznává dále o ní: „*Výborná vyprávěčka. Zнала velmi dobře všechny způsoby starého horáckého kroje, uměla kreslit a vyšívat vzory, dovedla slavnostně vlasy zaplétat. Strážce starých obyčejů.*“ (Bělík 1954: 113)

Jiným interpretem, o němž máme relativně dostatek informací, byť ne z dokumentů Fonografické komise, je Jan Zbořil (1879–1959), učitel a amatérský národopisec z Lešan u Prostějova. Předmětem jeho zájmu byly kroje a výšivky z Hané, sbíral ovšem také kramářské tisky a existuje doklad o tom, že právě některé z kramářských písní nabízel Fonografické komisi k zaznamenání. Jan Zbořil si totiž v roce 1937 získal pozornost dobového tisku a díky tomu lze mít trochu lepší představu o fungování komise, respektive o jejích prioritách ve věci výběru repertoáru. České slovo uveřejnilo 26. října 1937 článek *Starosvětské hanácké písně na deskách. Rozhovor s hanáckým folkloristou Janem Zbořilem*. V něm se popisuje, jak Zbořil čeká na natáčení ve studiu firmy Esta a připravuje si písně:

„Jan Zbořil sedí na židli a prozpěvuje starosvětskou píseň. Neví, zdali ji Akademie přijme. Píseň byla kdysi určena mládencům a pannám a byla výslovně ‚k jejich výstraze na světlo vydaná‘. Zbořil drží v ruce svazeček starých, švabachem tištěných písní a je do melodie tak zabrán, že ani nevnímá okolí. Poslechněte si aspoň část této písně. Prodávala se před

⁶⁰ Nahrávka č. 180.

100 lety na pouti za dva krejčary. ‚Jedna, dvě, tři, čtyři, pět, šest, sedm, osm, devět, deset, jedenáctá hodina, ta Pepička vzbudila. Vzbudila ho velmi prudce, až mu chřadlo jeho srdce, to pro potěšení, nebylo mu souzený.‘ – Píseň má sentimentální melodii a slova promlouvají o myslivcově dceři Karolině, za kterou chodívali myslivečtí mládenci. Z nich jeden ‚jménem Coufal untrjegr‘ se jmenoval ‚do komůrky za ní vešel, pistoli tam ležet našel, která v loži ležela, ostře nabitá byla.‘ Mládenec, který neví, že je zbraň nabita, v žertu stiskne spoušť a dívka... ‚na to nic neřekla, Ježíš Maria vykřikla, tři kroky udělala, ubohá na zem padla.‘“

Jde o námět, který se objevuje v různých variantách v kramářských písních často.⁶¹ Ovšem nakonec ani tato, ani další písně, jež článek cituje, nahrány nebyly. Komise pro nahrávání vybrala jen několik ukolébavek, které autor zmíněného článku v Českém slovu (uvedený pouze značkou „ne“) komentuje poněkud překvapeně:

„Není v nich tolik něžné, jemné vroucnosti, na jakou jsme zvyklí u ukolébavek, ale i tak si dobře představíme hanáckou maminku před sto lety nad malovanou kolébkou, jak uspává po svém, snad trochu drsném způsobu, miláčka.

*Ukolébavka poněkud připomíná rozčítavadla ‚Hou, hou, Bartoše, kde pojedíš na koše? Já pojedu do Němec, své panence na věnec. Kop mě tam jeden, dám tě chleba s medem a koláče s trnkama, aby tě hoba brnkala. Skoč babo do vode pro te štere jahode. Co bech já tam skákala, své sokničku máchala...?‘“*⁶²

Také Antonín Páč z Kuželova (1904–1988) byl profesí učitel a regionální publicista, který působil na několika místech jižní Moravy. Věnoval se rovněž sběru lidových písní na Slovácku, z nichž některé

⁶¹ Srov. Robert Smetana–Bedřich Václavek: České písně kramářské. Praha 1937. Cit. 2. vyd. Praha 1949: Svoboda: 106–107, včetně nápěvu.

⁶² České slovo 26. 10. 1937: s. 12.

vydal i ve vícehlasých úpravách pro školy. Po druhé světové válce byl aktivní jako organizátor folklorních akcí, např. Strážnických slavností. (Holý 1989:110–111)

Další známější osobností v záznamech komise je lužickosrbská básnířka a publicistka Mina Witkojc (1893–1975, německá varianta jejího jména byla Wilhelmine Wittka). Kromě vlastních literárních aktivit přeložila do dolnolužické srbštiny díla Boženy Němcové a Petra Bezruče.⁶³ Na nahrávkách Fonografické komise je vedle několika lidových písní v jejím podání zaznamenáno i několik vlastních básní a vyprávění.

Podobným způsobem spojuje zakotvenost v lokální kultuře s vykročením za její hranice nahrávka Jaroslava Havelky. Tento interpret, povoláním ředitel Raisova státního ústavu učitelského v Jičíně, poskytl poměrně podrobné informace o sobě i svém repertoáru. Z písemné zprávy, kterou pravděpodobně sepsal on sám, protože je napsána na hlavičkovém papíru Raisova státního ústavu učitelského, se dozvídáme, že jeho otec pocházel z Jičína, on sám se narodil 29. června 1883 v Praze a ve státním ústavu působí od roku 1926. Na nahrávce zpívá čtyři písně a u každé z nich písemně uvádí text několika slok (nahrána byla vždy jen první) a údaj, od koho píseň zná: Čejkovské pole („Čejkovice jsou asi 10 min. vzdáleny od Jičína. Píseň zpívala Anna Runčíková, provdaná Plichtová, rodem z Čejkovic, nar. r. 1860.“), Koleda („Zpíval Martin Drbohlav z Ktové u Rovenska, rolník nar. r. 1846.“), Mosteček („Zpíval rolník Josef Čmelík, nar. r. 1854.“), Ženění („Zpíval Václav Svoboda, rolník z Ketně, nar. r. 1871.“). Jaroslav Havelka byl aktivní také jako sběratel a v archivu Etnologického ústavu jsou dochovány jeho zápisy písní z Jičína, včetně většiny těch, které nazpíval pro Fonografickou komisi. Jedná se celkem o třicet sedm zápisů pocházejících z roku 1929, mezi nimiž jsou

⁶³ Z díla Němcové šlo například o tituly: Ziwa Bara (Chósebusz : Kolo serbskich spisowašelow Mašica Serbska 1931) a W grože a pód grodom. (Budyšin: Koło serbskich spisowašelow 1932).

zahrnuty písně lidové, zlidovělé i umělé. U osmnácti písní je zapsán text i nápěv, s poznámkou o tom, od koho se Havelka píseň naučil. Dalších patnáct zápisů tuto informaci neobsahuje, v několika případech jsou zapsány jen texty.⁶⁴ O tom, že jeho pohled na lidovou kulturu byl ovlivněný romantismem, svědčí i skutečnost, že písním, které zpívá, dává básnické názvy, tedy názvy odlišné od textových incipitů, což je praxe obvyklá u sběratelů romantického období. Žádná Havelkova sbírka nebyla publikována a nejsou informace o tom, zda kromě písní uložených v Etnologickém ústavu existují nějaké další jím pořízené zápisy.

Jednu matrici nazpíval v roce 1937 František Horalík z Valašských Klobouk, u nějž kromě jména a místa původu nezaznamenala komise žádné další údaje. Pravděpodobně jde o stejného interpreta, podle nějž na přelomu čtyřicátých a padesátých let zapisovalo písně několik sběratelů, například Jaromír Nečas nebo Karel Vetterl. Ve Vetterlově dvousvazkovém díle *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka* je celkem pět písní zapsaných podle Horalíkova zpěvu. Vetterl uvádí jako Horalíkovo datum narození 26. leden 1888 a dále o něm píše: „Vyučil se krejčím. Pracoval ve Vídni, Uh. Hradišti a v Jindřichově Hradci; po 1. svět. Válce, která ho přivedla až do Istrie, usadil se ve svém rodišti. Jako dobrý zpěvák a tanečník upozornil na sebe na strážnických slavnostech a jinde. Je nadšený národopisný pracovník, jeden ze zakladatelů místního vlastivědného muzea.“⁶⁵

Další informace o Horalíkovi lze najít v posmrtném profilu od Jaroslava Orla, který byl publikován v Národopisných aktualitách. Tento text se zaměřuje především na Horalíkovu činnost související s udržováním tradice valašského kroje.⁶⁶

V některých případech je nutné při snaze o identifikaci interpretů provádět důkladnější pátrání. U nahrávek lidové kapely ze západoslovenské Myjavy neuvádí komise žádné informace o identitě

⁶⁴ Uloženo v archivu EÚ AV ČR, fond Folkloristika, karton č. 27, sign. 93/390

⁶⁵ Vetterl II 1955–1960: 463.

⁶⁶ Orel 1974.

hudebníků, na první poslech ale zaujme styl hry a zjevně vysoká technická úroveň hudebníků. Nápadné je i větší obsazení zahrnující velký cimbál, v první polovině 20. století nástroj stále ještě ne příliš rozšířený, především vzhledem k vysokým pořizovacím nákladům. Pro Fonografickou komisi by organizování cesty takového souboru představovalo úkol značně náročný organizačně i finančně, přesto o něm nejsou nikde žádné záznamy. Proto se lze domnívat, že komise využila hudebníky působící v Praze.

Při úvahách o možné identitě hudebníků na této sérii nahrávek se nabízí jméno slavného myjavského primáše Samka Dudíka (1880–1967). Samko Dudík svou první kapelu založil v jedenácti letech, od roku 1918 pak převzal vedení muziky Jozefa Baláže. Repertoár i styl Dudíkovy muziky určovaly folklorní vlivy západoslovenské, ale také cikánská hudba z jižního Slovenska a Maďarska a dobové populární melodie z operet nebo valčíky. Mezi členy různých sestav jeho muziky byla i řada cikánských muzikantů a byla to také jedna z prvních sestav na Myjavě, v níž se – ještě pod vedením Dudíkova předchůdce na postu primáše Josefa Baláže – objevil cimbál (Jurášek 1964: 19).

Pod organizačním vedením Leoše Janáčka se Dudíkova muzika zúčastnila v roce 1927 mezinárodního hudebního festivalu ve Frankfurtu nad Mohanem. Ve druhé polovině dvacátých let 20. století začal také Samko Dudík se svou muzikou navštěvovat Prahu, v roce 1932 se v Praze se svou rodinou usadil a žil zde až do roku 1944. Hrával zde ve vinárnách, ale také s Českou filharmonií a v roce 1929 natočil slovenské lidové písně pro firmu His Master's Voice. Je tedy pravděpodobné, že jej členové Fonografické komise znali a mohli jej pro nahrávání kontaktovat. Stejně tak je možné, že jeho jméno u nahrávek nebylo uvedeno proto, aby se komise vyhnula konfliktu s His Master's Voice kvůli Dudíkově smlouvě u této firmy.

Identitu hudebníků tedy nelze s určitostí potvrdit, pokud se neobjeví nějaké dosud neznámé prameny. Miroslav Dudík, vnuk Samka Dudíka a primáš myjavské cimbálové muziky, na základě poslechu nahrávek

Fonografické komise potvrdil, že styl hry odpovídá stylu hry Samka Dudíka.⁶⁷ V tomto případě tedy nejde o interpreta, který by byl zároveň sběratelem, ale o hudebníka, který překročil hranice svého regionu a který již svou hudbu prezentoval v koncertním kontextu popřípadě na komerčních gramofonových nahrávkách. Jak dokazují jeho osudy z pozdějších let, kdy se na konci války opět vrátil do Myjavy, byl schopen fungovat i nadále v kontextu stále převažující tradiční hudební kultury.

V materiálech komise se rovněž nenacházejí zmínky o identitě chodských muzikantů a zpěváků, zmiňují se o nich však jiné prameny. V knize *5000 let s dudami* od Josefa Režného se uvádí, že jde o malou selskou muziku z Luženic (vesnice nedaleko Domažlic) ve složení Jakub Havel (dudy), Josef Pelnář (housle) a Jakub Kupilík (klarinet), doprovázející nejmenované zpěváky ze stejné obce (Režný 2004: 117–118). Režný ve své knize neuvádí, odkud čerpá informace o účasti těchto hudebníků na natáčení Fonografické komise, pravdivost jeho tvrzení podporuje stručná zmínka o dudákovi Jakubu Havlovi v dopise člena komise Emila Smetánky, zaslaném Jindřichu Jindřichovi:

„Velevážený mistře!

Děkujeme Vám za Váš list ze dne 26. září i za velikou péči, kterou věnujete naší akci. Počítáme s příjezdem chodských muzikantů a zpěváků tedy, jak píšete, v pondělí 7. října po poledním. Výpravě přijde někdo naproti, odvede ji na oběd a odpoledne se bude již pracovat. Přikládáme poukázku na snížené jízdné hromadnou pro všechny účastníky. Prosíme, aby se pan Jakub Havel jako držitel té poukázky a vůdce výpravy na poukázce podepsal. Na útraty výpravy poukazujeme zároveň s tímto listem Kč 1.500.- ostatek bude účastníkům výpravy vyplacen zde.“⁶⁸

⁶⁷ Emailová korespondence M. K. s Miroslavem Dudíkem ze dne 8. 5. 2009.

⁶⁸ Fond ČAVU, dopis datován 3. 9. 1929.

V některých případech byli zpěváci známí jako vynikající představitelé lidové hudební kultury – někdy tuto pověst získali až v letech po akci Fonografické komise. To je případ Martina Holého z Hrubé Vrbky na Hornácku (1902–1985; v poznámce je uvedeno povolání soustružník), který nazpíval několik písní společně s Janem Ňorkem-Matušicou (narozen 1905, zemědělský dělník).

Interpreti, kteří se sami v nějaké formě aktivně zabývali lidovou kulturou, byli pro komisi jistě dobrými informátory; zároveň již sami prováděli určitý předběžný výběr repertoáru. V případě Heleny Salichové nebo Vratislava Bělíka se jejich názor na to, co má být zaznamenáno, s názorem komise shodoval, u Jana Zbořila byla tato shoda jen částečná, protože kramářské písně nebyly z pohledu komise vhodným materiálem. Představa komise o tom, co má být zaznamenáno, však nebyla ve všech případech tak puristická. Hra cimbálové muziky Samka Dudíka v té podobě, v jaké byla nahrána, jistě nereprezentuje styl lidové instrumentální hudby západoslovenského regionu, na druhé straně je ukázkou hudby, která na počátku 20. století hrála důležitou roli v prostoru střední a východní Evropy. Jde o směr lidových melodií, v tomto případě z moravsko-slovenského pomezí, přičemž styl hry a harmonická složka jsou silně ovlivněny hudbou, jakou hrály cikánské kapely ve vinárnách Budapešti nebo Bratislavy.⁶⁹

Druhou, větší skupinu interpretů na záznamech Fonografické komise tvořili lidé, kteří se folklorem nijak badatelsky ani sběratelsky nezabývali, nebyli ani profesionálními interprety, pro které byla tradiční hudba a zpěv prostě součástí každodenního života. Jak bylo uvedeno výše, je o nich k dispozici pouze velmi málo informací. Podrobnější údaje o některých z nich se lze dozvědět z nahrávek mluveného slova, které s nimi komise rovněž natočila. V některých případech jde totiž o různé formy vyprávění ze života.

⁶⁹ Je možné srovnávat např. s historickými nahrávkami cikánských orchestrů vydaných na CD „Tziganes, Paris–Berlin–Budapest, 1910–1935“, Fremeaux & Assoc. 2003.

Příkladem může být zpěvák z nahrávky č. 1616, Petr Novák z Bílkova u Dačic, který na jinou nahrávku namluvil některé zajímavé informace. Nemluví ovšem přímo o sobě, ale o své vesnici a její společenské i politické situaci:

„Naše vesnice si ještě zachovává ty staré zvyky, s kterejma se již jinde pohrdá. (...) Naše vesnice má osmdesát čísel. Před válkou se u nás sousedi snášeli dobře, ale po válce jsou u nás rozbroje. Ze začátku, když přišla svoboda, tak měla celá vesnice z toho radost, ale dlouho ta radost netrvala. Proč? To Vám hned povím. Přišlo tam několik náhončích politickéjch stran a bylo hned zle. Máme tam stranu lidovou, agrární, sociálně-demokratickou a komunistickou. Nejsilnější je lidová a sociálně demokratická. Nejslabší je komunistická. V obecním výboru jsou všechny strany a pomaloučku přichází k rozumu a potáhnou snad za jeden provaz. Vždyť jsou všichni Češi.“⁷⁰

I tento případ je ovšem spíše výjimkou. O většině zpěváků a hudebníků jsou k dispozici pouze útržkovité informace. Z materiálů komise se tak třeba lze dozvědět, že Alois Drásal je zedník z Chromče u Bludova na Šumpersku, u dalších je známé třeba jen místo původu. U zpěvačky Šindelářové z Kravař nebylo zapsáno ani křestní jméno. U interpretů ze Slovenska jsou hlavním zdrojem informací úvodní slova nahraná na jednotlivých matricích. Ve většině těchto případů tak známe jména interpretů, někdy je zmíněna profese, naopak u žádného věk.

Data narození jsou v dokumentech komise zaznamenána u části interpretů českých, moravských a slezských nahrávek, je možné si tak udělat obrázek alespoň o jejich věkovém složení. I to je však možné pouze do jisté míry, protože ani zde není dokumentace kompletní. Podle dostupných informací byl nejstarším interpretem Josef Hochman z Rosenbergu u Brna, který se narodil v roce 1855 a v době nahrávání (zaznamenán byl v roce 1933) mu tedy bylo 78 let. U jeho jména

⁷⁰ Nahrávka č. 1615.

najdeme ještě poznámku „bývalý lázeňský v Brně“. Další známá data narození ukazují, že Hochman byl ve svém vysokém věku spíše výjimkou: Antonie Michálková (1869), Florian Ježák (1884), Karel Malina (1889 – „rolník a starosta“ z Horní Bečvy), Jaroslav Merta (1895, „sedlák a sokol“ z Dubicka u Zábřehu na Moravě), Regina Štefanová z Břeclavi (1900), Josef Uher z Lanžhota (1905).

Profesně byla většina interpretů spjata se zemědělstvím. Jednak to dosvědčují zmínky u jednotlivých nahrávek jako např. u matrice č.1877, kde na píšťalu hraje „pastýr z Velkého Lomu“, jednak to lze předpokládat vzhledem k tomu, že komise vybírala interprety především z venkova.

Výběr interpretů z Horní a Dolní Lužice byl svěřen Josefu Pátovi. O tom, jak při výběru postupoval, ovšem žádné informace nejsou k dispozici. Lužickosrbské písně nazpívalo kromě Miny Witkojc pět dalších zpěvaček: Christiana Chockowojc, Marie Krolojc, Luiza Krovocykojc, Anna Sronojc z vesnic Gór a Žyłow (dnes součást Chotěbuzi, něm. Cottbus, Dolní Lužice)⁷¹ a Cecilie Nawkecová z vesnice Radwoř (něm. Radibor v Sasku, Horní Lužice).⁷² O těchto zpěvačkách nejsou k dispozici žádné další údaje, ani roky narození.

Interpreti z Podkarpatské Rusi byli vybráni Ivanem Paňkevyčem, který pravděpodobně některé z nich znal osobně ze svého dřívějšího výzkumu ukrajinského folkloru. K nahrávání v roce 1929 s ním přijelo do Prahy čtrnáct informátorů, kteří měli zastupovat jednotlivé dialekty. O některých z nich jsou k dispozici bližší informace: Ivan Goga z Ruské Poruby byl učitel, stejně jako Fedor Povchan z Velkého Gojdoše.⁷³ Pro nahrávání v roce 1935 zajistil Paňkevyč účast přibližně čtyřiceti osob. Nejstaršími informátory byli devětaosmdesátiletý Ivan Mitrak z obce Volosjanka. Při tomto nahrávání se podařilo zaznamenat i větší

⁷¹ Nahrávky č. 1676–1679.

⁷² Nahrávky č. 1858–1861.

⁷³ Informace o interpretech, kteří na nahrávky z Podkarpatské Rusi přispěli pouze mluveným slovem, shrnuje Mikuláš Mušinka (Mušinka 2002: 42–46).

vokálně-instrumentální skupiny. Jednu z nich – z obce Imstičevo – vedl učitel a sběratel lidových písní Peter Svitlik.

Interpreti dostávali od komise za svou účast jednorázovou finanční odměnu, byly jim zaplaceny náklady na cestu, stravování a zajištěn pobyt v Praze. Po ukončení nahrávání pravděpodobně k další komunikaci mezi komisí a interprety nedocházelo. Výjimkou je Josef Uher, který komisi v roce 1938 kontaktoval a koupil si jednu z desek, které nahrál. Uher pravděpodobně nazpíval několik písní také pro skladatele Aloise Hábu, který nahrával na voskové válečky přímo v Lanžhotě. Vyplývá to z písemné dokumentace k dosud nezpracovaným Hábovým nahrávkám.⁷⁴ Vzhledem k vysoké frekvenci tohoto jména i příjmení samozřejmě nelze s určitostí mluvit o tom, že jde o totožného člověka, domněnku však podporuje i Hábova poznámka o věku zpěváka (asi 24 let, Hába nahrával nejpozději roku 1932, což odpovídá věku Josefa Uhra na nahrávkách Fonografické komise).

V dokumentech Fonografické komise se dochovalo několik fotografií pořízených neznámým autorem pravděpodobně v průběhu první fáze nahrávání, možná přímo v budově nahrávacího studia v Národním domě na Vinohradech. Zachyceno je šest mužů (Alois Drásal, Josef Štěpánek, Petr Novák, Josef Šulc, Jaroslav Ševčík, Jakub Šíma), dvě neznámé ženy ze slovenské Beluje a pět interpretek z Lužice: Mina Witkojc a čtyři zpěvačky z Dolní Lužice (u těch jsou sice k dispozici jména, nejsou však přiřazena k jednotlivým fotografiím). Muži jsou oblečeni ve slavnostním, ale regionálně nijak specifickém oděvu; všichni mají bílé košile a kravaty, vesty a saka, žádné pokrývky hlavy. Ženy naopak mají kroje, v případě lužickosrbských zpěvaček zdobené a pravděpodobně slavnostní, s výraznými šátky na hlavách, u Slovenek jsou kroje jednodušší, tmavé, s vlasy rovněž pokrytými šátky, ovšem méně zdobenými.⁷⁵

⁷⁴ Válečky jsou uloženy v archivu Pražské konzervatoře a dosud nebyly zpracovány. Podle Hábových rukopisných seznamů zpívá Uher na válečkách označených čísly VI, VII, XI, XIV.

⁷⁵ Fotografie v příloze.

V knize Mikuláše Mušinky (2002) je otištěna fotografie účastníků nahrávání z Podkarpatské Rusi před kostelem sv. Ludmily na pražských Vinohradech, nedaleko místa, kde nahrávání probíhalo. Většina mužů je v civilním městském oblečení, dva z nich mají kroje.⁷⁶

Interpreti na nahrávkách Fonografické komise představují různorodou směs z hlediska věku, sociálního původu a také z hlediska vztahu k nahrávanému materiálu. Najdeme zde profesionální či poloprofesionální interprety, zástupce vesnické či maloměstské inteligence, která tradiční hudební kulturu chápala jako materiál zasluhující uchování, ale také – ve velké míře – interprety, kteří se nijak speciálně lidové hudbě a zpěvu nevěnovali. Ačkoliv si sama komise výběr již od počátku zúžila rozhodnutím nenahrávat v terénu, ale v pražských studiích, podařilo se jí zaznamenat široké spektrum repertoáru i stylu.

⁷⁶ Srov. Mušinka 2002: 36.

5.3 Druhy a žánry

Po stránce žánrové představují nahrávky komise pestrou směs, jejíž konečná podoba je kompromisem mezi tím, co interpreti nabízeli, a tím, o co měli členové komise zájem. Na deskách Fonografické komise převažují záznamy sólového zpěvu, instrumentální lidová hudba je vzhledem k technické i finanční náročnosti v menšině. Čistě instrumentální hudbu představuje jednak série v podání cimbálové kapely ze západoslovenské Myjavy, jednak ukázky slovenských a rusínských dechových nástrojů – slovenských dud, pastýřské trouby, fujary a píšťal. Z Podkarpatské Rusi pocházejí také záznamy instrumentálního souboru složeného z houslí, cimbálu a basy. Nástroje doprovázející zpěv zastupují ukázky z Chodska, kde se jedná o klasickou malou selskou muziku (dudy, housle, klarinet), cikánská muzika z Hrochoti a koledy z Oravy doprovázené houslemi a dudami. V některých případech byly zaznamenány ukázky vícehlasého zpěvu: mužský vícehlas z Podkarpatské Rusi, ženský z Dolní Lužice, smíšený sborový zpěv ze Slovenska nebo smíšený dvojhlas z moravského Podluží.

Některé žánry jsou zastoupeny nahrávkami z více regionů, jiné jsou doloženy jen jednotlivými ukázkami. Z několika oblastí jsou například zastoupeny písně svatební (Hlučínsko, Slovácko, Rouchovany, Valašsko, Podkarpatská Rus). Koledy a písně spojené s výročními obyčeji zastupuje *Smrtná neděle* ze Šumperska nebo vánoční koledy z Jičínska. Ze Slovenska, z Hané a ze západní Moravy pochází několik ukolébavek. Jednotlivými nahrávkami jsou zastoupeny balady nebo písně duchovní.

V následující kapitole jsou představeny významněji zastoupené skupiny písní rozdělené podle funkce: instrumentální hudba, písně k tanci, svatební písně, ukolébavky, písně duchovní nebo spojené s výročními obyčeji. Samostatná část je věnována některým skupinám

nahrávek zajímavým z hlediska hudební struktury, jako jsou písně táhlé nebo příklady vícehlasu.

Instrumentální hudba

Instrumentální hudba sice tvoří jen malou část záznamů, i tak ovšem jde o významný materiál – také vzhledem k tomu, že nahrávek instrumentální hudby z území Československa v té době existuje jen velmi málo.

V předchozích kapitolách již byla řeč o nejasném původu série záznamů cimbálové muziky z Myjavy, přesněji o tom, že jde pravděpodobně o cimbálovou muziku pod vedením Samka Dudíka. Takovou hypotézu mimo jiné podporuje i skutečnost, že tyto nahrávky svou strukturou i stylem naznačují, že zkušenost a hráčská úroveň jejich interpretů byla nad průměrem venkovských muzikantů. Všechny nahrávky mají podobnou formu: polovinu až dvě třetiny záznamu zabírá táhlá rubatová melodie, na niž navazuje jedna nebo dvě rychlejší (terminologií Bély Bartóka *tempo giusto*), které ještě postupně zrychlují. Melodickou linku hrají dvoje housle, přičemž první hlas ji výrazně zdobí. Výjimkou je záznam č. 1946, kde se část pomalá a rychlá část střídá v rámci jedné písně. Za níž pak následuje ještě jedna melodie v rychlém tempu. Doprovod tvoří kontrabas, viola a cimbál. V pomalých částech je doprovod tvořen dlouhými akordy ve smyčcích, zatímco cimbál hraje akordy rozložené po celém rozsahu nástroje. V částech rychlých hraje kontrabas na těžké doby, viola na lehké a cimbál hraje rytmické figury v šestnáctinových hodnotách. V rámci jednotlivých sérií nedochází k předávání melodie mezi nástroji a cimbál jen výjimečně přejde z role doprovodu ke zdvojení melodie houslí.

The image shows three staves of handwritten musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor).
 - The first staff has a tempo marking of quarter note = 60. It consists of three lines of music in 2/4 time.
 - The second staff has a tempo marking of quarter note = 110. It consists of two lines of music in 2/4 time.
 - The third staff has a tempo marking of quarter note = 140. It consists of two lines of music in 2/4 time.

Instrumentální melodie z Myjavy. Nahrávka č. 1945

Vzhledem k tomu, že jde o hudbu čistě instrumentální, není možné dohledat původ jednotlivých melodií. Samko Dudík čerpal z tradičního repertoáru Moravy, Slovenska i Maďarska a je možné, že některé z melodií složil on sám. Jiné jsou ovšem v písemných pramenech zachycené, například úvodní melodie ze záznamu č. 1946 je známá s textovým incipitem *Umrem, umrem, ale neviem kedy* a byla zaznamenána v řadě českých společenských zpěvníků z 19. století.⁷⁷

⁷⁷ Viz Václavěk – Smetana 1940: 425.

Zatímco myjavské nahrávky navzdory vyhraněnému interpretačnímu stylu stále představují hru hudebníků pocházejících z dané lokality, v případě zpracování lužických lidových tanečních melodií je již míra autenticity podstatně nižší. Nahrávky představují několik sérií melodií zapsaných Ludvíkem Kubou a provedených pěti studenty pražské konzervatoře pod vedením Dragutina Maria Šijanec (1907–1986), houslisty, dirigenta a skladatele pravděpodobně chorvatského původu, který byl také autorem těchto instrumentálních úprav. V tomto případě již stojí nahrávky na pomezí lidové a umělecké hudby, jednak kvůli tomu, že nikdo z interpretů z Lužice nepocházel, jednak kvůli vlivu klasické hudby, která významně ovlivnila podobu těchto úprav. Jedním z konzervatoristů zachycených na nahrávkách byl významný český skladatel Miloslav Kabeláč (1908–1979). Angažmá Miloslava Kabeláče popisuje Viktor Velek v článku *Miloslav Kabeláč sextetním klavíristou na historických nahrávkách lužickosrbské řeči a hudby*.⁷⁸ Jiným dokladem o vzniku těchto nahrávek je dopis Dragutina Šijanec Akademii věd, v němž žádá o věnování kopie desek s těmito nahrávkami pro sebe a Kabeláče s následujícím zdůvodněním: „*Všechny tyto práce prováděl [Šijanec] společně s přítelem Kabeláčem, rovněž studujícím Státní konzervatoře v Praze, úplně zdarma. Čtyři ostatní členové orchestru byli honorováni Čsl.-lužickým spolkem.*“⁷⁹ Je tedy pravděpodobné, že se Kabeláč podílel i na aranžování melodií.

Sexteto hraje v obsazení klavír (Kabeláč), housle (Šijanec), violoncello (Jaroslav Blažek), dva klarinety (Oldřich Pergl, František Zítek) a trubka (Josef Bubák).⁸⁰ Toto obsazení samozřejmě nijak nesouvisí s tradiční instrumentální hudbou Lužických Srbů. Každá nahrávka obsahuje několik tanečních melodií propojených krátkými mezihrami, přičemž jednotlivé nástroje se střídají ve vedení melodických linek. Není jasné, ze kterých zápisů Ludvíka Kuby Šijanec čerpal materiál, jedná se většinou o melodie třídobé v rychlejším tempu odpovídající

⁷⁸ Opus musicum 2/2007: 14–15. www.opusmusicum.cz

⁷⁹ Fond ČAVU, dopis datován 28. 11. 1930.

⁸⁰ Velek ve svém článku uvádí v obsazení trombon. Podle nahrávek však jde spíše o trubku.

melodiím k tanci „rej“ (serbska reja), jaké lze najít například ve sbírkách Adolfa Černého.⁸¹

Další instrumentální nahrávky jsou již z hlediska původu a autenticity méně problematické. Řada záznamů je zaměřena na sólové výstupy jednotlivých nástrojů, převážně aerofonů. Jde většinou o nástroje spjaté s pastýřskou kulturou. Jan Backa, pastýř z obce Velký Lom, hraje na třech záznamech na různé typy píšťal. Ve dvou případech jde o blíže neurčenou jednoduchou píšťalu. Nahrávka je uvedena jako „pastýřská nota“ (1877), jedná se pravděpodobně o improvizaci s melodickými jádry, která se opakovaně vracejí. Druhá ukázka jednoduché píšťaly je instrumentální verzí dvou písní: táhlé písně uvedené na začátku nahrávky jako *Hrochotská mlynárka* a taneční *Zagajduj gajdošu* (1888).

Na třetím záznamu hraje tentýž interpret na „dvojku“, jejíž jedna píšťala hraje melodii, zatímco druhá střídá základní tón a kvintu. Melodie jsou označeny jako „vrchovské písně“ a jedná se o sérii několika tanečních melodií v rychlém tempu s výraznou figurací v šestnáctinových notách.



Taneční melodie hraná na píšťalu „dvojku“. Druhý hlas je pro přehlednost transponován o oktávu níž proti znějícímu. Nahrávka č. 1887.

⁸¹ Srovnatelný materiál zapsal například Adolf Černý, viz Černý 1894.

Juraj Čief ze Šajby u Zvolena hraje na fujaru⁸² sérii krátkých motivů, které se vždy vrací k základnímu tónu *e*. Není jasné, zda a do jaké míry jde v tomto případě o improvizaci, nebo o zformované melodické útvary.

Dvě matrice obsahují hru na dudy z Jablonice (Nitra), jde ovšem o obtížně zařaditelné nahrávky. Nástroj je laděn poměrně hluboko, jeho zvuk je však natolik rozladěný, že je těžké určit základní tón. Interpret, jehož jméno není uvedeno, hraje rytmizované útvary pohybující se v rozsahu malé sekundy až malé tercie, které ovšem nelze označit jako melodie. Z nahrávky se zdá, že hráč svůj nástroj příliš neovládá.⁸³

Další pastýřské nástroje jsou zachyceny na nahrávkách z Podkarpatské Rusi, přesněji na nahrávkách pořízených v roce 1935 v Užhorodě Radiojournalem. Jedná se o fujaru, bezdírkovou píšťalu zvanou telenka a pastýřskou troubu označovanou jako trembita, dřevěný nástroj dlouhý kolem tří metrů. U té jsou v některých případech zaznamenány i komentáře uvádějící, o jaký druh signálu se jedná (na vstávání, k polednímu dojení dobytka, večerní, ohlašování zloděje).⁸⁴ Hráč na telenku v jednom případě při hře vytváří hlasem bordunový doprovod.⁸⁵ Z Podkarpatské Rusi jsou kromě nástrojů spjatých s pastýřskou kulturou zaznamenány i další. Jedna ze zpěvaček používá nástroj zvaný *drymba*, tedy drnkací idiofon využívající ústní dutinu jako rezonátor.⁸⁶ Mezihrami na drymbu zpěvačka prokládá jednotlivé sloky písně. Na několika nahrávkách jsou nástroje kombinovány: v jednom případě jde o duo houslí s kytarou,⁸⁷ ve druhém o trio houslí, cimbálu a

⁸² Nahrávka č. 1878.

⁸³ Nahrávky č. 1703 a 1704.

⁸⁴ Nahrávka č. 1220.

⁸⁵ Nahrávka č. 1223.

⁸⁶ Nahrávka č. 1224. Česká varianta názvu je grumle či brumle.

⁸⁷ Nahrávka č. 1233.

basového nástroje, pravděpodobně takzvané malé basy.⁸⁸ Na obou nahrávkách jde o série pravděpodobně tanečních melodií.⁸⁹

Na nahrávkách z Čech, Moravy a Slezska není zastoupena čistě instrumentální hudba s výjimkou „zelených kousků“ v záznamech chodské dudácké muziky, o níž bude řeč níže. A kromě těchto chodských nahrávek není z těchto oblastí ani žádná nahrávka vokálně-instrumentální.

Větší zastoupení pastýřských nástrojů ze Slovenska a Podkarpatské Rusi odráží skutečnost, že na počátku 20. století byla pastýřská kultura v těchto oblastech ještě značně rozšířená. Na území Čech na počátku 20. století již představovala nejrozšířenější sestavu hudba dechová, která vytlačila většinu starších instrumentálních sestav tradiční hudby. Je pochopitelné, že lidové písně v podání dechové kapely Fonografická komise nepovažovala za vhodný materiál k zaznamenání. Na Moravě bylo v téže době možné zachytit pestřejší obraz instrumentální hudby, na Jihlavsku v té době ještě působily skřipkařské muziky, jinde různé podoby hudeckých sestav, tedy kombinace houslí, basy a klarinetu. Cimbálová muzika z Myjavy, využívající velký cimbál, je v dobovém kontextu poměrně moderním jevem, ovšem jevem, který se právě v té době začínal rychle šířit na Moravě i Slovensku. Relativně archaickou nástrojovou kombinací naopak představují nahrávky slovenských dud a houslí, o nichž bude řeč v následujících částech.

Tím spíše, že z finančních a technických důvodů nemohla Fonografická komise zaznamenat větší množství instrumentální hudby, jsou tyto nahrávky významným materiálem.

Taneční hudba a písně

⁸⁸ Nahrávka č. 1244.

⁸⁹ Mušinka zmiňuje, že jde o tanec kolomyjka (2002: 53).

V nahrávkách Fonografické komise najdeme množství tanečních písní ze všech regionů, ačkoliv není vždy uvedeno, k jakému tanci byly písně určeny. V dalších případech není uvedena ani zmínka o tom, že by byly melodie k tanci určeny, nicméně podle jejich charakteru to lze předpokládat. U nahrávek tanečních písní je třeba mít na paměti, že jejich rytmus a tempo mohly být ovlivněny skutečností, že byly nahrávány mimo taneční situaci.

Dudácká muzika z Chodska natočila písně k několika druhům tanců. Třídobé melodie jsou označené jako „sousedská“,⁹⁰ dvoudobé zastupují polky.⁹¹ Na třech záznamech jsou tance „do kolečka“.⁹² Některé písně k tanci „do kolečka“ na těchto záznamech jsou v prostém třídobém metru, v několika z nich je slyšitelný furiantový rytmus, tedy rytmus, při němž dochází ke střetu dvoudobého a třídobého metra. Ve furiantovém rytmu dochází ke střetu zpěvu dvouslabičně členěného textu s trojdobou melodií. Tento jev lze slyšet u písní *Ha ty svatýj Vavřenečku* (1685), *Vosy, vosy, vosy, sršáni*,⁹³ *Ouvej, jejej, to je pondělíčko* (obě 1686), *Ach holka, holka, modrý voči máš*, *Na houjezdskym hrádku honili cikánku*, *Nechoď, má milá, do lesa* (1698).

$\text{♩} = 200$

Vo - sy, vo - sy, vo - sy, sr - šá - ni, vy - le - tě - li na mě ze ská - ly.

Ze ská - ly, ze ska - lič - ky, když jsem šel vod hu - bič - ky.

Nahrávka č. 1686. Akcenty u not naznačují furiantový rytmus.

⁹⁰ Nahrávky č. 1683, 1684, 1699, 1702.

⁹¹ Nahrávky č. 1695, 1701.

⁹² Nahrávky č. 1685, 1686, 1698.

⁹³ Srovnej Jindřich 1926: 67.

Tři záznamy jsou označeny jako „staré chodské tance“ (1694, 1696, 1697). Toto označení nelze chápat jako exaktní vymezení druhu tance, protože na takto označených matricích jsou zaznamenány melodie v pomalejších i rychlejších tempech; dvoudobé, třídobé dvoudobé i melodie s furiantovým rytmem. Jde tedy spíše o hodnocení předpokládaného stáří materiálu. Navíc označení „staré chodské tance“ není používáno konzistentně, objevuje se ve Zvláštním otisku věstníku Akademie, zatímco u zápisu textů k nahrávce č. 1696 je nadpis „Chodská muzika a sbor. Tance zvané ‚Zelené kousky‘.“⁹⁴ Dvoudobé v těchto sériích zastupuje například píseň *Ten tranovský poklasný* (1694), jejíž nápěv s textovým incipitem *Ten tranovckyj poklasnyj* je zapsán v Jindřichově sbírce a je označena jako tanec šotyš.⁹⁵ Třídobé melodie v těchto smíšených sériích zastupuje například píseň *Zadudyj, dudáčku, na dudy* (1697), furiantový rytmus je slyšitelný u písni *Já si tě nevezmu, tys tuze vospalá* (1696), sporný je u *Poznám, poznám, poznám, která je panynka* (1697). Melodii s proměnlivým taktem má píseň *Chytila má milá sýkorku*, označená v Jindřichově zápise jako „Baborák č. zelenyj kousek“,⁹⁶ nahrávka a zápis této písni se po rytmické stránce shodují.


 Musical notation for the song "Chytila má milá sýkorku". The score is written on three staves in G minor. The tempo is marked as quarter note = 200. The time signature changes from 3/8 to 2/4 and back to 3/8. The lyrics are: Chy - ti - la má mi - lá sý - kor - ku, ne - chtě - la mně ji dát za dvoj - ku. Ne - chtě - la mně ji dát za dvě - stě, da - la ji vo - já - kům na ce - stě.

Nahrávka č. 1696.

⁹⁴ Fond ČAVU, nedatovaný strojopis.

⁹⁵ Jindřich 1926: 67–68.

⁹⁶ Jindřich 1926: 38–39.

Písňe doprovázející mužský sólový tanec verbuňk jsou na jedné matrici z Horňácka (č. 70). V případě těchto pěti melodií není ovšem možné hovořit tak docela o tanečním charakteru melodií, protože každá píseň je zastoupena jen jednou či dvěma slokami v pomalejším tempu, zatímco pro verbuňk je charakteristický postupný přechod od volného tempa k rychlejšímu, což má paralelu v pohybové složce. Čtyři z pěti zaznamenaných písní k verbuňku zpívají střídavě dva zpěváci: Jan Ňorek-Matušica a Martin Holý z Hrubé Vrbky, v závěrečné písni zpívají společně unisono.⁹⁷

Písňe k tanci „sedlácká“, charakteristickému párovému tanci z Horňácka, jsou zaznamenány ve velkém množství, což odpovídá významu tohoto tance a množství nápěvů, které k němu byly zaznamenány v písňových sbírkách.⁹⁸ Ze šestnácti matric s horňáckými písňemi jich sedm obsahuje právě písňe k sedlácké, přičemž na několika dalších nahrávkách jsou tyto písňe zařazeny mezi jiné typy, například mezi písňe táhlé. Každá z těchto matric obsahuje deset až patnáct písní. Ačkoliv taneční písňe zpívali na Horňácku především muži, na nahrávkách Fonografické komise představuje výjimku Běta Klusáková, která nahrála celou jednu sérii sedláckých (č. 197) a dvě taneční písňe zařadila i na další nahrávku tvořenou jinak písňemi táhlými (č. 189). Této skutečnosti však není třeba připisovat zásadní význam, protože byla podmíněna okolnostmi nahrávání, kdy interpreti ve studiu pro komisi předvedli i repertoár, který by v původním kontextu nezpívali. Ačkoliv jsou písňe zpívány mimo taneční situaci a bez instrumentálního doprovodu, je v přednesu zachován charakteristický rytmus tohoto tance, který spočívá v nepatrném zdržování pravidelného rytmu, což lze běžnou notací zachytit jen zhruba.

⁹⁷ V písni Šly děvčata na červené maliny se text nerýmuje, k čemuž došlo zřejmě zpěvákovou chybou – v textu má pravděpodobně být „...na červené jahody“.

⁹⁸ Srovnej Holý 1966: 402–406.

♩ = 100

Za - hraj - te ně, hud - ci, proBo-ha vás pro - sím.

Mám tu ga - lá - neč - ku, tan - co - vat s ňú mo - sím.

Nahrávka č. 208.

Mezi slovenskými nahrávkami jsou taneční písně výslovně označeny jen v několika případech. Písně k tanci „do kola“ pocházejí z Velkých Zalužic v Zemplíně (č. 1812): *Ej zalužický polo; Ej hoj koša lučky, koša, ej hoj od Zalužic; Horami, lešami, verchom javorina*. Další blíže nespecifikované taneční písně nazpívala stejná zpěvačka z Velkých Zalužic (1813) a jednu také zpěvák z Žebeše u Košic (1839).

Čtyři nahrávky ze slovenské Hrochoti (1883–1886) evokují vesnickou taneční zábavu za doprovodu cikánských muzikantů. Komentář v úvodu nahrávky výslovně říká „vrchovský zpiev a dedinská cikánska hudba“. Nástrojové obsazení zahrnuje pravděpodobně dvoje housle hrající a zdobící melodii, houslové či violové kontry, které udávají rytmus a harmonii společně s malou basou (basičkou). Zpěvák – není zřejmé, zda jde o někoho z muzikantů, či dalšího účinkujícího – zpívá vždy počátky slok, po několika slovech nebo verších přestává. S další slokou začíná ve chvíli, kdy muzikanti ještě hrají melodii předchozí, a ti se mu přizpůsobují. Na každé z prvních tři matric je takto zaznamenáno pět až šest písní, žádná z nich všem není zazpívána celá. Čtvrtá matrice je čistě instrumentální a opakují se na ní melodie z předchozích nahrávek.

Taneční série je zachycena také na nahrávce Vratislava Bělíka – v tomto případě jde pouze o záznam zpěvu. Tyto písně jsou určeny k tanci „šátečkový“, což je druh taneční hry rozšířené v různých variantách v Čechách i na Moravě. Na nahrávce jsou tři písně, které jsou zachyceny ve stejném pořadí a s téměř shodnými melodiemi jako v Bělíkově zpěvníku (Bělík 1954: 100–102).

♩ = 140

Můj dra - hý Je - níč - ku měj mě rád, kou - pí - me si spo - lu vi - no - hrad.
 Ty v něm bu - deš o - rat a já sít, bu - de - me se spo - lu do - bře mít.

♩ = 145

Co pak se to za An - dul - ku to - čí, to - čí,
 Co pak jsem to za An - dul - ku dos - tal, dos - tal,

pro - to - že má hez - ké mod - ré o - čí, o - čí.
 ja - ko by ju vy - ma - lo - val, vy - psal, vy - psal.

♩ = 165

Děv - čát - ko spa - ni - lé, jak rů - že čer - ve - né, tvá - řič - ky

ti jen ho - ře - jí, na chlap - ce se u - smí - va - jí.

Písně k tanci „šátečkový“. Nahrávka č. 180.

Taneční hudba a písně se v některých případech překrývají s nahrávkami hudby instrumentální z předchozí sekce, patří sem tedy i srbské reje, které nahrálo sexteto pražských konzervatoristů, nebo melodie k tancům kolomyjka v podání hudebníků z Podkarpatské Rusi.

Ačkoliv je tanečních písní zaznamenáno poměrně velké množství, mnoho druhů tanců, které se na území republiky vyskytovaly na počátku 20. století, zachyceno nebylo a pravděpodobně by na ně přišla řada, pokud by celá akce pokračovala.

Ve srovnání s instrumentální hudbou a tanečními písněmi jsou další skupiny, do nichž je možné zaznamenat materiál rozdělit, podstatně menší. Zastoupení jednotlivých žánrů není rovnoměrné a nemusí nutně odpovídat tomu, v jakém množství se daný typ repertoáru na počátku 20. století skutečně vyskytoval.

Písně duchovní a obřadní

Zvláštní kapitolu představují písně duchovní, tedy vyhraněná oblast repertoáru s některými mechanismy odlišnými od písní světských. Duchovní písně byly většinou zapsány v kancionálech, což bylo důvodem jejich menší proměnlivosti a zároveň větší migrace mezi jednotlivými regiony. Jde tedy o starší vrstvu písní s variantami jedné písně rozšířenými v Čechách i na Moravě.



Aj, pan - na je po - zdra - ve - na an - dě - lem, po - slem od Bo - ha.
Bož - ství dí - vné a ne - smír - né vstú - pi - lo v ži - vot Ma - ri - e.

Nahrávka č. 73.

Na jedné matrici z Horňácka jsou nahrány celkem čtyři evangelické duchovní písně z Hrubé Vrbky.⁹⁹ Ve čtyřech případech je interpretem muž, pravděpodobně Jan Šumbera, u jedné písně Anežka Kovárová-

⁹⁹ Nahrávka č. 73.

Okenčárová. Tato série je v rámci nahrávek komise výjimkou svým vyhraněným tematickým zaměřením. Písně s náboženskou tematikou se však objevují i na jiných nahrávkách, například v baladách ze Šumperska (*Chodila Maria* – 87, *Stojí dřevo oliva, Můj milý člověče* – 88, *Když se měl Kristus vtělit* – 89).

S písněmi duchovními úzce souvisejí také písně vztahující se k náboženským či jiným obyčejům. Především jde o koledy k různým příležitostem, kterých lze najít mezi nahrávkami komise několik.

Nejpočetnější jsou vánoční koledy. Z Čech byla zaznamenána jedna z Jičína a větší množství ze Slovenska. Koledy jsou například na dvou matricích z Dolného Lopašova u Nitry (1808, 1816).

Na třech záznamech zpívají koledy bratři Jano a Vendo Masničákové z Polhory v Orave, kteří se doprovázejí na dudy a housle (1773, 1774, 1775). Housle doprovázejí zpěv přibližně v unisonu (takže lze v tomto případě mluvit o heterofonii) s občasným přidáním tónu o oktávu či kvintu níž, dudy se přidávají vždy v mezihrách. Další vánoční koledy byly dále zaznamenány z Podkarpatské Rusi (1520, 1524, 1529), odkud je také několik koled velikonočních. Ty naopak nejsou mezi nahrávkami z Čech, Moravy ani Slovenska.

Zvláštní případem je novoroční koleda z Pasek nad Jizerou. Představuje příklad žánru, jinak poměrně málo zaznamenávaného i v písemných sbírkách. V textu koledy se odráží skutečnost, že podle církevní tradice je Nový rok připomínkou Kristovy obřizky.

 $\text{♩} = 100$

Ve jmé - nu Je - žiš - ka k nim jdem všem svou ra - dost pro - je - vo - vat.

 Na - stá - va - - jí - - - cí no - vý rok šťa - stný ve - se -

 lý vin - šo - vat. A - by vám Bůh všem zdra - ví dal

 a dům od oh - ně za - cho - val. A dal

 po - - - že - hná - ní do - mu i o - se - ní

 skrz bo - le - stné ob - ře - zá - ní.

Nahrávka č. 1608.

Další sloka je zpívána na téměř stejnou melodii, lišící se jen úvodním taktem:

*Které trpěl náš Spasitel,
hned jak mu osm dní bylo.
To pro ouzkost jeho máti,
jež její srdce cítilo.
Když se měla na tu bolest dívat,
nožem kamenným kůžičku sdírat,
žalostí omdlela,
když plakat slyšela,
synáčka, jež porodila.*

V dokumentech komise je strojopisný zápis textu obsahující ještě dvě sloky, které již nebyly nahrány.¹⁰⁰

Další skupinou repertoáru jsou písně k výročním obyčejům, které nesouvisely s křesťanskými svátky nebo které je spojovaly s pozůstatky předkřesťanských rituálů. Ty souvisejí například s koncem zimy a oslavami příchodu jara. Tyto obyčeje zastupují nahrávky písně *Smrtná neděle* ze Šumperka, *O Maria, o Maria, kdes tak dlúho byla* (205), z Lešan na Hané nebo píseň *Marmariena naša, kde si prebývala* k vynášení Moreny z Oravy (1804). Písně k svátku svatého Jana a k obyčejům s tímto svátkem souvisejícím byly zaznamenány na dvou slovenských nahrávkách: z Čičman (1937) a z Oravy (1804).

Písně svatební

Kategorií významněji zastoupenou nahrávkami z různých regionů jsou písně svatební. Jejich množství svědčí o tom, že svatba byla příležitostí, při níž se specifický okruh tradičního repertoáru udržoval déle než při příležitostech jiných. Velká popularita svatebních písní je způsobena společenskými souvislostmi svatby jako události dotýkající se života celé komunity.¹⁰¹ V jednotlivých případech jsou samotnými interprety jako svatební označeny celé série písní. Ne všechny písně takto označené měly své místo v rituálech spojených se svatbou, v mnoha případech jde prostě o písně, které byly často zpívány při svatebním veselí, a interpreti je proto označili jako svatební.

V nahrávce z Ostrožské nové vsi¹⁰² jde o popis průběhu svatby na Slovácku od domlouvání sňatku rodiči po večerní zábavu, a ukázky písní jsou tak zasazeny do patričního kontextu. V popisu zaznějí dvě písně. První z nich se zpívá, když se vybírají peníze pro nevěstu:

¹⁰⁰ Fond ČAVU, nedatováno.

¹⁰¹ Viz např. Elscheková 1997: 383.

¹⁰² Nahrávka č. 136.

$\bullet = 125$

Hraj-te jí, hudbi, hraj - te jí. Hraj-te jí, hud - ci, hraj-te jí a vy, že -

ni - chu, haž - te - jí, a vy, že - ni-chu, haž - te jí.

Nahrávka č. 136.

Druhá píseň zněla při večerní zábavě, když si ženich „kupoval“ od ostatních svatebčanů nevěstu:

$\bullet = 115$

Když sem sa o - že - nil, to vám by - la že - na.

Ne - by - lo ju vi - dět z ma - lé - ho jač - me - ňa.

Nahrávka č. 136.

2) *Ženo, moja ženo, tlustá jsi jak seno, jak ti budu říkat, ženo, lebo seno?*

3) *Ženo, moja ženo, ženo malušičká, já tebe radši mám jak husár konička.*

4) *Husár má konička pro svoje jezdění, a já tebe, ženo, pro své potěšení.*

Další série moravských svatebních písní, tentokrát bez komentáře, pocházejí z Hrubé Vrbky¹⁰³ a Rouchovan.¹⁰⁴ Na nahrávkách ze Slezska jsou zachyceny svatební písně z okolí Opavy¹⁰⁵ a Kravař.¹⁰⁶

Z Valašska pochází série svatebních písní v podání Karla Maliny z Horní Bečvy a jako svatební je označena také píseň, kterou zpívá Matěj Kopecký z Rožnova pod Radhoštěm.



Ro - žnov - ský pan fa - rář pěk - ně ká - že Roz - dá - vá
ob - ráz - ky, roz - dá - vá ob - ráz - ky, ru - ce vá - že.

Nahrávka č. 1574.

2) *Já k němu na faru takéj půjdu,
o jeden obrázek prosit budu.*¹⁰⁷

Svatební píseň nazpíval také František Horalík z Valašských Klobouk. Jde o stejnou píseň, kterou podle jeho přednesu zaznamenali v roce 1949 Jaromír Nečas a Alois Gregor, u jejichž zápisu je poznámka: „Svatebčané připomínají nevěstě její matku, které teď zůstane na starosti značná část těžké práce v hospodářství.“¹⁰⁸

¹⁰³ Nahrávka č. 71.

¹⁰⁴ Nahrávka č. 173.

¹⁰⁵ Nahrávky č. 99 a 100.

¹⁰⁶ Nahrávka č. 206.

¹⁰⁷ Stejný nápěv je zaznamenán na nahrávce č. 90, s textem *Charvátský hodine z temna bijů*.

¹⁰⁸ Vetterl I 1955–1960: 248.

$\bullet = 100$
 Lú - to - i, Ma - ri - no, na, lú - to - i ti bu - de,
 dyž tvo - ja ma - měn - ka na tra - věn - ku pú - jde.

Nahrávka č. 175.

2) *Na, na travěнку pújde, ja ušubraná bude,
na lúto-i, Marino, na lúto-i ti bude.*

Dvě série svatebních písní nahrála také chodská muzika.¹⁰⁹ První matrice obsahuje dvě písně: *Muziky už táhnou ke dvoru; Všichni jsou před domem veselí.* První z nich je ve volnějším tempu, druhá rychlejší, taneční. Ve druhé svatební sérii je směs tanečních písní: *Škoda toho šátku; Pěkná si, voničko, pěkná si bývala; Eště si zakukám; My máme mladou ženušku, my máme mladou ženu.*

Svatební písně jsou zahrnuty také mezi slovenskými záznamy. Podobně jako na nahrávce z Ostrožské Nové Vsi je i záznam z Dolného Lopašova u Nitry pojat jako popis průběhu svatby s vloženými písněmi.¹¹⁰ Když si jde ženich pro nevěstu: *Ideme, ideme od horného konca.* Na cestě od rodičů nevěsty do kostela: *Chválu tebe, marný svete, chválu tebe vzdávám.*¹¹¹

Svatební písně byly dále zaznamenány na nahrávkách z Beluja v Honte (č. 1914), Velkých Zalužic v Zemplíně (č. 1800), z Vajnora (1871), Tibavy v Zemplíně (1934), Čičman u Žiliny (1937). Dvě svatební písně byly zaznamenány také z Podkarpatské Rusi, přesněji z Ruské Poruby (č. 1509) a z obce Vyšni Verecky (č. 1522).

¹⁰⁹ Nahrávky č. 1687 a 1700.

¹¹⁰ Nahrávka č. 1811.

¹¹¹ Tato nahrávka je ukončena uprostřed písně, pravděpodobně kvůli špatně odhadnutému času.

Zvláštní variantu svatební tematiky lze slyšet na nahrávce z Jablonice u Nitry,¹¹² kde jde o píseň určenou nevěstě-sirotkovi:

rubato ♩ = 65

Smut - ná noc, tma - vá noc, ked ne-ní me - síč - ka,
e-šče je smut-něj-šá, eš-če je smut-něj - šá svat-ba bez ta - tič - ka

Nahrávka č. 1709.

2) *Smutná noc, tmavá noc, keď není hvězdičky,
smutno je tam svatba, kde není mamičky.*

3) *Sirotka, sirotka, tebe svatba stojí,
dobře si pohlédni, dobře si pohlédni, koho na ní není.*¹¹³

Ukolébavky

Jiným žánrem, který lze sledovat v různých oblastech, jsou ukolébavky, tedy žánr tradičně chápaný jako ženský. V některých případech jej na nahrávkách komise zpívají i muži. Petr Novák z Bílkova u Dačic nazpíval dvě ukolébavky: *Spi, fakane, spi* a *Jdi už spát, má holubičko* (č. 1616). Jan Zbořil nazpíval čtyři ukolébavky z Hané: *Haje, haje hajočke; Hom, hom, Bartošo; Hajej, dítě; Letěl holub do Tábora* (č. 205). Všechny čtyři jeho ukolébavky mají téměř identický nápěv, u nějž se pouze proměňuje rytmická stránka v závislosti na počtu slabik v textu.

¹¹² Nahrávka č. 1709.

¹¹³ Píseň s podobnou tematikou se objevují i jinde. Helena Salichová jednu zapsala ve své sbírce (Salichová 1917: 12–13), František Bartoš zaznamenává celou skupinu nadepsanou „Nevěsta sirota“ (Bartoš 1889: 256–260).

Přednes se pohybuje na hranici zpěvu a recitace, rytmus je pravidelný. Podobné znaky mají i obě ukolébavky z nahrávky Petra Nováka z Bílkova.

$\bullet = 75$

Spi, fa - ka - ne, spi, za - vři vo - či svý.

Ne - bu - deš - li li - bě spá - ti, bu - du na tě ža - lo - va - ti. Spi, fa - ka - ne, spi.

Nahrávka č. 1616.

V podání zpěvaček jsou zdokumentovány ukolébavky ze slovenské Tibavy (č. 1934) a Čaklova (č. 1835). V obou případech jde o melodie rubatového typu, podstatně složitější než melodie ukolébavek z Bílkova a Lešan.

$\bullet = 80$

Ej ha - jú, ha - jo - voč - ky, ne - dá ma - ma môč - ky.

Po - šla na ma - li - ny, s ho - ry do do - li - ny.

Po - šla na ma - li - ny, s ho - ry do do - li - ny.

Nahrávka č. 1934.

V následující části bude pozornost věnována několika vybraným skupinám nahrávek z hlediska hudební struktury. Jsou to jednak písně táhlé, jednak ty nahrávky, na nichž jsou zachyceny různé podoby vícehlasu a dvě ukázky písní se střídavým metrem.

Táhlé písně

Táhlé písně, tedy písně, jejichž melodie se neřídí pravidelným metrem, jsou typické především po východní část Evropy. Béla Bartók pro tento typ písní používal označení *parlando-rubato*.¹¹⁴ Tento termín naznačuje, že rytmizování melodie je odvozené od rytmu řeči s delšími odmlkami na konci jednotlivých frází. Jako příklady táhlých písní ze Slovenska mohou posloužit ukázky svatební písně (1709) a ukolébavky (1934) uvedené výše. Další táhlé písně byly nahrány v podání interpretů z Moravy, konkrétně z Podluží a Horňácka. Táhlá píseň *Ej šandári, šandári* z Podluží je výjimečná svým melodickým průběhem. Ten lze vykládat tak, že melodie končí na šestém stupni, nebo přechodem z durového do mollového tónorodu ve třetím taktu.

Ej šan-dá-ri, šan-dá-ri, vy jste dív-ča zkla-ma-li. Zkla-ma-li jste dív-ča,
e - ja ho - ja hoj, za čty - ri do - la - ry, Bo - že moj.

Nahrávka č. 220. Srov. Poláček 1948: 37. *partitura, 1. vydání, 1948*

Několik dalších táhlých písní je zaznamenáno na nahrávkách z Horňácka, například píseň *Žitka zeleňajú, kvitne rež*, kterou zpívá Antonín Páč z Kuželova.

¹¹⁴ Viz např. Béla Bartók: Slovenské ľudové piesne, předmluva. Bratislava 1959.

rubato ♩ = 60

Žit-ka ze-le-ňa - jú, kvit-ne rež. Na voj-nu ver-bu - jú a mňa též.

Ver-bu-jú na voj-nu šo-ha-jíč-ka švar-né-ho. Vza-li ho na voj-nu sa-mé-ho.

Nahrávka č. 190. Dvě varianty písně zaznamenal také František Bartoš (1901: 603–604).

Zvláštním případem táhlých písní jsou „hlásnické piesne“, tedy písně ponocného na nahrávkách ze slovenského Bezdědova (1754). Ty jsou zpívány ve velice pomalém tempu.

Vícehlas

Kolekce Fonografické komise obsahuje vedle sólového zpěvu několik příkladů vícehlasu z různých regionů. V případě zpěvu z Podluží je znatelná vyšší technická úroveň obou interpretů, což se projevuje i ve vedení druhého hlasu. Ten postupuje střídavě v paralelních terciích a sextách, na jednom místě se hlasy sbíhají (tzv. kvinty lesních rohů, viz takt 9).

Když jsem i-šel ko lem panskej za hra - dy, za voňal mně rozmarýnek ze-le - ný.

Ho-re háj do-li-nú, vi-děl jsem tam svú mi lú, fra já - re čku mo - ju.

Nahrávka č. 216

Další příklad vícehlasu lze najít mezi nahrávkami z Podkarpatské Rusi, kde zpívají tři muži. Jde v podstatě o dvojhlas, obohacený však tím, že jeden z mužů zpívá první hlas – s občasnými odchylkami – o oktávu níž.

♩ = 68

Za-cvi-la ru - ža tro - ja - ka. Za-cvi-la ru - ža tro - ja - ka.

Ma-la ja mu - ža, mu-ža ja ma - la, ma-la ja mu - ža py - ja - ka.

Nahrávka č. 1528. Jedná se o nápěv rozšířený v oblasti střední a východní Evropy, viz např. Poláček IV 1936–1960: 39, Smetana – Václavek 1940: 374.

Jinou podobu vícehlasu představuje série nahrávek z Púchovské doliny. Druhý hlas je na těchto nahrávkách většinou veden v paralelních terciích. Podobně je veden dvojhlas na většině nahrávek chodské dudácké muziky.

Ostatní skupiny písní

Z dalších skupin písní lze jmenovat písně pracovní, které jsou zastoupeny nahrávkami ze Slovenska. To jsou například žatevní písně z Bošáckých Kopic u Trenčína (1909).

Jiným významným žánrem evropské lidové hudby jsou balady; několik jich zachytila také Fonografická komise. Vzhledem k omezené kapacitě gramofonové desky a snaze komise zaznamenat větší počet písňových jednotek, však nebyly nahrávány všechny sloky, jichž je u balad často velký počet. Tři matrice obsahují balady z Hostic u Šumperka (87, 88, 89), nahrány byly v roce 1933. Téma tureckých nájezdů se odráží

v baladě *Rabovali Turci, tie zvolenske domky*,¹¹⁵ jejíž zápis pořídil také Béla Bartók v roce 1916.¹¹⁶ Jedna balada pochází také z Podkarpatské Rusi (1516).

V některých případech je zřejmé, že písně byly sestaveny, pravděpodobně po domluvě interpreta s komisí, do určitých tematických celků. Nápadné je to u nahrávek Jiřího Baštáře z Třince, jenž pojal své příspěvky jako „přednášku“, při níž kombinuje vyprávění a související písně. Nejprve popisuje náladu kraje v okolí Těšína a její reflexi v lidových písních, v další části se věnuje práci na poli, ve třetí vojenské tematice. Mluvené slovo a písně se plynule střídají, komentáře jsou přednášeny bez zadržování nebo přerušování a působí dojmem předem připraveného textu. Na nahrávce č. 198 se popisuje vojenský život:

„Keremu synkovi by se nelubila vojančina. No ja, tak na koňu jezdit a kyšpankum ho poháňat, nosit vojanské buty a děvuchy se za ňom otácat. Když jechají huláni, to se každé švarné divce srdce potraše a juž by chtěla ku nim.“ Následuje píseň: *Ej hulani, hulani, pěkné koně máte.*

$\bullet = 110$



Ej hu - la - ni, hu - la - ni, pě - kne ko - ne ma - tě.

A jo s va - mi po - je - du, kie - re - ho mi da - tě.

¹¹⁵ Nahrávka č. 1759.

¹¹⁶ Bartók I 1959–1970: 189.

Přes popis „radostí vojenského života“ se Baštář dostává k jeho stinným stránkám:

„Však je těž čego se bat. Bo ponikedy to aj nědobře na tej vojančině dopadně.“ Poté následuje píseň: *Žáden něuvěří*.

♩ = 85



Žá - den ně - u - vě - ří, a - ni ma - mič - ka,
jak je po - ru - ba - ná, jak je po - sie - ka - ná mo - je hla - vič - ka.

Podobných nahrávek spadajících do kategorie „písni s výkladem“ lze nalézt v kolekci Fonografické komise více. Zmíněny již byly záznamy vyprávění o svatbách ze Slovenska a z Moravy, historický kontext doplňuje interpret k písni *Utíkejte, Prajzi dó z Rosenbergu* u Brna.¹¹⁷ V tomto případě jde o události prusko-rakouské války z roku 1866. Popis situací, při nichž se zpívalo, doplňuje rovněž zpěvák ze Slezské Ostravy na nahrávce č. 1625. Jeho série také obsahuje ojedinělé ukázky dětského folkloru, konkrétně dvě písně, na něž děti tancovaly:

„*My děcka sme se zatím v kuchyni hraly a zpivaly tež. Chytlí sme se za ruky a točili se.*“

♩ = 115

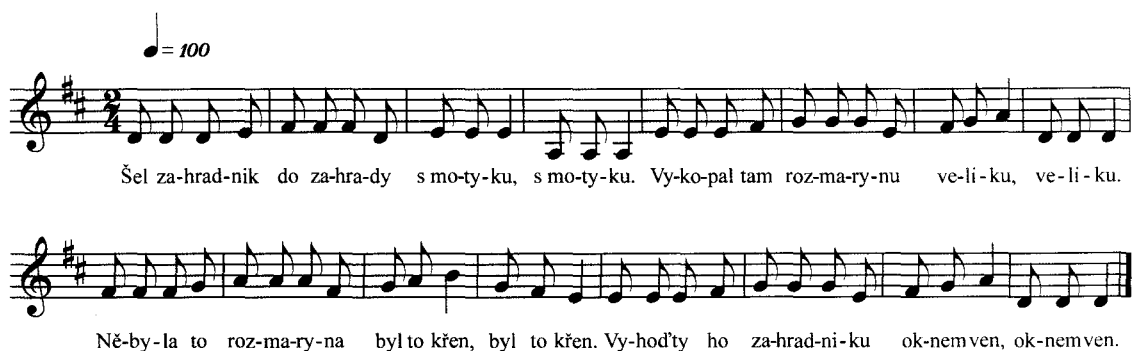


Ko-lo ko-lo mlyn-ske za ty šty-ry ryn-ske. Ko-lo se nam po-la-ma-lo, u-dě-la-lo bac.

¹¹⁷ Nahrávka č. 86.

„Potom sme se rozestupili na dvě strany proti sobě, dělali kroky jako při gadrilu a zpivali při tym.“

$\bullet = 100$



Šel za-hrad-nik do za-hra-dy s mo-ty-ku, s mo-ty-ku. Vy-ko-pal tam roz-ma-ry-nu ve-li-ku, ve-li-ku.

Ně-by-la to roz-ma-ry-na byl to křen, byl to křen. Vy-hod'ťy ho za-hrad-ni-ku ok-nemven, ok-nemven.

Na nahrávce č. 1585 jsou zachyceny dvě ukázky v kontextu nahrávek komise neobvyklé. Jedná se o zpěváka Václava Nejchara z obce Pocínovice na Chodsku. Po lidových písních *U Dufků za vodou*, *Nehaňte, nebraňte, zlatá panímámo*, *Až budou lovit pocínovskej rybníček* následuje píseň *Poslyšte mládenci, mužové, vlastenci*, která spadá spíše do kategorie společenského zpěvu či městského folkloru, a po ní píseň ohlášená jako *Bystřická*. Pod tímto názvem se skrývá vokální imitace instrumentální kusu ve valčíkovém rytmu, přičemž zpěvák střídavě napodobuje melodii ve vysoké poloze a basové tóny tuby. Melodie jsou v obou posledních případech značně nejasné vzhledem k nepřilíh přesné intonaci.

V části věnované tanečním písním již byla řeč o furiantovém rytmu. Kromě ukázek z Chodska je možné na několika jiných nahrávkách slyšet písně se složitější rytmickou strukturou. Ani v jednom z těchto případů nejde o taneční písně. V sérii písní z Hané je jeden z nápěvů složen ze dvou segmentů, z nichž první je třídobý, druhý čtyřdobý. Zpěvák svým přednesem ještě zdůrazňuje kontrast mezi těmito dvěma částmi.

♩ = 100

Ty char - vá t - ský kos - te - lič - ku, sto - jíš na pě k - ným vr - šíč - ku. Jed - na tu stra - nu

a dru - há za ňů, jed - na tu stra - nu a dru - há za ňů, jed - na tam dru - há sem.

Nahrávka č. 90.

Jiným způsobem jsou kombinovány takty v písni ze Slezska, kde jsou do čtyřdobého nápěvu vloženy čtyři tříčtvrtvé takty. I zde je přechod mezi dvoučtvrtvým a tříčtvrtvým taktem zesílen přednesem, v tomto případě i díky změně tempa.

♩ = 80

Vin - šo - val bych si bur - mis - třem by - ti, vo - ni ma - jú dob - ré ži - vo - by -

♩ = 125

♩ = 80

ti. Se - dům si v hos - po - dách ja - ko by na ho - dách, je - dům kre - plí - ky

Nahrávka č. 215.

Výše uvedené skupiny nepředstavují vyčerpávající přehled obsahu kolekce Fonografické komise. Velký počet písní není možné jednoduše zařadit do některé žánrové kategorie. Znatelná je orientace komise výhradně na vesnický folklor a snaha o hledání starších vrstev, co nejméně dotčených novými a cizími vlivy (tedy podle mínění sběratelů). Zcela stranou tak zůstaly všechny podoby městského folkloru a – jak dokazuje případ Jana Zbořila – také žánry „pokleslé“, související třeba s kramářskou písní, nebo další písně šířené tiskem. V této oblasti však

nebyla komise důsledná, a proto v kolekci nakonec lze najít i písně výrazně ovlivněné městským folklorem, jak je tomu třeba na nahrávce z Rosenbergu u Brna nebo z chodských Pocínovic.

5.4 Styl interpretace

Zvukový záznam umožňuje analyzovat parametry hudebního projevu, které není možné přesně zachytit písemnou notací, respektive by taková snaha vedla k přílišnému znehlednění zápisu. Díky zvukovému záznamu se lze zaměřit na otázky tónu, intonace, mikrointervalových odchylek, jemných změn tempa, zdobení a celkového stylu přednesu. Na druhou stranu jsou to právě tyto aspekty, jež jsou ve velké míře podmíněny okolnostmi a kontextem, v němž je nahrávka pořízena. Zatímco základní melodický tvar zůstává stejný, tempo nebo intonace se mohou zcela zásadně měnit podle toho, za jakých okolností interpret zpívá či hraje – zda se nachází ve svém původním prostředí a jakému publiku je jeho interpretace určena.

Právě v případě Fonografické komise vystupuje tento paradox významným způsobem do popředí. Na jedné straně tedy můžeme posuzovat interpretační styl lidí z různých oblastí tehdejšího Československa, na druhé straně se způsob, jakým komise při nahrávání postupovala, bezpochyby odrazil na výsledné podobě nahrávek i na přednesu interpretů. Sama skutečnost, že nešlo o terénní nahrávky, že interpreti přicestovali do Prahy, kde někteří z nich byli poprvé v životě, a museli se řídit instrukcemi členů komise a nahrávacích techniků, mohla být značným zdrojem nervozity, jež mohla ovlivnit například tempo, intonaci, kvalitu či polohu hlasu.

Již způsob, jímž se interpreti v úvodu nahrávek představují, někdy prozrazuje nervozitu interpretů v nezvyklém prostředí. Komise kromě toho měla specifické požadavky ohledně výběru písní a jejich trvání, čímž mohlo docházet ke zkreslení výsledného tvaru.

Významně se zde se projeví technické limity použitého média, tedy desek přehrávaných rychlostí 78 otáček za minutu. Na jejich jednu stranu bylo možné nahrát něco málo přes tři minuty záznamu. To by samo o sobě pro záznam písní stačilo, zájmem komise ovšem bylo zaznamenat co největší množství písní, proto na jednu stranu desky

chtěla zachytit větší sérii písní od jednoho interpreta. Bylo tedy rozhodnuto, že od každé písně bude zaznamenána jen jedna sloka (nepřímo o tom píše Josef Hutter ve své zprávě, viz kapitolu 5.1). Toto pravidlo nebylo zdaleka dodržováno důsledně, jak je zjevné z předchozí kapitoly, kde u řady příkladů bylo nazpíváno samozřejmě na úkor písní, a to zejména z textového hlediska. Například balady, tedy písně s textem obvykle o větším počtu slok, tak jsou ukončeny po první sloce, jak je tomu na nahrávce ze Šumperska.¹¹⁸

Na nahrávkách Fonografické komise lze rozeznat pestrou paletu tónů a rozdílná je také technická úroveň interpretů. Zatímco někteří ze zpěváků zpívají znatelně neškoleným způsobem, v přednesu jiných je slyšet, že je styl jejich zpěvu ovlivněn umělou hudbou.

Většina zpěváků nemá problémy s intonací, občasné nedostatky jsou pravděpodobně způsobeny tím, že zpěvák či zpěvačka začnou zpívat v nevhodné poloze. To je případ lužickosrbských písní v podání Miny Witkojc, která zpívá slyšitelně příliš vysoko vzhledem k rozsahu svého hlasu, a její intonace je z těchto důvodů nejistá. Intonačně nejistý je také přednes neznámého zpěváka z Pocínovic na nahrávce č. 1585, kde je díky tomu těžké určit skutečnou podobu melodií. U některých nahrávek jde naopak o zpěváky technicky na vysoké úrovni, což je slyšet například u dvojhlasého zpěvu z Podluží, kde vedení druhého hlasu i styl přednesu prozrazuje výrazný vliv umělé hudby.

Snaha slovy popsat styl vokálního projevu přináší značné obtíže. Zpěv totiž zahrnuje množství prvků, které je obtížné z celkové interpretace vyjmout a izolovaně popsat. Alan Lomax je autorem zatím nejucelenější metody pro analýzu vokálního přednesu v dějinách etnomuzikologie. Jeho systém zvaný *cantometrics* vychází z analýzy třiceti sedmi parametrů, jejichž přítomnost a míru hodnotí na číselné stupnici. Některé z těchto parametrů zachycují počet zpěváků a případný doprovod nástrojů, jiné vztah hudby a textu, další způsob a míru

¹¹⁸ Nahrávka č. 87.

zdobení melodické linky. Lomax usiloval o nalezení vztahu těchto parametrů k charakteru společností, v nichž daný vokální projev existoval, k jejich rodinným, ekonomickým či hodnotovým systémům. Právě tato snaha, stejně jako nesourodost některých parametrů vedly k tomu, že systém cantometrics získal mnoho kritiků. Lze jej nicméně použít jako východisko ve snaze o popis vokálních projevů tradiční hudby na nahrávkách Fonografické komise. Zároveň je možné konfrontovat charakteristiky přisuzované Lomaxem hudbě na území Československa s těmito nahrávkami.

Ve své studii *Folk Song Style* (1959) přináší Alan Lomax charakteristiky stylu v jednotlivých kulturních okruzích, které označuje jako „*stylové rodiny*“ (stylistic families). V těchto stylových rodinách nejde o blízkost geografickou, ale právě o příbuznost stylu. Československo proto spadá v jeho klasifikaci do okruhu označeného jako „stará Evropa“ (Old European style), kam Lomax dále zařadil Skandinávii, sever Anglie, severní Španělsko, části Rumunska a Bulharska, Litvu, většinu Rakouska, západ Jugoslávie, Bělorusko, Ukrajinu a Kavkaz. Kromě této skupiny vyčleňuje také „moderní Evropu“, kam řadí mimo jiné Maďarsko, ale také tehdejší koloniální státy v Severní a Jižní Americe. Podle Lomaxe „*většina lidového zpěvu, který znají obyvatelé západní Evropy a Ameriky, patří k modernímu evropskému stylu.*“ S těmito dvěma oblastmi souvisí dle Lomaxovy klasifikace také „Eurasie“, která zahrnuje části Velké Británie, jižní oblasti Španělska a Itálie, muslimské regiony Jugoslávie a Albánie a většinu Asie.¹¹⁹ Styl zpěvu ve skupině, do níž spadá i Československo, charakterizuje Lomax takto:

„V celé této oblasti je zpěv i tanec v podstatě sborový a kooperativní. Hlas je vytvářen uvolněným hrdlem a obličejový výraz je živý, či alespoň uvolněný. Staroevropské melodie bývají poměrně jednoduché a bez

¹¹⁹ Lomax 1959: 936. Tuto klasifikaci vytvořil Alan Lomax na základě souboru nahrávek z celého světa. Jejich seznam je součástí Lomaxovy studie, není však úplný a neodkazuje na nahrávky, z nichž vycházel v případě Československa.

*ornamentů. (...) Preferovaná poloha zpěvu je nižší než v oblasti Eurasie; hlasy jsou obecně zakulacenější, bohatšího témbru, plnější; místy se objevuje jódlování. Basové a kontraaltové hlasy, vzácné v rámci Eurasie, jsou zde velice běžné. Nálada hudby, jakkoliv ovlivněná dlouhým kontaktem s eurasijským stylem, a proto obsahující tragické tóny, zřídka vyjadřuje takovou míru zoufalství či beznaděje, jakou najdeme v hudbě eurasijské. Ve skutečnosti je často radostná, něžně smyslná a vznešená.*¹²⁰

Je zřejmé, že Lomaxova charakteristika, zvláště při vědomí toho, na jak rozsáhlou oblast je vztažena, je do velké míry zobecňující. Přesto lze říci, že některé charakteristiky se shodují s tím, co je zachyceno na nahrávkách Fonografické komise.

Stejně jako se jednotlivé regiony odlišují písňovým repertoárem, lze identifikovat zřetelné rozdíly mezi nimi ve stylu přednesu. To se týká zbarvení hlasu, míry a způsobu zdobení melodií, agogiky, tedy odchylek a proměn tempa, a přítomnosti či naopak absence vibrata.

Témbry hlasů na většině nahrávek je skutečně možné popsat jako plnější, ačkoliv i v tomto ohledu se od sebe jednotlivé regiony a jednotliví interpreti liší. Hlasy zpěváků z Hornácka jsou například slyšitelně více napínané než u interpretů z Podluží, což souvisí i s vyššími polohami, v nichž se hornáčtí zpěváci pohybují. Nápadný je častý zpěv žen v nižších polohách, jak lze slyšet na nahrávkách z Hané. U nahrávek dvojhlasého zpěvu z Podluží je slyšitelný kontrast mezi ženským hlasem pohybujícím se v nižších polohách a mužským, který se pohybuje ve vyšším rejstříku.

Lomaxovo hodnocení z hlediska melodií a jejich zdobení platí jen pro některé oblasti. Při vysoké míře zobecnění lze říci, že interpreti na nahrávkách z Čech a západních oblastí Moravy inklinují ke stabilnímu tempu a k menší míře zdobení melodické linky, zatímco směrem na východ těchto prvků přibývá. Při poslechu jednotlivých nahrávek se

¹²⁰ Lomax 1959: 937.

ovšem ukazuje, že rozdíly ve stylu je možné slyšet i v rámci jednoho regionu.

Interpreti na nahrávkách z Čech zpívají většinou bez zdobení melodie a také bez vibrata. Výjimkou je Jaroslav Havelka z Jičína, jehož přednes se kromě vibrata vyznačuje také výraznou agogikou, tedy změnami tempa, zrychlováním či zpomalováním v jednotlivých frázích. Ve srovnání s ostatními interprety z Čech také výrazně pracuje s dynamikou, což se projevuje především zesilováním na vrcholech jednotlivých melodických frází.

♩ = 96

Da - le - ko, ši - ro - ko ty čej - kov - ský po - le. Po nich se pro - chá - zí

po - tě - še - ní mo - je. Pro - chá - zí, pro - chá - zí, pro - chá - zet

ne - bu - de. Bu - de se pro - chá - zet, a - le něk - de jin - de.

Nahrávka č. 1624.

Oblastí, v níž lze slyšet poměrně významné zdobení zpívané melodie, je Chodsko. Zpěváci, které doprovází dudácká muzika, zdobí melodie přírazy a odrazy, v některých případech tak zvaným prolamováním. To spočívá v rozdělení jedné slabiky zpívaného textu na dvě či více not, čímž vzniká imitace dudácké hry. Míra zdobení u jednotlivých nahrávek kolísá: ve svatební písni *Muziky už táhnou ke dvoru* (1687) je melodie zdobená přírazy, odrazy i prolamováním, píseň k tanci „sousedská“ *V lužencký hospodě muzika hraje* (1684) je naopak zpívána zcela bez zdobení. Melodie ve větší míře zdobená prolamováním se mezi nahrávkami nevyskytuje. Jiným prvkem, který na těchto nahrávkách

lze slyšet, je výskání při instrumentálních mezihrách. Kontrast ke zdobení na těchto nahrávkách poskytuje nahrávka č. 1585, pocházející rovněž z Chodska a obsahující sólový zpěv. Interpret v tomto případě zpívá zcela bez melodických ozdob.

Západní oblasti Moravy, tedy Haná a Dačicko jsou v tomto ohledu blízké Čechám. Ani na těchto nahrávkách není slyšet výrazné zdobení melodie, a to ani v písních pomalých. Balady ze Šumperska (nahrávka č. 87), které z rytmického hlediska stojí na pomezí mezi pravidelným rytmem a rubatovým charakterem písní táhlých, obsahují jen několik průchodných tónů, jinak jejich melodické linie zůstávají bez ozdob.

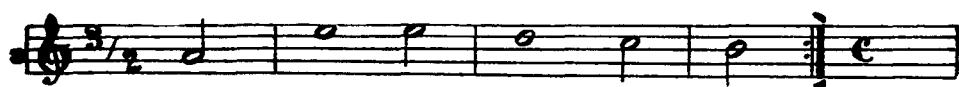
Totéž platí i o nahrávkách ze Slezska, kde interpreti zpívají bez výrazného vibrata a ozdobné tóny využívají jen občas. Mezi slezskými nahrávkami lze výraznější vibrato slyšet jen ve zpěvu Jiřího Baštáře, jehož přednes se také vyznačuje ve srovnání s ostatními výraznější agogikou.

Na příkladu nahrávek z Valašska lze demonstrovat proměnu pěveckého stylu v rámci jednoho regionu. Většina valašských záznamů pochází ze severní (Rožnov pod Radhoštěm) a západní (Bystřice pod Hostýnem) části regionu. Na těchto nahrávkách jsou melodie poměrně málo zdobené a bez vibrata s výjimkou nahrávek z Rusavy u Bystřice pod Hostýnem, kde je vibrato výrazné (nahrávky č. 1790, 1791). Ve zpěvu na nahrávkách Františka Horalíka a Heleny Burešové z Valašských Klobouk, tedy z jižní části Valašska, blízké k Hornácku, je naopak slyšet výraznou melismatiku, jak dokazuje píseň *Luto-i, Marino* (přepis viz kapitola 5.3).

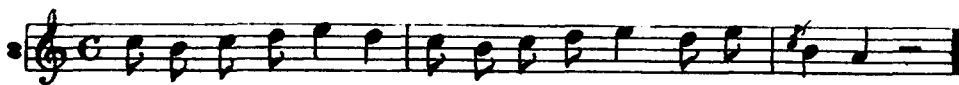
Na nahrávkách z Hornácka je výskyt melodických ozdob častý. Obecně platí, že průchodné tóny a glissanda se objevují častěji v písních pomalých nebo táhlých, zatímco v písních tanečních je jejich výskyt jen ojedinělý a často se omezuje jen na průchod směřující k poslednímu tónu. Ornamentika se v mnoha případech pohybuje na hranici mezi jasně oddělenými průchodnými tóny a pouhým poklesem výšky tónu.

Je-li od jedné písně zaznamenáno více slok, ukazuje se, že ozdobné tóny se pokaždé vyskytují na jiných místech v melodii z čehož vyplývá, že zdobení může být i otázkou momentální inspirace, poměrně libovolnou nikoli ustálenou normou.

Příkladem osobitého stylu interpretace může být píseň *Pán Bůh je síla má*, kterou pro Fonografickou komisi v roce 1933 nazpívala Anežka Kovárová-Okenčárová z Hrubé Vrbky na Hornácku (nahrávka č. 73). Stejný nápěv s jen nepatrně odlišným textem lze nalézt ve sbírce Čenka Holase, který ji převzal z kancionálu Františka Janského a odkazuje u svého zápisu také na kancionály Bradáčův a Steyerův.¹²¹ Tato píseň pochází pravděpodobně již ze 17. století a byla rozšířená v Čechách, na Moravě i na Slovensku. V podání této zpěvačky je ovšem výrazně proměněna krátkými glissandy nebo mikrointervalovými odchylkami. Ty se týkají především tónů *gis* a *g*, které jsou slyšitelně snižovány, resp. zvyšovány.



Pán Bůh jest sí - la má, |
vše - cka na - dě - je má. |



Bez - pečně má stá - ti, a - ni se stra - ši - ti, du - še má.

Zápis ve sbírce Čenka Holase.

¹²¹ Holas I 1908–1910: 27.

rubato ♩ = 80



Pán Bůh je sí - la má, všec - ka o - bra - na má.
Bez - peč - ně má stá - ti, a - niž se le - ka - ti du - ša má.

Nahrávka č. 73.

U nahrávek z Podluží je ve srovnání s jinými regiony nápadné výrazné využití vibrata. Množství průchodných tónů je zde menší než u nahrávek z Hornácka, na druhou stranu jsou v některých písních nápadnější klouzavá nasazení jednotlivých tónů (nahrávka č. 176). Tyto charakteristiky se vztahují jak na přednes obou zpěvaček, tak na zpěváka Josefa Uhra. Táhlé písně v jeho podání jsou zpívány pomaleji, s delšími pauzami mezi jednotlivými frázemi, což lze vysvětlit větší kapacitou dechu. Jsou u něj také větší tempové rozdíly mezi jednotlivými frázemi v rámci jedné písně a výraznější proměny dynamiky.

Na Slovenských nahrávkách zastupuje jednu lokalitu často jen jeden či dva interpreti, je tedy těžké rozlišit, zda je styl přednesu zaznamenaný na gramofonové desce regionálně specifický, či zda jde o osobní styl interpreta. Převažujícím rysem je zpěv bez vibrata; výjimku představuje například mužský zpěv z Telgártu v Gemeru (1872). Míra a způsob zdobení melodií kolísá: Ve svatebních písních z Velkých Zalužic (nahrávka č. 1800) lze slyšet způsob zdobení podobný prolamování z Chodska: jednotlivé slabiky jsou rozdělovány mezi dvě šestnáctinové noty. Využívání přírazů nebo odrazů lze ve větší či menší míře slyšet téměř na všech slovenských nahrávkách. V některých případech se však styl interpretace může lišit u interpretů

pocházejících ze stejného regionu. Na nahrávkách z Kopčan u Nitry (nahrávka č. 1785) zpívají oba interpreti, muž i žena, téměř bez ozdobných tónů, zatímco zpěvačka z Jablonice ve stejné oblasti používá výrazné přechody mezi jednotlivými tóny (například č. 1709, viz notovou ukázkou v kapitole 5.3).

Zvláštní případ z hlediska stylu přednesu představují taneční písně z Hrochoti, kdy projev zpěváka osciluje mezi zpěvem a deklamovanými výkřiky, protože musí přehlušit hrající hudebníky. Z nahrávky je navíc slyšet, že se zpěvák na mnoha místech pohybuje na horní hranici svého rozsahu.

V některých případech nazpívali pro komisi stejnou píseň dva interpreti, jako tomu je v případě slezské písně *V širém poli hruška stojí* (194) resp. *Stojí hruška v širým polu* (1625). Díky tomu je možné porovnávat jemnější odchylky a varianty přednesu. Zpěvák v prvním případě pochází z Třince, ve druhém ze Slezské Ostravy. Jde o píseň ve Slezsku poměrně rozšířenou, jejíž další zápisy lze najít ve sbírkách Františka Bartoše (1889: 972) nebo Josefa Mojžíška, jenž uvádí také popis tance, k němuž tato píseň patřila (1956: 130–131).

V melodii se oba interpreti shodují, rozdíl je pouze v přednesu. Zatímco Karel Klečka, zpěvák na nahrávce č. 1625, výrazně, téměř přehnaně odděluje jednotlivé slabiky, přednes Jiřího Baštáře na nahrávce č. 194 má plynulejší charakter, jednotlivé slabiky nejsou tolik oddělovány, melodie je vázanější. Druhá verze je také o něco pomalejší v první sloce, ve druhé je již tempo obou verzí podobné.

♩ = 95

Sto - ji hruš - ka v ši - rym po - lu a v za - hrad - ce dvě. Na - mlu - val se

Fran - cek Han - ku a - le ni so - bě. Aj žal, žal, žal mi bu - dě,

jak mi ju ve - zmú lu - dě, po - tě - še - ní mo - je.

Nahrávka č. 1625.

Z předchozího přehledu vyplývá, že ve většině případů zpěváci zpívají bez vibrata či ho využívají jen v malé míře. U jednotlivých případů, v nichž zpěváci zpívají s výraznějším vibratem, lze spekulovat, do jaké míry tento jev souvisí s vlivem například umělé hudby, dobovým nebo regionálním stylem. V případě Jaroslava Havelky z Jičína, lze tuto hypotézu opřít o skutečnost, že pobýval část života v Praze, kde získal vzdělání a kde se mohl setkávat s různými formami hudební produkce včetně opery a podobných žánrů. Jeho styl se tedy s největší pravděpodobností lišil od stylu jiných zpěváků z Podkrkonoší, jak naznačuje srovnání s nahrávkami Josefa Štěpánka z relativně blízkých Pasek nad Jizerou, který zpívá bez vibrata a v pravidelném rytmu bez tempových změn. Chybějící bližší informace o interpretech neumožňují, aby byly podobné souvislosti hledány například u nahrávek z regionu Nitra.

Zvukové záznamy mohou kromě stylu zpěvu prozradit některé detaily o způsobu nahrávání. Na deskách mohly zůstat zachycené i nepodařené momenty, jako je tomu na nahrávce č. 1888. Po skončení jedné ukázky hlas komentátora oznámí: „krížová nota“, načež zavládne na přibližně deset vteřin ticho. Posléze je slyšet několik nesrozumitelných slov a

hlas ohlásí další kus, který již skutečně zazní. Mohlo jít o nedorozumění ohledně volby repertoáru, nebo o selhání paměti interpreta.

Významnější detail z nahrávání je možné slyšet díky omezením tehdejší nahrávací techniky na nahrávce kolových tanců z Velkých Zalužic v Zemplíně. Před každou z písní je slyšet krátký úryvek zpívané melodie hraný kýmsi ve studiu na klavír. S modernější záznamovou technikou by mohl producent tuto „hudební nápovědu“, která sloužila pravděpodobně zpěvačce jako pomůcka, vystříhnout. Není jasné, z jakého důvodu právě zde dostávala zpěvačka oporu v podobě klavírní přede hry. Není pravděpodobné, že by komisi záleželo na tom, aby právě tato zpěvačka zpívala „správně“ a aby čistě intonovala, protože u řady jiných zpěváků problémy s intonací komisi nevadily. Přehraní melodie na klavíru mohlo do jisté míry ovlivnit zpěvačku ve volbě tóniny či tempa.

Systematický rozbor stylu písňových a instrumentálních záznamů by v budoucnu mohl být dalším samostatným tématem, které bude možné rozvíjet na základě dalšího studia digitalizovaného kompletu nahrávek a na základě jeho konfrontace s dalším materiálem, tedy například s novějšími nahrávkami ze stejných regionů. Rovněž aplikace systému *cantometrics* Alana Lomaxe by při větším množství nahrávek z jednotlivých regionů mohla poskytnout zajímavé výsledky. Zveřejnění materiálu Fonografické komise poskytuje dalším badatelům pro takovou analýzu ideální podmínky.

Zemplín

6 Činnost Fonografické komise v kontextu

6.1 Kontext odborný

Ve dvacátých a třicátých letech 20. století již existovalo velké množství nahrávek tradiční hudby ze všech kontinentů a jednotlivé sbírky byly zpracovávány a systematizovány. Zvukový záznam již nebyl kuriozitou, ale standardním pracovním nástrojem. Pro badatele v oblasti etnomuzikologie byl stále hlavním přístrojem fonograf, zaznamenávající na voskové válečky, protože na gramofonové desky nebylo možné nahrávat v terénu. Tím, že se Fonografická komise rozhodla nenahrávat v terénu, ale ve studiu, upřednostnila vyšší zvukovou kvalitu před nahráváním v původním kontextu.

Přístup Fonografické komise se od práce většiny etnomuzikologů lišil i v dalším ohledu. Badatelé jako Alan Lomax nebo Constantin Brăiloiu se v rámci jednotlivých výzkumů intenzivně věnovali poměrně úzce vymezeným oblastem, jiní se zaměřovali na určitý druh repertoáru, jako třeba Eduard Wolter, jenž v roce 1909 nahrával v severovýchodní části Litvy jednotónové flétny skudučiai. Přístup Fonografické komise byl spíše extenzivní, když se snažila v rozmezí několika let pokrýt kulturně a etnicky značně diferencovanou oblast sahající od Drážďan po východní hranice Ukrajiny, tedy v rozpětí přibližně devíti set kilometrů. Z tohoto území bylo zaznamenáno kolem půldruhého tisíce písní, zatímco Béla Bartók během svých výzkumů na Slovensku zaznamenal i několik set písní jen v jedné vesnici.

Právě Béla Bartók byl však zároveň iniciátorem projektu typově asi nejbližšího Fonografické komisi. V roce 1936 byly z Bartókovy iniciativy a za spolupráce Maďarské akademie věd a Maďarského historického muzea natočeny čtyři gramofonové desky ve studiu firmy Pátia a každá z nahrávek byla doplněna podrobnou dokumentací a transkripcí. V následujících letech bylo pořízeno dalších sto sedm gramofonových desek obsahujících pestrý výběr hudebních projevů

z různých oblastí Maďarska. Po Bartókově emigraci do Spojených států byl hlavním organizátorem akce etnograf Gyula Ortutay, po druhé světové válce pak skladatel a etnomuzikolog Lászlo Lajtha. Podobně jako nahrávky Fonografické komise, ani tyto desky se nedostaly ve své době k veřejnosti v té míře, jak si organizátoři představovali, a většinou skončily v archivu Národopisného muzea v Budapešti. Teprve v roce 2001 byly vydány jako CD-ROM obsahující zvukové záznamy i doprovodnou dokumentaci.¹²² S Fonografickou komisí spojuje kolekci „Pátria“ několik znaků. V obou případech šlo o spolupráci akademických institucí s komerční gramofonovou firmou, v obou případech šlo o studiové, nikoliv terénní nahrávky a v obou případech bylo zveřejnění zaznamenaného materiálu v plné šíři uskutečněno až s velkým časovým odstupem. Oba podniky měly rovněž ambice vytvořit pokud možno vyčerpávající portrét tradiční kultury jednoho státu. Konečně obě kolekce také spojuje neúplná dokumentace, protože po prvních čtyřech deskách, pečlivě Bartókem zdokumentovaných, již byly informace k dalším záznamům doplňovány pouze útržkovitě.

O tom, jaké informace chybí v dokumentaci Fonografické komise, je řeč na několika místech této práce. Jako zvláštní příklad, kdy chybějící informace o nahrávce mohou mít zásadní vliv na její výklad a hodnocení, lze uvést jednu z nahrávek mluveného slova. Na nahrávce č. 219 se představuje „tetička Marijána Křópalka“, která výrazným hanáckým dialektem popisuje své angažmá v rozhlasu, kde „plká na ten mikrofósek“. Ve skutečnosti šlo o komediální pořad, který brněnský rozhlas vysílal od roku 1925 a jehož protagonisty byli „stréček Křópal“ v podání sólisty opery Národního divadla v Brně Valentina Šindlera, Jozéfek Melhoba ztvárněný Václavem Šindlerem, Valentinovým mladším bratrem a rovněž sólistou brněnské opery, a právě Křópalka, jíž propůjčila hlas Ludmila Janulíková. Tato trojice vytvořila více než šedesát rozhlasových pořadů, vystupovala v řadě zábavných divadelních a estrádních programů a jejich působení ukončila až smrt

¹²² Sebö 2001.

Václava Šindlera v roce 1952. V materiálech Fonografické komise není ovšem o původu nahrávky zmínka, ta proto může být vykládána jako autentická ukázka hanáckého nářečí.

Nepříliš systematickou práci komise lze zdůvodnit i skutečností, že za ní nestála jedna vůdčí osobnost s jasnou vizí, ale že šlo o volné seskupení lidí, z nichž každý měl o práci pravděpodobně odlišné představy. Nelze sice podceňovat vůdčí roli Josefa Chlumského a Emila Smetánky, na výběr interpretů a materiálu však zřejmě zásadní vliv neměli, případně se projevoval spíše v oblasti nářečí. Skutečnost, že Fonografická komise byla od počátku myšlenkou lingvistů, nelze opomenout, ačkoliv ve výsledku tvoří lidová hudba a zpěv zásadní podíl. Na druhé straně patřili někteří ze spolupracovníků komise k významným představitelům hudební folkloristiky. To lze bezpochyby říci o Karlu Plickovi, který během svého života shromáždil rozsáhlý fond písňových zápisů z Čech, Moravy a Slovenska a který v roce 1928 vydal významnou monografii *Eva Studeničová spieva*. Významnou postavou je v tomto ohledu také sběratel Jindřich Jindřich. Jak on, tak Plicka se ovšem věnovali především sbírání materiálu, méně již jeho teoretické reflexi. Významným teoretikem a analytikem lidové písně byl Jiří Horák, který se rovněž podílel na práci Fonografické komise. V jeho případě ovšem není jasné, jakou formu jeho působení v komisi mělo, zda se podílel na výběru interpretů, nebo pouze na obecnější přípravě pracovní koncepce. Hudebním teoretikem se záběrem dalece přesahujícím oblast tradiční hudby byl Josef Hutter, který měl na starosti nahrávání pro Fonografickou komisi v roce 1937, ale nepodílel se na její činnosti v předchozích fázích.

Pokud by se měla srovnávat práce Fonografické komise například s precizním systematickým přístupem Bély Bartóka, bylo by možné najít řadu nedostatků. Bartók ovšem představuje v tomto ohledu skutečně výjimku. Zdaleka ne všechny nahrávky pořizované ve stejné době byly opatřeny důkladnou dokumentací.

6.2 Kontext společensko-historický

Při hodnocení výsledků práce Fonografické komise se ukazuje, že její snahy neměly jen čistě vědecký a dokumentační účel. Původním a deklarovaným cílem bylo zachovat mizející dialekty a obecně zvukové projevy na území republiky a tento aspekt byl zdůrazňován i při zmínkách o projektu, které se objevily v dobových médiích. Ta akci hodnotila kladně: „*Akademie udělala tu kus práce pro zachycení lidové písně československé, písní srbských z Horní i Dolní Lužice, lidové hudby, hlavně pak pro zachycení československých nářečí. Význam této práce poroste rok od roku, tím více, čím více bude zanikati krajový svéráz žijící svým vlastním nářečím i svojí vlastní písní lidovou.*“ (Přítomnost 1935) „*Tato akce České akademie jest jistě záslužná. Čím rychlejším tempem bude pokračovat, tím bude úspěšnější. Před nivelisací krajů a lidí.*“ (České slovo 8. 6. 1933)

K potřebě zachránit mizející kulturní formy ovšem přistupovala i snaha využít tyto nahrávky k účelům propagačním, k reprezentaci určitého obrazu tehdejší československé kultury. Byť to není nikde v materiálech komise výslovně formulováno, šlo v určitém smyslu o politickou akci, mající za cíl ukázat, co do kultury Československa patří, a tím zároveň vymezit „to ostatní“.

Sbírky národních písní „*zachraňují minulost pro národ*“ (Bohlman 2004: 94) a umožňují upevnění vazby mezi národní identitou a hudbou. Hudbu fixovanou, ať již v podobě písemné či na nahrávce, je možné klasifikovat, přiřazovat ke skupinám písní různé atributy a tedy i atribut národního původu. Vztah lidové kultury a národní identity jde samozřejmě ještě hlouběji do historie a tyto dvě oblasti jsou spolu úzce spjaty. Lidová hudba nebo některé její prvky mohou fungovat jako symbol, což lze demonstrovat na mnoha případech evropské umělecké hudby v 19. století, v českém prostředí na prvním místě ve skladbách Bedřicha Smetany, v nichž je často v roli symbolu využívána polka.

Období po první světové válce bylo na území bývalého Rakousko-Uherska dobou, kdy jednotlivé nástupnické státy hledaly nové podoby své národní identity. Nově vzniklé státní útvary většinou chtěly být v podstatě národními státy a k posílení národní identity využívaly celou řadu prostředků, od právních norem po podporu kulturních akcí. Lidová hudba, respektive její zkoumání a zaznamenávání, měla v těchto snahách svou roli.

Československá republika byla založena jako národní stát Čechů a Slováků, ačkoliv skutečné národnostní složení bylo mnohem pestřejší. V Čechách existovalo napětí ve vztahu k německé menšině, na Slovensku bylo důležitou otázkou vymezení slovenské kultury vůči kultuře maďarské. Do paradoxní situace se dostal Béla Bartók, který od počátku 20. století sbíral lidové písně také na Slovensku a své sbírky, doplněné o materiály jiných sběratelů, systematicky zpracovával. Zpracovaný materiál odevzdával Matici slovenské, která jej měla vydat tiskem. K tomu ovšem z mnoha různých příčin nedošlo a vydání se uskutečnilo až po Bartókově smrti (Bartók 1959–1970). Na žádost Matice zařadil Bartók do textu také tabulku udávající, které z uvedených melodií jsou cizího původu, ačkoliv on sám byl vůči takovému třídění skeptický:

„Takýto podrobný úsudok nemožno v tomto ohľade podrobiť prísne vedeckému posudzovaniu, lebo, po prvé, pri snahe o pevné zistenie v mnohých prípadoch sklame aj najobsiahlejšia porovnávacia práca; po druhé, nemohol som z rôznych príčin zahrnúť sem pre porovnanie melodický materiál dvoch susedných národov (poľského a rusínskeho). Práve preto údaje tejto tabuľky neslobodno pokládať za výsledok prísneho vedeckého pozorovania, ale len za údaje, ktoré vznikli na základe viac alebo menej subjektívneho cítenia.“ (Bartók I 1959–1970: 49)

Benjamin Suchow ve své studii o Bartókově snaze o vydání slovenských lidových písní zmiňuje, že jedním z problémů, kvůli nimž se vydání neustále oddalovalo, byla snaha Matice vyřadit ty zápisy, které prozrazovaly maďarský vliv (Suchow 2000: 22–23).

Ačkoliv nelze najít žádný důkaz toho, že by Fonografická komise České akademie věd a umění podobným způsobem chtěla zasahovat do výběru materiálu, nelze v její práci přehlédnout důraz na prosazování určitého obrazu národní identity. Především byla do nahrávacích plánů komise zahrnuta pouze slovanská etnika. Mezi záznamy tak nejsou žádné písně Němců, Maďarů či Židů. Romské etnikum je sice na několika záznamech zastoupeno, nelze však mluvit o romské hudbě. Podle údajů komise na nahrávkách ze slovenské Hrochoti hraje „dědinská cikánská hudba“, nicméně písně na nahrávce jsou slovenské, nikoliv romské. Romští hudebníci byli ve střední a východní Evropě často činní jako profesionální hudebníci, kteří hráli pro neromské obyvatelstvo. Podobně na nahrávkách cimbálové muziky z Myjavy pravděpodobně hrají romští hudebníci, aniž by šlo o romskou hudbu.

„Slovanskost“ sbírek Fonografické komise je rovněž podtržena zahrnutím Lužických Srbů, tedy slovanského etnika žijícího na území německých spolkových zemí Saska a Braniborska. Tato skupina byla do akce zahrnuta z iniciativy Josefa Páty, tehdy předsedy česko-lužického spolku. V souvislosti s tím, že představitelé Lužických Srbů po první světové válce usilovali o připojení k Československu, nelze politický podtón tohoto rozhodnutí přehlédnout, jakkoliv nebyl nikde výslovně formulován.

Za zmínku stojí, že německý folklor na území republiky ve stejné době zaznamenal muzikolog Mieczyslaw Kolinski (1901–1981), který v letech 1931–1934 nahrával písně v německých obcích Československa pro Německou akademii v Mnichově. K nahrávání používal stále ještě fonograf a voskové válečky, které jsou nyní uloženy v berlínském

Phonogramm-Archivu.¹²³ Podle soupisu Phonogramm-Archivu nahrál Kolinsky celkem osmdesát tři voskové válečky na Šumavě (v obcích Chroboly, Nýrsko, Lenora a Prachatice) a dalších jedenáct v Krkonoších (Poříčí u Trutnova). Velká část z těchto nahrávek však byla pravděpodobně zničena, když byla na konci druhé světové války část sbírky Phonogramm-Archivu zabavena Sovětskou armádou.¹²⁴

Fonografická komise neměla žádné politické zadání, které by při své práci měla naplňovat. Spíše šlo o poplatnost dobové atmosféře, kdy posilování identity národního státu bylo chápáno jako přirozený úkol všech institucí. O politickém podtextu se můžeme spíše dohadovat z drobných zmínek v materiálech. Například v dopise adresovaném Rektorátu konservatoře hudby v Praze:

„Deska po jedné straně trvá tři minuty; je tedy potřebí při výběru literatury, výhradně české, míti na toto trvání zápisu zřetel.“¹²⁵
(podtržení v originále)

Nebo na jiné místě, v dopise profesora Zubatého Slovenské Matici z roku 1929:

„Akademii také přichází vhod, že věc bude v rukou našich přátel a odborníků francouzských a podnik nebude závislý na Němcích. Také propaganda naší písně v cizině, kterou provede závod Pathé v Paříži, je věc zasluhující pozornosti.“¹²⁶

Takovéto drobnosti samozřejmě nemohou vést k závěrům ohledně politické motivace Fonografické komise. Spíše ilustrují dobovou atmosféru, v níž podpora národní kultury byla chápána jako přirozená

¹²³ Jedna z nahrávek (zpěv tří mužů z Nýrska) byla publikována na kompilaci *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2000* (Wergo 2000).

¹²⁴ Simon 2000: 32–33.

¹²⁵ Dopis 30. září 1929.

¹²⁶ Fond ČAVU, datováno 4. května 1929.

součástí práce institucí, jako byla Česká akademie věd a umění, a veřejně činných osobností.

6.3 Význam nahrávek Fonografické komise

V předchozích částech bylo na adresu Fonografické komise shromážděno mnoho výtek: byla připomenuta absence jasné koncepce při výběru materiálu, nedostatek informací o interpretech, vedoucí v důsledku k zavádějícímu hodnocení některých nahrávek, což může sahat až po vyložené „podvrhy“, jakým je pravděpodobně nahrávka „tety Krópalky“. Jaký význam tedy má tato kolekce z hlediska etnomuzikologického, vezmeme-li v úvahu všechny tyto výtky?

Především jde o ojedinělý soubor zvukových záznamů z území Československa v době mezi světovými válkami. Po období nadšených průkopníků práce s fonografem na počátku 20. století došlo k útlumu těchto aktivit a nahrávky Fonografické komise tak vyplňují určitou mezeru. Až po druhé světové válce nastává období mnohem rozsáhlejších a systematictější vedených sběrů pod hlavičkami státních institucí.

Činnost Fonografické komise pokrývá období, v němž se střetává původní fungování tradiční hudební kultury s novou situací, v níž je i kultura na venkově výrazněji propojena s kulturou městskou – například díky rozhlasu či větší mobilitě lidí. Se šířením rozhlasu, fonografu a gramofonu se objevuje jev zvaný *orální komunikace druhého stupně*; tedy způsob předávání hudby, který probíhá skrze mechanicky či elektronicky zaznamenaný zvuk.¹²⁷ K předávání a učení repertoáru tedy začíná docházet nikoliv prostřednictvím osobní komunikace, ale prostřednictvím nahrávek či rozhlasového vysílání, což zásadně proměňuje do té doby běžné mechanismy šíření hudby. A mechanismy předávání hudby do značné míry určují také její podobu, proměnu forem a složení repertoáru u jedinců nebo v určitém regionu.¹²⁸

¹²⁷ Anglický termín je *oral communication of the second degree*, viz Blaukopf 1989: 186.

¹²⁸ Viz Nettle 1983: 187–205.

Zároveň se v té době objevují ve větší míře skupiny zaměřené na ožívování hudebních i tanečních tradic, spojené s přenosem z původního kontextu do koncertní či scénické podoby, což nahrávky Fonografické komise odrážejí. Interpreti zachycení na nahrávkách komise se naprostou většinu repertoáru naučili pravděpodobně poslechem od starších generací a byla pro ně součástí každodenního života, někteří z nich však již lidové písně cíleně zapisovali a vydávali či lidovou hudbu prezentovali mimo její původní prostředí jako koncertní umělci. Nahrávky Fonografické komise jsou proto velice cenné právě jako dokument „tradiční kultury v přechodu“.

Všechny výtky na adresu práce komise lze také chápat jako zdroje užitečných informací. Předmětem našeho zkoumání není totiž jen lidová hudba a zpěv v podobě zachycené komisi, ale rovněž činnost komise samotné. Máme možnost nahlédnout pod povrch jejich aktivit, snažíme se identifikovat motivace a priority určující jejich směr, odlišit plánované výsledky od těch, na něž měly vliv nepředvídatelné faktory.

Bylo by ovšem chybou přisuzovat těmto nahrávkám pouze historickou hodnotu a chápat je jako jakýsi mrtvý dokument. Hudba na těchto záznamech představuje významný materiál využitelný pro komparaci při studiu lidové hudby a zpěvu ve střední východní Evropě. Nahrávky pokrývají široké spektrum jak z hlediska geografického, tak z hlediska žánrů a také obsahují starší i novější vrstvy repertoáru: u nejstarších písní lze předpokládat původ v 17. století, zatímco nejnovější vrstvy zaznamenaného repertoáru pocházejí pravděpodobně z přelomu 19. a 20. století.

*„Žádný archiv neuchovává zvuk. To, co uchovává, jsou interpretace zvuku – jeho interpretace lidmi, kteří nahrávky pořídili, jejich vybavením.“*¹²⁹ Poznámku Anthonyho Seegera lze výborně použít na nahrávky Fonografické komise. Ta se na svých gramofonových deskách rozhodla předložit obraz tradiční kultury Československa. Tento obraz

¹²⁹ Seeger 1986: 270.

byl vytvořen za určité společenské situace a za využití prostředků, které měla komise k dispozici. Výsledek tedy nelze chápat jako nějakou objektivní a nezpochybnitelnou výpověď o stavu tradiční hudby; pokud je ovšem k dispozici dostatek informací, aby bylo možné k nahrávkám doplnit kontext, získává tím kolekce podstatně vyšší výpovědní hodnotu. Vystává tak před posluchačem obraz stavu kultury před osmdesáti lety a tento obraz zároveň může posloužit k lepšímu pochopení toho, jakými proměnami tradiční hudební kultura prochází do současnosti.

Abstract

The object of the thesis is a collection of recordings made in the first half of the 20th century by Phonographic commission of the Czech Academy. The aim is to reconstruct the history of the project and to analyze the folk music included in the collection, so it is possible to tell to what extent it can be taken as a representative sample of folk musical culture of Czechoslovakia in the first half of the 20th century.

In 1928 the Phonographic Commission was established at the Czech Academy. Although the idea was originally suggested by linguists, it was decided that all acoustic manifestations of the nations living in the republic would be recorded: i.e. folk and artificial music, narrations in dialects, speeches by theatre actors and important personalities of the public life. Folk music comprised in the end an important part of the outcome of Commission's efforts. The recordings took place in 1929, 1933, 1934, and 1937, first in cooperation with the French company Pathé, later with the Czech company Esta. The outcome of the activities of the Phonographic commission includes a total number of 291 sides contain the recordings of folk music from Slovakia, Carpathian Ruthenia, Bohemia, Moravia, Silesia, and Lusatian Sorbia. Singing and spoken word are sometimes combined in individual recordings. Excluded from the collection were non-Slavic nationalities living in the republic (e.g. Germans, Gypsies, and Jews) as well as the urban types of folk music.

The first part of the thesis reconstructs the history of the commission's activities; the second part is based on analysis of the recordings. In the first section it is the analysis of repertoire, localities from which the performers were selected, genres they perform, instruments they use. In the second part the analysis concentrates on particular performances and their style.

Although there are some limitations, we can consider the collection created by Phonographic Commission as a representative example of the musical culture of Czechoslovakia between the two world wars.

Abstrakt

Předmětem této práce je kolekce zvukových záznamů pořízených v první polovině 20. století Fonografickou komisí České akademie věd a umění. Cílem je zmapování historie tohoto projektu a analýza kolekce. Analýza má ukázat, do jaké míry jsou tyto nahrávky reprezentativním vzorkem lidové kultury Československa mezi světovými válkami.

Fonografická komise byla při České akademii ustavena na podzim roku 1928. Ačkoliv myšlenka vzešla původně od lingvistů, bylo rozhodnuto, že zaznamenány budou všechny zvukové projevy národů žijících na území státu: hudba lidová i umělá, ukázky dialektů, proslovy divadelních umělců i významných osobností veřejného života. Lidová hudba tvoří ve výsledku významnou část záznamů. Nahrávání probíhala v letech 1929, 1933, 1934 a 1937, nejprve ve spolupráci s francouzskou firmou Pathé, později s českou společností Esta. Výsledkem je celkem 291 matric obsahujících lidovou hudbu ze Slovenska, Podkarpatské Rusi, Čech, Moravy, Slezska a Lužice. Zpěv a mluvené slovo se na některých nahrávkách propojují. Zaznamenány nebyli příslušníci neslovanských etnik žijících na území tehdejšího Československa (Němci, Romové, Židé) stejně jako městské typy hudebního folkloru.

První část práce rekonstruuje historii Fonografické komise, druhá část je založena na analýze záznamů. Analyzován je jednak repertoár na nich zachycený, jednak styl přednesu jednotlivých interpretů.

Navzdory některým omezením a zkrácením lze soubor nahrávek pořízených Fonografickou komisí považovat za reprezentativní obraz lidové hudební kultury Československa mezi světovými válkami.

Prameny

Původní záznamy na gramofonových deskách a kovové matrice:

Archiv AV ČR – Masarykův ústav, v. v. i.

Písemná dokumentace k činnosti Fonografické komise:

Archiv AV ČR – Masarykův ústav, v. v. i., Fond ČAVU.

Rukopisné zápisy písní Jaroslava Havelky:

Etnologický ústav AV ČR v. v. i., fond Folkloristika.

Literatura

Abraham, Otto – Hornbostel, Erich Moritz: 1904 – Über die Bedeutung des Phonographen für die Vergleichende Musikwissenschaft. In: Wachsmann K. P. (ed.): *Hornbostel Opera Omnia*. Den Haag: Martinus Nijhoff.

Abrahams, Roger D.: 1993 – Phantoms of Romantic Nationalism in Folkloristics. *The Journal of American Folklore* 419: 3–37.

Adorno, Theodor W. [podepsán jako Hektor Rottweiler]: 1934 – Die Form der Schallplatte *Eine Wiener Musikzeitschrift* 17–19: 35–39.

Bartók, Béla: 1949 – On Collecting Folk Songs in Turkey. *Tempo* 13: 15–38.

Bartók, Béla: 1959–1970 – *Slovenské ľudové písnie I–II*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie ved.

Bartoš, František: 1889 – *Písňe moravské v nově nasbírané*. Brno: Matice moravská.

Bauman, Richard: 2009 – Better Than Any Monument: Envisioning Museums of the Spoken Word. In: *Proceedings of Meetings of the International Committee for Museums and Collections of Ethnography*: 2–15.

Blaukopf, Kurt: 1989 – Westernisation, Modernisation, and the Mediamorphosis of Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 20: 2: 183–192.

Bohlman, Philip V.: 2004 – *The Music of European Nationalism. Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara–Denver–Oxford: ABC-CLIO.

Brady, Erica: 1999 – *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*. Mississippi: University Press of Mississippi.

Brăiloiu, Constantin: 1931 – Outline of a Method of Musical Folklore. Do angl. přel. Margaret Moone. *Ethnomusicology* 14: 3: 389–417. Orig: Schifa a unei metode de folclor. *Boabe de gnu* 2: 4: 204–219.

Elscheková, Alica: 1997 – Funkcia a typy svadobných piesní. *Slovenský národopis*. 4: 382 – 391.

Farrell, Gerry: 1993 – The Early Days of the Gramophone Industry in India: Historical, Social and Musical Perspectives. *British Journal of Ethnomusicology* 2: 31–53.

Feaster, Patrick: 2009 – Daguerreotyping the Voice: Léon Scott's Phonautographic Aspirations. In: Annette Stahmer (ed.): *Parole #1*:

The Body of the Voice / Stimmkörper. Cologne, Germany: Salon Verlag: 18–23.

Gössel, Gabriel: 2006 – *Fonogram 2. Výlety k počátkům historie záznamu zvuku*. Praha: Radioservis.

Gronow, Pekka: 1981 – The Record Industry Comes to the Orient. *Ethnomusicology* 25: 2: 251–284.

Hála, Bohuslav: 1952 – Fonetický kabinet. *Naše řeč* 36: 3: 5–6.

Holas, Čeněk: 1908–1910 – *České národní písně a tance I–VI*. Praha.

Holý, Dušan: 1966 – Lidová hudba. In: Holý, Dušan – Frolec, Václav – Jeřábek, Richard (eds.): *Hornácko*. Brno: Blok.

Holý, Dušan: 1989 – Antonín Páč (1904–1988). *Národopisné aktuality* 2: 110–111.

Horák, Jiří: 1933 – Národopis československý. In: *Československá vlastivěda. II. Člověk*. Praha: 305–472.

Chlumský, Josef: 1930 – Fonografický a gramofonický archiv České akademie věd a umění v Praze. *Časopis pro moderní filologii* : 189–192.

Chlumský, Josef: 1935 – *Fonografický archiv české akademie věd a umění / Les Archives de la Parole de l'Académie Tcheque de Prague. Zvláštní otisk z věstníku České akademie 1935*. Praha: Česká akademie věd a umění.

Jindřich, Jindřich: 1926–1955 – *Chodský zpěvník I–VIII*. Kdyně–Domažlice–Praha.

Jurášek, Jaroslav: 1964 – Lidový umělec Samko Dudík. *Národopisné aktuality* 1: 19–22.

Kotek, Josef: 1998 – *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia.

Kratochvíl, Matěj: 2006 – Obraz lidové hudby v nahrávkách fonografické komise České akademie věd a umění. In: Tatiana Sedová (ed.): *Sociálne vedy a humanistika očami mladých*. Bratislava: Veda: 305–309.

Kratochvíl, Matěj: 2009 – *Lidová hudba v Československu 1929–1937*. Praha: Etnologický ústav AV ČR.

Lomax, Alan: 1959 – Folk Song Style. *American Anthropologist* 61: 6: 927–954.

Markl, Jaroslav: 1962 – Starší mechanické záznamy chodské hudby a zpěvu. In: *Antologie autentických forem československého hudebního folklóru*. Praha–Bratislava: Supraphon: 14–18.

Mojžíšek, Josef: 1956 – *Lidové písně z Těšínska*. Ostrava: Krajský národní výbor.

Mušinka, Mikuláš: 2002 – *Hlasy predkov. Zvukové záznamy folklóru Zakarpatska z archívu Ivana Paňkevyča (1929, 1935)*. Prešov: Centrum antropologických výskumov / Občianske združenie DIVA.

Nettl, Bruno: 1983 – *The Study of Ethnomusicology. Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana–Chicago: University of Illinois Press.

Orel, Jaroslav: 1974 – Krojový krejčí František Horalík. *Národopisné aktuality* 11: 4: 282–288.

Páta, Josef: 1946 – *Lužice*. Praha: Společnost přátel Lužice.

Poláček, Jan: 1936–1960 – *Slovácké písničky I–VII*. Praha: Orbis.

Polívka, Jiří: 1906 – Fonograf ve službě národopisu. *Národopisný věstník československý* 1: 167–174.

Režný, Josef: 2004 – *5000 let s dudami*. Praha: Aula.

Salichová, Helena: 1917 – *Slezské lidové písně svatební a jiné z Kyjovic a okolí*.

Sebô, Ferenc (ed.): 2001 – *Pátria. Magyar népzenei gramofonfelvételek. "Pátria." Gramophone recordings of Hungarian folk music*. CD-ROM. Budapest: Fonó Records Ltd.

Sedláková, Viera: 2002 – Tradičný zvukový svet na gramofónových platniach. Fonografický archív Českej akadémie vied a umenia (1935). *Etnologické rozpravy* 9: 2: 52–56.

Seeger, Anthony: 1986 – The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today. *Ethnomusicology* 30: 2: 261–276.

Shelemay, Kay Kaufman: 1991 – Recording Technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship. In: Bruno Nettl – Philip V. Bohlman (eds.): *Comparative Musicology and Anthropology of Music. Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago–London: The University of Chicago Press: 277–292.

Simon, Artur (ed.): 2000 – *Das Berliner Phonogramm-Archiv 1900–2000*. Berlin: VWB.

Smetana, Robert – Václavek, Bedřich: 1937 – *České písně kramářské*. Praha. Praha: Svoboda.

Smetana, Robert – Václavek, Bedřich: 1940 – *Český národní zpěvník*. Praha: Melantrich

Suchoff, Benjamin: 2000 – Bartók's Odyssey in Slovak Folk Music. In: Antokoletz, Elliott – Fischer, Victoria – Suchoff, Benjamin (eds.): *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford: Oxford University Press.

Urbancová, Hana: 2006 – Z histórie prvých fonografických nahrávok na Slovensku. Korešpondencia Karola Medveckého a Andreja Kmeta z roku 1901. *Slovenský národopis* 1: 5–29.

Velek, Viktor: 2007 – Miloslav Kabeláč sextetním klavíristou na historických nahrávkách lužickosrbské řeči a hudby. *Opus Musicum* 2: 14–15.

Vetterl, Karel: 1955–1960 – *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka I–II*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.

Přílohy

- 1) Soupis nahrávek lidové hudby Fonografické komise
- 2) Portréty interpretů
- 3) Ukázky rukopisných zápisů Jaroslava Havelky
- 4) Ukázka zprávy ze schůze Fonografické komise

Soupis nahrávek lidové hudby Fonografické komise

Nahrávky firmy Pathé z roku 1929

Číslo matrice	Region	Lokalita	Obsah
1509	Podkarpatská Rus	Ruská Poruba	Zpěv
1512	Podkarpatská Rus	Gajdoš	Zpěv
1513	Podkarpatská Rus	Gajdoš	Zpěv
1516	Podkarpatská Rus	Nevicke	Zpěv
1520	Podkarpatská Rus	Pudpleša	Zpěv
1522	Podkarpatská Rus	Vyšni Verecky	Zpěv
1524	Podkarpatská Rus	Byčkiv	Zpěv
1573	Valašsko	Rožnov pod Radhoštěm	Zpěv
1574	Valašsko	Rožnov pod Radhoštěm	Zpěv
1585	Chodsko	Pocínovice	Zpěv
1588	Doudlebsko	Čeřejov u Trocnova	Zpěv
1591	Spiš	Ždiar	Zpěv
1592	Spiš	Ždiar	Zpěv
1593	Spiš	Ždiar	Zpěv
1594	Spiš	Ždiar	Zpěv
1595	Spiš	Ždiar	Zpěv
1602	Horácko	Hlinné	Zpěv
1609	Plzeňsko	Dolany	Zpěv
1610	Plzeňsko	Dolany	Zpěv
1616	Horácko	Bílkov u Dačic	Zpěv
1618	Horácko	Bílkov u Dačic	Zpěv
1624	Podkrkonoší	Jičín	Zpěv
1625	Slezsko	Slezská Ostrava	Zpěv
1646	Valašsko	Liptál	Zpěv
1648	Valašsko	Liptál	Zpěv
1670	Chodsko		Instrumentální hudba a zpěv
1676	Dolní Lužice	Gór a Zylow (Chotěbuz)	Zpěv
1677	Dolní Lužice		Zpěv
1678	Dolní Lužice	Gór a Zylow (Chotěbuz)	Zpěv
1679	Dolní Lužice	Gór a Zylow (Chotěbuz)	Zpěv

1683	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1684	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1685	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1686	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1687	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1687	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1694	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1695	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1696	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1697	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1698	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1698	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1699	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1700	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1701	Chodsko	Luženice	Instrumentální hudba a zpěv
1703	Nitra	Jablonica	Instrumentální hudba
1704	Nitra	Jablonica	Instrumentální hudba
1705	Nitra	Jablonica	Zpěv
1706	Nitra	Jablonica	Zpěv
1708	Nitra	Jablonica	Zpěv
1709	Nitra	Jablonica	Zpěv
1710	Nitra	Jablonica	Zpěv
1728	Trenčín	Bezdědov	Zpěv
1729	Trenčín	Bezdědov	Zpěv
1730	Trenčín	Bezdědov	Zpěv
1732	Trenčín	Bezdědov	Zpěv
1733	Trenčín	Bezdědov	Zpěv
1734	Trenčín	Bezdědov	Zpěv
1735	Nitra	Jablonica	Zpěv
1736	Trenčín	Zbora	Zpěv
1737	Trenčín	Zbora	Zpěv
1738	Trenčín	Bezdědov	Zpěv

1739	Trenčín	Bezdědov	Zpěv
1740	Trenčín	Bezdědov	Zpěv
1741	Trenčín	Bezdědov	Zpěv
1743	Tekov	Skýcov	Zpěv
1744	Tekov	Skýcov	Zpěv
1756	Trenčín	Púchovská dolina	Zpěv
1757	Trenčín	Bezdědov	Zpěv
1758	Trenčín	Zbora	Zpěv
1759	Zvolen	Očová Želobudza	Zpěv
1760	Zvolen	Očová Želobudza	Zpěv
1761	Zvolen	Očová Želobudza	Zpěv
1762	Zvolen	Očová Želobudza	Zpěv
1763	Zvolen	Očová Želobudza	Zpěv
1764	Nitra	Kopčany	Zpěv
1765	Nitra	Kopčany	Zpěv
1766	Spiš	Helcmanovce	Zpěv
1767	Tekov	Skýcov	Zpěv
1768	Tekov	Skýcov	Zpěv
1773	Orava	Polhora	Instrumentální hudba a zpěv
1774	Orava	Polhora	Instrumentální hudba a zpěv
1775	Orava	Polhora	Instrumentální hudba a zpěv
1776	Orava	Polhora	Instrumentální hudba
1777	Orava		Instrumentální hudba
1778	Orava	Polhora	Instrumentální hudba
1779	Orava	Polhora	Zpěv
1780	Nitra	Kopčany	Zpěv
1781	Nitra	Kopčany	Zpěv
1782	Nitra	Kopčany	Zpěv
1783	Nitra	Kopčany	Zpěv
1784	Nitra	Gbely	Zpěv
1785	Nitra	Kopčany	Zpěv
1786	Nitra	Gbely	Zpěv
1787	Nitra	Kopčany	Zpěv
1788	Nitra	Gbely	Zpěv

1790	Valašsko	Rusava	Zpěv
1791	Valašsko	Rusava	Zpěv
1800	Zemplín	Velké Zalužice	Zpěv
1801	Zemplín	Velké Zalužice	Zpěv
1802	Zemplín	Velké Zalužice	Zpěv
1803	Zemplín	Velké Zalužice	Zpěv
1804	Orava	Párnica	Zpěv
1805	Orava	Párnica	Zpěv
1806	Orava	Párnica	Zpěv
1807	Nitra	Dolný Lopašov	Zpěv
1808	Nitra	Dolný Lopašov	Zpěv
1809	Turiec	Necpaly	Zpěv
1810	Turiec	Necpaly	Zpěv
1811	Nitra	Dolný Lopašov	Zpěv
1812	Zemplín	Velké Zalužice	Zpěv
1813	Zemplín	Velké Zalužice	Zpěv
1816	Nitra	Dolný Lopašov	Zpěv
1817	Nitra	Dolný Lopašov	Zpěv
1818	Nitra	Dolný Lopašov	Zpěv
1819	Nitra	Dolný Lopašov	Zpěv
1820	Hont	Cerov	Zpěv
1821	Hont	Cerov	Zpěv
1822	Hont	Cerov	Zpěv
1823	Zemplín	Čaklov	Zpěv
1824	Spiš	Harhov	Zpěv
1835	Zemplín	Čaklov	Zpěv
1836	Zemplín	Čaklov	Zpěv
1837	Zemplín	Čaklov	Zpěv
1838	Zemplín	Čaklov	Zpěv
1839	Abov	Žebeš	Zpěv
1840	Abov	Žebeš	Zpěv
1841	Abov	Žebeš	Zpěv
1842	Abov	Žebeš	Zpěv
1850	Zemplín	Palín	Zpěv

1851	Šariš	Drenov	Zpěv
1852	Zemplín	Udavské	Zpěv
1853	Zemplín	Udavské	Zpěv
1854	Zemplín	Udavské	Zpěv
1855	Zemplín	Udavské	Zpěv
1858	Horní Lužice	Radwoń	Zpěv
1859	Horní Lužice	Radwoń	Zpěv
1860	Horní Lužice	Radwoń	Zpěv
1861	Horní Lužice	Radwoń	Zpěv
1870	Nitra	Radimov u Skalice	Zpěv
1871	Bratislava	Kopčany	Zpěv
1872	Gemer	Telgárt	Zpěv
1873	Gemer	Telgárt	Zpěv
1874	Gemer	Telgárt	Zpěv
1875	Zvolen	Hrochoť	Zpěv
1877	Novohrad	Velký Lom	Instrumentální hudba
1878	Zvolen	Šajba	Instrumentální hudba
1883	Zvolen	Hrochoť	Instrumentální hudba a zpěv
1884	Zvolen	Hrochoť	Instrumentální hudba a zpěv
1885	Zvolen	Hrochoť	Instrumentální hudba a zpěv
1886	Zvolen	Hrochoť	Instrumentální hudba
1887	Novohrad	Velký Lom	Instrumentální hudba
1888	Novohrad	Velký Lom	Instrumentální hudba
1889	Novohrad	Velký Lom	Instrumentální hudba
1890	Novohrad	Velký Lom	Zpěv
1891	Zvolen	Hrochoť	Zpěv
1892	Zvolen	Hrochoť	Zpěv
1905	Spiš	Brutovce	Zpěv
1909	Trenčín	Bošácké Kopanice	Zpěv
1910	Trenčín	Bošácké Kopanice	Zpěv
1911	Spiš	Brutovce	Zpěv
1913	Hont	Senohradce	Zpěv
1914	Hont	Beluj	Zpěv

1924	Liptov	Važec	Zpěv
1925	Liptov	Važec	Zpěv
1926	Liptov	Važec	Zpěv
1927	Liptov	Važec	Zpěv
1928	Liptov	Važec	Zpěv
1931	Trenčín	Čičmany	Zpěv
1932	Zemplín	Karčava	Zpěv
1934	Zemplín	Tibava	Zpěv
1935	Gemer	Selce	Zpěv
1937	Trenčín	Čičmany	Zpěv
1938			Instrumentální hudba
1939			Instrumentální hudba
1940			Instrumentální hudba
1941			Instrumentální hudba
1942	Stredné Považie / Zahorie	Myjava	
1945	Stredné Považie / Zahorie	Myjava	Instrumentální hudba
1946	Stredné Považie / Zahorie	Myjava	Instrumentální hudba
1947	Stredné Považie / Zahorie	Myjava	Instrumentální hudba
1948	Stredné Považie / Zahorie	Myjava	Instrumentální hudba
1949	Stredné Považie / Zahorie	Myjava	Instrumentální hudba

Nahrávky firmy Esta z roku 1933

Číslo matrice	Region	Lokalita	Obsah
67	Horňácko	Hrubá Vrbka	Zpěv
70	Horňácko	Hrubá Vrbka	Zpěv
71	Horňácko	Hrubá Vrbka	Zpěv
73	Horňácko	Hrubá Vrbka	Zpěv
74	Horňácko	Kuželov	Zpěv
75	Horňácko	Súchov	Zpěv
82	Haná	Konice na Moravě	Zpěv
83	Haná	Dubicko	Zpěv
87	Haná	Šumperk	Zpěv
88	Haná	Šumperk	Zpěv

89	Haná	Šumperk	Zpěv
90	Haná	Blatná u Olomouce	Zpěv
94	Horácko	Heřmanec u Dačic	Zpěv
95	Horácko	Heřmanec u Dačic	Zpěv
97	Valašsko	Rožnov pod Radhoštěm	Zpěv
98	Valašsko	Rožnov pod Radhoštěm	Zpěv
99	Slezsko	Kyjovice u Opavy	Zpěv
100	Slezsko	Kyjovice u Opavy	Zpěv
101	Slezsko	Kyjovice u Opavy	Zpěv
102	Slezsko	Kyjovice u Opavy	Zpěv
103	Slezsko	Kyjovice u Opavy	Zpěv
104	Slezsko	Kyjovice u Opavy	Zpěv
105	Slezsko	Kyjovice u Opavy	Zpěv
106	Slezsko	Kyjovice u Opavy	Zpěv

Nahrávky Radiojournalu z roku 1935

Číslo matrice	Region	Lokalita	Obsah
1218	Podkarpatská Rus	Vyšni Verecky	Instrumentální hudba
1219	Podkarpatská Rus	Rachov	Instrumentální hudba
1220	Podkarpatská Rus	Vyšni Verecky	Instrumentální hudba
1221	Podkarpatská Rus	Volosjanka	Zpěv
1221	Podkarpatská Rus	Vyšni Verecky	Zpěv
1222	Podkarpatská Rus	Vyšni Verecky	Zpěv
1223	Podkarpatská Rus	Rachov	Zpěv
1224	Podkarpatská Rus	Rachov	Instrumentální hudba
1233	Podkarpatská Rus	Rachov	Zpěv
1234	Podkarpatská Rus	Rachov	Instrumentální hudba
1235	Podkarpatská Rus	Neresnica	Instrumentální hudba
1236	Podkarpatská Rus	Rachov	Instrumentální hudba
1237	Podkarpatská Rus	Rachov	Instrumentální hudba
1238	Podkarpatská Rus	Volosjanka	Zpěv
1239	Podkarpatská Rus	Volosjanka	Zpěv
1240	Podkarpatská Rus	Rakov	Zpěv

1241	Podkarpatská Rus	Rakov	Zpěv
1242	Podkarpatská Rus	Imstyčevo	Zpěv
1243	Podkarpatská Rus	Rachov	Zpěv
1244	Podkarpatská Rus	Imstyčevo	Zpěv
1245	Podkarpatská Rus	Rachov	Zpěv
1246	Podkarpatská Rus	Volosjanka	Zpěv
1247	Podkarpatská Rus	Imstyčevo	Zpěv
1248	Podkarpatská Rus	Vyšni Verecky	Zpěv
1249	Podkarpatská Rus	Imstyčevo	Zpěv
1250	Podkarpatská Rus	Volosjanka	Zpěv
1251	Podkarpatská Rus	Volosjanka	Zpěv
1252	Podkarpatská Rus	Imstyčevo	Zpěv
1253	Podkarpatská Rus	Vyšni Verecky	Zpěv
1254	Podkarpatská Rus	Imstyčevo	Zpěv
1255	Podkarpatská Rus	Rakov	Zpěv

Nahrávky firmy Esta z roku 1937

Číslo matrice	Region	Lokalita	Obsah
86	Brněnsko	Rosenberg u Brna	Zpěv
91	Brněnsko	Rosenberg u Brna	Zpěv
171	Slezsko	Petřvald	Zpěv
172	Podhorácko	Rouchovany	Zpěv
173	Podhorácko	Rouchovany	Zpěv
174	Slezsko	Petřvald	Zpěv
175	Valašsko	Valašské Klobouky	Zpěv
176	Podluží	Břeclav	Zpěv
179	Valašsko	Rožnov pod Radhoštěm	Zpěv
180	Podhorácko	Rouchovany	Zpěv
181	Valašsko	Rožnov pod Radhoštěm	Zpěv
182	Valašsko	Rožnov pod Radhoštěm	Zpěv
183	Slezsko	Petřvald	Zpěv
187	Slezsko	Petřkovice	Zpěv
188	Valašsko	Valašské Klobouky	Zpěv

189	Horňácko	Velká nad Veličkou	Zpěv
190	Horňácko	Kuželov	Zpěv
191	Horňácko	Kuželov	Zpěv
194	Slezsko	Třinec	Zpěv
195	Slezsko	Třinec	Zpěv
196	Slezsko	Frydek	Zpěv
197	Horňácko	Velká nad Veličkou	Zpěv
198	Slezsko	Třinec	Zpěv
199	Slezsko	Třinec	Zpěv
201	Valašsko	Bystřice pod Hostýnem	Zpěv
202	Horňácko	Velká nad Veličkou	Zpěv
206	Slezsko	Kravaře	Zpěv
207	Slezsko	Kravaře	Zpěv
208	Horňácko	Kuželov	Zpěv
210	Slezsko	Kravaře	Zpěv
211	Horňácko	Kuželov	Zpěv
212	Slezsko	Kravaře	Zpěv
213	Horňácko	Kuželov	Zpěv
215	Slezsko	Frydek	Zpěv
216	Podluží	Břeclav, Lanžhot	Zpěv
218	Podluží	Břeclav, Lanžhot	Zpěv
220	Podluží	Břeclav	Zpěv
221	Podluží	Lanžhot	Zpěv

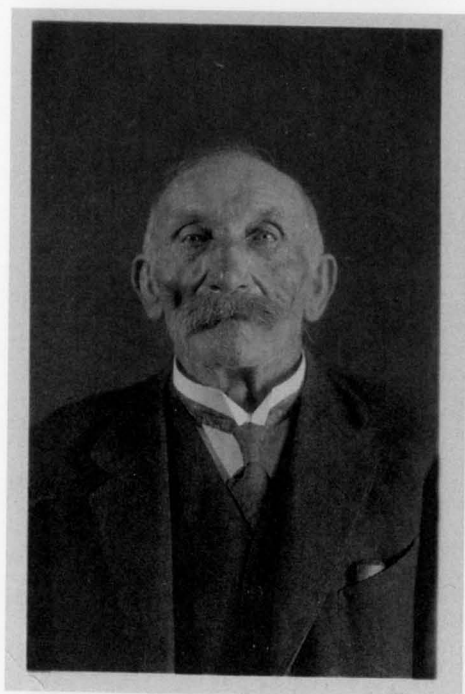
Portréty interpretů



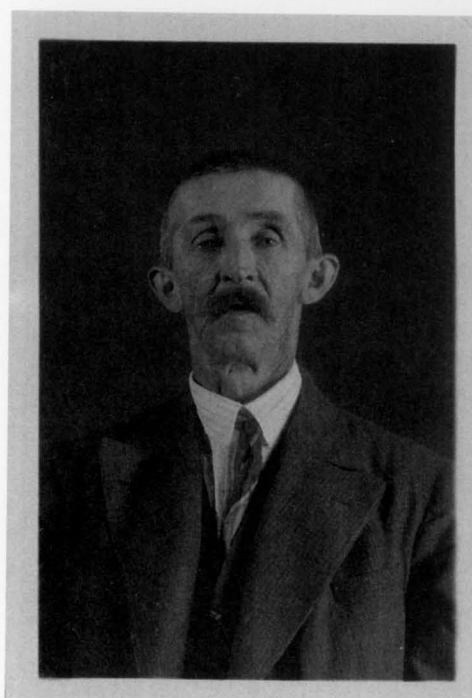
Jakub Šíma



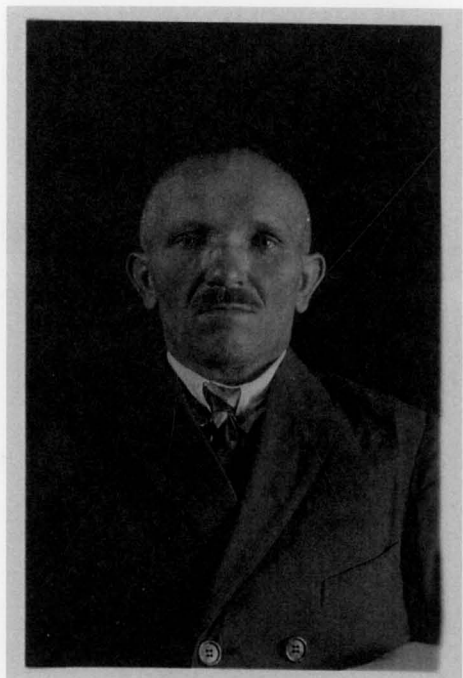
Jaroslav Ševčík



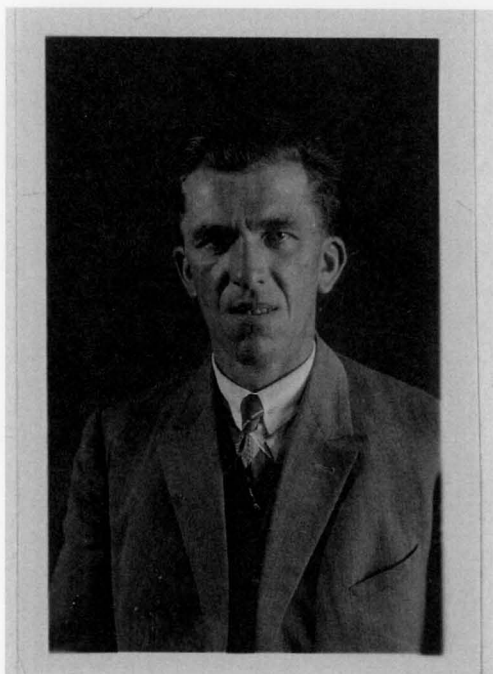
Josef Šulc



Josef Štěpánek



Alois Drásal



Petr Novák



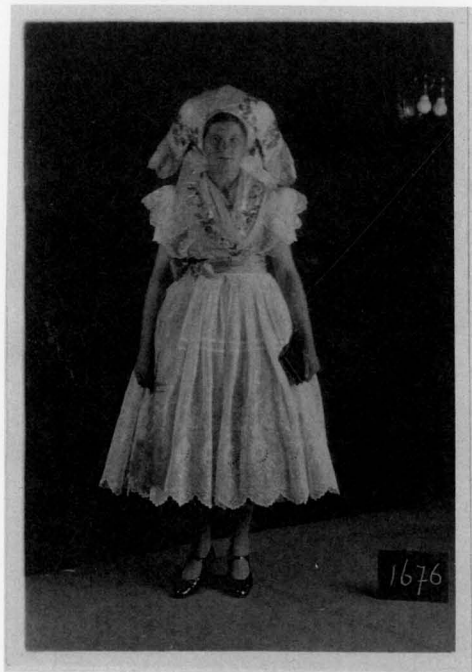
Zpěvačky z Beluje



Mina Witkojc

Ukázky ze zápisů Jaroslava Havelky

uloženy v Etnologickém ústavu Akademie věd ČR)



Christiana Chockowojc, Marie Krolojc, Luiza Krovocykojc, Anna Sronojc
(jednotlivá jména nebyla přiřazena k fotografiím)

Ukázky ze zápisů Jaroslava Havelky (rukopisy uloženy v Etnologickém ústavu Akademie věd ČR)

(26) -Rkp 93- 35

B. Čejkovský pole.

Andante,

Da-le-ko ši-ro-ko ty lejkov-ský po-le, po-nich se
pro-chá-zí po-tě-še-ní mo-je. Pro-chá-zí, pro-chá-zí,
pro-chá-zet ne-bu-de, bu-de se pro-chá-zet, a-le ně-ke-de
jin-de.

-Rkp 93-

Jičín. Zapsal: Jaroslav Havelka, 9
12. I. 1929.

Zpíval: Václav Svoboda, rolník, nar. r. 1871 v Ketní u Koldlna.

Proš pak se mládenci ne-že-ní-
te, snad vy si namlou-vat
ne-u-mí-te; jest-li ne-
u-mí-te já vám po-vín,
v té na-ší zahrádce ko-fe-ní-
vín.

1. Proš se mládenci neženíte,
snad vy si namlouvat neumíte;
jestli neumíte já vám povín,
v té naší zahrádce koření vín.

. / .

2. Koření takový bobkový list,
kdo se chce oženit musí ho jíst.
Já ho jíst nebudu, není dobrý,
není to salátek okurkový.

3. Pás jsem já koničky černovranné,
oni mi utekli do jetelů;
schovej se sluníčko za ty lesy,
že jít mě má milá nic netuší.

-x-

Jičín.

Zapsal: Jaroslav Havelka,
10. I. 1929.

-Rkp 93- 16

Zpíval: Josef Čmelík, rolník ze Soběhráze, nar. tamtéž r.
1854.

Už je ten mosteček sbo-ře- ný,
po kterém jsem chodíval k své mi-
lý; mo-ste-ček je sbo-ře-
ný, mo-ště-ni-ny po-brá-
ný, běj - va-lá mě po - tě-
so- ní, a - le už ne - ní.



1. Už je ten mosteček sbořený,
po kterém jsem chodíval k své milý.
Mosteček je sbořený,
moštěny pobraň,
bějvalo mě potěšení,
ale už není.

2. Nalejte ženkyři más piva,
tamhle má panenka, ta by pila;
má na hlavě šepení,
vláskama propletený,
bujvalo mě potěšení,
ale už není.

3. Henká se panenka henká sdáš,
budeš-li tak henká, pak ašše vdáš?
Co pak se ty na to ptáš,
na mou krásu se vyptáváš,
jestliže si mě vzmeš,
pak taprve uhlídáš.

4. Páterem v klášteře kdybch byl,
panenky spovídat bych tan chodil;
každěj by se podíval,
jak bych je já spovídal,
jak bych já tu zpovědnici
celou rozbouřal.

-x-

Jičín.

Zapsal: Jaroslav Havelka,
8. I. 1929.

-Rkp 93- 17

Zpíval: Martin Drbohlav, nar. r. 1846 v Ktově u Rovenska,
vynohkář.

V Betlémě se svítí-půjde- me
tam, má-li ty housličky
já du-dy máu. A pan Kolář
jako rychtář daru- je
Je Jiš-koj měkkej polštář.

K o l e d a .



1. V Betlémě se svítí, půjdeme tam,
má-li Ty housličky, já dudy máu.
A pan Kolář, jako rychtář,
daruje Ješičkoj měkkej polštář.
2. Kopecká jemu dá povijánek,
Michalka zavine Ješička hned,
Barče koně, Zikmund vola,
povezou ty dary do Betléma.

3. Vítek pěkňš bude kolihati,
pan ukítel bude mu zpívati.
Horská bude kaši vařit,
Drbohlavka bude hospodařit .

4. Vínová jemu dá holoubátko,
Kopecká te zase dá kuřátko.
Ponocnej jde s hodinama,
ptá se kudy cesta do Betléma.

5. Strojce Šimek ten mu ji ukazuje,
Vošvrda hned za ním porokuje.
Andilkové mu spívají,
tři králové se mu hned klanějí.

-x-

