

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Hudební věda

Disertační práce

**Alikvotní flétna a její deriváty v karpatských regionech ČR –
organologický hologram**

The Harmonic Flute and Its Derivatives in the Carpathian Regions
of the Czech Republic – an organological hologram

školitel: Doc. Mgr. Vlastislav Matoušek, PhD.

2016

PhDr. Marian Šidlo Friedl

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal/a samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Kozlovicích, dne

.....
Marian Šidlo Friedl

ABSTRAKT A KLÍČOVÁ SLOVA

Obsahem dizertační práce *Alikvotní flétna a její deriváty v karpatských regionech ČR – organologický hologram* je souhrn, analýza a syntéza dat získaných výzkumem málo známého nástrojového druhu dané oblasti ČR. Většina z těchto dat je publikována v tomto rozsahu poprvé.

Ve třech kapitolách – Alikvotní flétna, Tradice, Současnost – je tento hudební nástroj nahlížen z mnoha perspektiv. Alikvotní flétna je představena jako součást světového a karpatského instrumentáře, jsou vysvětleny její akustické a herní vlastnosti, archaické výrobní postupy a její možný dopad na hudební myšlení v daném areálu. Text dále pátrá po alikvotní flétně a jejích derivátech, jakožto zmizelých hudebních nástrojích tradiční hudby zkoumaného areálu a mapuje revival soudobé výroby a hry, motivace tvůrců a jejich vztah k zaniklé tradici.

Práce je založena na analýze písemných, zvukových a obrazových dokladů, komparacích, experimentálních rekonstrukcích, empirickém vyhodnocení sbírkových nástrojů a rozhovorech s informátory. Součástí dizertace je také bohatá fotografická dokumentace a CD nosič se zvukovými ukázkami, k nimž text průběžně odkazuje.

Inspirací k řešení tohoto dizertačního tématu byly modely etnomuzikologů / etnoorganologů Sue Carole DeVale a Dale A. Olsena. Výsledkem je pokus o sestavení *organologického hologramu*, v němž se prolínají interpretační trendy soudobé etnomuzikologie a analytické a deskriptivní přístupy tradiční organologie.

Klíčová slova: alikvotní flétna, lidové flétny, Karpaty, organologie, etnomuzikologie, tradiční hudba, revival

ABSTRACT AND KEYWORDS

The dissertation *The Harmonic Flute and Its Derivatives in the Carpathian Regions of the Czech Republic – an organological hologram* contains the summary, analysis and syntheses of data obtained through the research of little-known instrumental kind in this area of the Czech Republic. Most of the data is published for the first time in this range.

In three chapters – Harmonic flute, Tradition, Present – the musical instrument is viewed from many perspectives. The harmonic flute is displayed as a part of worldwide and Carpathian instrumentary; its acoustic and playing features are explained, archaic manufacturing methods are shown and the possible influence on musical thinking of the area is discussed. The theses also investigates the harmonic flute and its derivatives as disappeared musical instruments of the local traditional music and tries to map contemporary revival of its manufacturing and playing.

The dissertation is based on analysis of written, audio and visual documents, comparisons, experimental reconstructions, empirical evaluation of objects in museums and private collections and interviews with informants. The theses includes an extensive photo documentation and a CD with audio samples discussed in the text.

This theses was inspired by models formulated by ethnomusicologists / ethnoorganologists Sue Carloe DeVale and Dale A. Olsen. The result is an attempt to creating of an *organological hologram* blending interpretative trends of contemporary ethnomusicology and analytical and descriptive approaches of traditional organology.

Keywords: harmonic flute, folk flutes, Carpathians, organology, ethnomusicology, traditional music, revival

věnováno památce
Joži Országa-Vraneckého mladšího

OBSAH:

| | |
|---|-----|
| PODĚKOVÁNÍ..... | 2 |
| SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK..... | 3 |
| ÚVOD | 4 |
| Inspirace tématu a zpracování..... | 5 |
| Čím se tato práce zabývá a čím nikoli..... | 9 |
| I. ALIKVOTNÍ FLÉTNA | 11 |
| I.1. Co je to alikvotní flétna a jak funguje..... | 12 |
| I.2. Světové a rané doklady alikvotní flétny..... | 15 |
| I.3. Typy alikvotní flétny v Západních Karpatech..... | 18 |
| I.4. TYPY a VARIANTY alikvotní flétny a jejích derivátů v karpatských regionech ČR..... | 21 |
| I.5. Archaické metody výroby alikvotní flétny..... | 24 |
| I.5.1. Kůrová flétna..... | 24 |
| I.5.2. Vytlačení dřevě bezu..... | 25 |
| I.5.3. Štípaná líska..... | 26 |
| II. TRADICE | 33 |
| II.1. Co víme o tradici alikvotní flétny a jejích derivátů v karpatských regionech ČR..... | 34 |
| II.1.1. Bílé Karpaty..... | 34 |
| II.1.2. Slezské Beskydy (jižní Těšínsko)..... | 37 |
| II.1.3. Moravskoslezské Beskydy a Javorníky..... | 43 |
| II.1.4. Pokračovatelé J. Országa-Vraneckého?..... | 63 |
| II.2. Co nám můžou prozradit muzejní depozitáře..... | 66 |
| II.2.1. Omezení výzkumu nástrojů napříč institucemi..... | 67 |
| II.2.2. Statistické vyhodnocení..... | 69 |
| II.2.3. Přehled nástrojů ve sbírkových fondech muzeí..... | 73 |
| II.3. Tři studie:..... | 83 |
| II.3.1. Blizňata..... | 83 |
| II.3.2. Fujarka 89..... | |
| II.3.3. Alikvotní flétna a její vliv na tradiční hudbu karpatských regionů..... | 101 |
| III. SOUČASNOST | 107 |
| III.1. Soudobá výroba: tradice nebo invence?..... | 108 |
| III.1.1. Profesionální výroba..... | 113 |
| III.1.2. Volnočasová výroba..... | 129 |
| ZÁVĚR | 145 |
| Vytváření organologického hologramu..... | 146 |
| BIBLIOGRAFIE..... | 149 |
| PŘÍLOHY..... | 158 |
| Fotografie typů hlavic..... | 159 |
| Výběr písní pro alikvotní flétnu ze sbírky <i>Moravské národní písně</i> F. Sušila: | |
| A/ Základní řada..... | 160 |
| B/ První odvozená řada..... | 168 |
| Seznam stop přiloženého CD..... | 174 |

PODĚKOVÁNÍ

Sběr níže předkládaných informací probíhal s různou intenzitou posledních téměř deset let. Během té doby jsem využil pomoci, rad a vstřícnosti mnoha lidí, kteří nakonec větším či menším dílem přispěli k podobě celku a všichni si zaslouží mé poděkování. S vědomím nemožnosti postihnout celkový výčet všech, kterým se cítím být zavázán, bych jmenovitě rád poděkoval alespoň:

- stěžejním informátorům – Pavel Číp, sourozenci Országovi, Břetislav Krammer, Jan Glembek, Rostislav Žďárský, Miroslav Puczok, Jan Kraut, Pavel Císařík, Marek Gonda, Vít Kašpařík, Janusz Macoszek, Józef Broda, Zbigniew Wałach, Bartolomej Gernát, Juraj Jakubík
- stěžejním konzultantům – Ing. J. Kašpařík, PhDr. M. Toncrová, PhDr. L. Uhlíková, PhD., Mgr. K. Císaříková, Mgr. Vít Zdrálek, PhD.
- kurátorům muzejních sbírek – Mgr. M. Fohlerová, Mgr. P. Číhal, Mgr. P. Lidák, Mgr. J. Koštuříková, PhD., Mgr. M. Černochová, Mgr. J. Poláková, PhDr. A. Hrčková, Mgr. M. Šimša, PhD., Mgr. E. Hovorková
- vlastníků soukromých sbírek – Pavel Číp, Hana Sýkorová, manželé Krammerovi, sourozenci Országovi, Pavol Kužma, Anna Adamcová
- vedoucímu práce – doc. Mgr. Vlastislav Matoušek, PhD.
- kybernetikovi – Bc. Matěj Kastner
- všem dalším podporovatelům z řad přátel a rodiny
- zejména pak ženě Lucii

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK

MT – Muzeum Těšínska, Český Těšín

MB – Muzeum Beskyd, Frýdek-Místek

MNJ – Muzeum Novojičínska, Nový Jičín

VMP – Valašské muzeum v přírodě, Rožnov pod Radhoštěm

MV-VM – Muzeum Valaška, depozitář Valašské Meziříčí

MV-VS – Muzeum Valaška, depozitář Vsetín

MjvM – Muzeum jihovýchodní Moravy, Zlín

MZM – Moravské zemské muzeum, Brno

NÚLK – Národní ústav lidové kultury, Strážnice

SM – Slovácké muzeum v Uherském Hradišti

J. O. V. – Joža Ország-Vranecký

ZF – základní fond

hm. o. – hmatové otvory

z. t. – základní tón

inv. č. – inventární číslo

vzd. k. - vzduchový kanálek (ve flétnové hlavici jádrových fléten)

Obr. – obrázek

Tab. – tabulka

- Všechny fotografie i zvukové záznamy uvedené v dizertační práci jsou použity v souladu s § 12 Občanského zákoníku 40/1964 Sb., Část 1, Hlava II.
- Zvukové záznamy na přiloženém CD jsou použity striktně pro vědecké účely, jejich další kopírování a šíření není dovoleno.

ÚVOD

Inspirace tématu a zpracování

Téměř před dvaceti lety jsem se poprvé seznámil s historií karpatských regionů a instrumentářem jejich tradičních hudeb. Tehdy mě především překvapilo, že tradice hry i výroby v Karpatech jinak hojně zastoupených flétnových nástrojů¹ zanikla na českém území pravděpodobně již před desetiletími. Vše ukazovalo na to, že tyto nástroje zde nejenže nenalezneme v jejich původním kontextu, ale dokonce ani jako hudební nástroje pódiových vystoupení.

Později jsem obrátil pozornost k organologické literatuře, ale počet titulů a dosažených informací se rychle vyčerpal. Ojedinelým případem zachycení mizející tradice pomocí nákresů, notových materiálů a popisů je publikace *A měl sem já písčalenku* Joži Országa-Vraneckého (1963). Ve své podstatě jde nicméně spíše o popularizační než vědeckou publikaci a navíc úzce teritoriálně vymezenou.² Ale ani jiné organologické tituly k tématu nepřinesly mnoho nového. Buď se informace překrývaly s již zmíněnou publikací, nebo ji jen nepatrně doplňovaly. Z této skupiny lze zmínit *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei* L. Kunze (1974), *Lidové hudební nástroje na Moravě I* (1958) F. Dobrovolného a *Lidová nástrojová hudba na Rožnovsku* J. Gelnara (1954). Shromáždění dalších titulů postupně ukázalo, že ostatní relevantní práce jsou již jen výtahem z těchto zmíněných zdrojů.³

Brzy vyšlo najevo, že enormní snahu odvrátit zánik tradičních hudebních nástrojů Beskyd a Javorníků vyvíjel již zmíněný Joža Ország-Vranecký mladší (1913–1977). Nástroje vyráběl, dokumentoval, sbíral, publikoval o nich, pořádal výstavy, výchovné koncerty, natáčel pořady pro rozhlas, poskytoval hojně rozhovory novinářům i vědcům (viz oddíly II.1.3 a II.1.4). Přesto ve své době nenalezl následovníky. Když jsem se kolem roku 2000 pokoušel získat kontakty na výrobce nástrojů flétnového typu karpatské provenience v ČR, nikoho jsem nenalezl. Zdálo se tedy, že tato tradice zde definitivně zanikla, a tak jsem pro své první nástroje a rady k výrobě vyrazil na Slovensko, do Turzovky, k místnímu výrobcí Bartolomeji Gernátovi (*1942).⁴ K mému velkému překvapení však během následujících let vstoupil nástroj na české straně Karpat do procesu obnovy a začal jsem potkávat nové výrobce alikvotní flétny a jejich derivátů ve stále hojnější míře. Nicméně koho by zajímala po staletí kontinuálně předávaná tradice, byl by zklamán – takový výrobce mezi nimi nebyl.

¹ Viz např. Chybiński 1961; Stoiński 1964; Leng 1967; Olędzki 1978; Alexandru 1980; Kresánek 1997; Elschek 1991; Kružliak 1990; Manga 1998; Kurfürst 2002; Plavec 2003; Paluch 2010; Šostak 2014.

² To samozřejmě kontrastuje s produkcí i charakterem literatury o tomto tématu na Slovensku, kde byla tradice autentické výroby v druhé půli 20. století nesrovnatelně živější a rozšířenější. Viz např. Leng 1967; Kružliak 1990; Elschek 1991; Plavec 2003; Garnett 2004; Kočík 2014 ad.

³ Markl 1979, 1989; Jančář 2000; Kurfürst 2002; Plocek 2003; Kunz 2008, 2009, 2010.

⁴ K němu blíže viz oddíl I.5.3 nebo též Friedl 2013, 2015.

Pokud tedy shrneme stav věci, zjistíme, že na počátku jsem se setkal se zaniklou tradicí, o níž se vědělo jen velmi málo a současně se objevila obnovená výroba a hra, o jejíž souvislosti s původní tradicí nebylo známo nic. Postavit na těchto základech dizertační téma a následný výzkum se tedy jevil zpočátku nemožné. Bylo to jako rozhodnout se složit rozbitý hrnek, z něž nám chybí většina dílků a ty nalezené jsou příliš drobné, než aby dávaly nějaký smysl. Ve své etnoorganologicky zaměřené diplomové práci jsem předtím řešil mnohem obecnější otázky spojené se zpracováním sbírky asijských hudebních nástrojů, a to především z oblasti klasifikační a aplikované organologie (Friedl 2007). Nyní bylo potřebné položit důraz na analytickou část organologie a nalézt inspirativní teoretický rámec pro lokálně ukotvený výzkum marginálního hudebního nástroje, který z hudební praxe zmizel a znovu se objevil.

Tímto rámcem se stala vize etnomuzikoložky a etnoorganoložky Sue Carol DeVale (1990:22-28), pro níž *zvukový nástroj je svého druhu hologram, který může být otáčen a nahlížen z mnoha perspektiv a který obsahuje esenci společnosti a kultury. Tento organologický hologram však nemůžeme vidět, dokud není ozářen prostřednictvím organologického zkoumání* (DeVale 1990:22).⁵ Cílem mého výzkumu se tak stal pokus o vytvoření právě takového organologického hologramu alikvotní flétny v karpatských regionech ČR.

Abychom zjistili, zda vůbec nástroj byl a případně čím byl a čím je nyní, osvětloval jsem jej dle modelu DeVale z různých perspektiv tak, aby vystoupily jeho aspekty fyzické, akustické, historické a kontextuální.⁶ Téma jsem nejprve rozdělil na dvě oddělené časové roviny a tři odlišné výzkumné objekty. Do 1. časové roviny spadá (A) hudební nástroj, který ze živého užívání vymizel a známe jej pouze z ojedinelých literárních a ikonografických pramenů, zvukových záznamů a v jeho fyzické podobě pouze jako muzejní předmět. V 2. časové rovině nacházíme (B) hudební nástroj soudobé výroby, jehož sociálně-kulturní kontext je zcela jiný, plní jiné funkce, má jiný význam a osobitou historii. V téže časové rovině jsou zde pak také (C) jeho výrobci představující významnou součást obecnějšího revivalu těchto (a dalších souvisejících) hudebních nástrojů.

Pro výzkum první časové roviny jsem použil mírně modifikovaný model Dale A. Olsena *The Olsen model for the musical / cultural study of ancient material culture*.⁷ V jeho středu stojí hlavní výzkumný problém, jímž je v našem případě *organologická znalost* (*organological knowledge*) zahrnující následující otázky:

⁵ (...) let us consider the possibility that a sound instrument is a kind of hologram which can be rotated and viewed from many perspectives and which contains the essence of society and culture. But we cannot see this organological hologram until it is lighted by organological inquiry.

⁶ Viz blíže DeVale 1990:23-28.

⁷ Viz DeVale 1990:175-197. Model je primárně určen k výzkumu daleko starších fenoménů, ale tím spíše se mi jevil být vhodný k výzkumu hudebního nástroje, jenž vymizel z užívání teprve v průběhu posledních dvou století.

1. Jaké bylo pravděpodobné rozšíření nástroje na daném území, jaké typy alikvotní flétny (a jejich derivátů) se na daném území vyskytovaly, co víme o tradičních výrobcích?
2. Jaké tónové možnosti nabízely dané typy ve spojení s technikou a kvalitou jejich zpracování?
3. Do jaké míry mohl ovlivnit tónový materiál nástroje lokální písňovou melodiku?
4. Jaký je vztah tónového materiálu alikvotní flétny k dalším nástrojům tradiční hudby daného areálu?

Řešení těchto otázek obsahuje čtyři procesy:

- A) **Archeo-muzikologický** – deskripce dochovaných předmětů uložených v muzejních a soukromých sbírkách (slovní popis, fotodokumentace, měření), klasifikace na základě typologie pro stanovení hlavních typů a variant, sběr a analýza zvukových záznamů
- B) **Hudebně-ikonologický** – sběr a analýza ikonografických dokladů
- C) **Historiografický** – sběr a analýza psaných záznamů se vztahem k danému nástroji v areálu i mimo něj, rozhovory s pamětníky
- D) **Analogicko-srovnávací** – archeologické (nejstarší známé nálezy daného nástroje kdekoli ve světě), ikonografické (vyobrazení daného nástroje kdekoli ve světě), etnologické (shodné nástrojové druhy v nejbližším okolí a kdekoli ve světě)

Tato část výzkumu obnášela průzkum relevantní literatury, nástrojů v muzejních depozitářích, soukromých sbírkách, setkání a rozhovory se znalci, pamětníky a nositeli tradice. Shrnutí této spíše etnoorganologicky zaměřené půle výzkumu přináší oddíly I. a II. Seznamují nás mj. se světovým výskytem tohoto nástroje, jeho typech v Karpatech, akustikou, tradicí v karpatských regionech ČR či s experimentální tvorbou některých variant a dalšími tématy.

Výzkumné otázky týkající se druhé časové roviny předkládá oddíl III. a jsou kladeny více méně z perspektivy soudobé etnomuzikologie tak, aby vznikla jakási reliéfní mapa soudobé výrobní produkce spojitelná s konceptem organologického hologramu. Zatímco etnoorganologická část je silně deskriptivní, tady nabývá na významu interpretace. Již sama podoba soudobé produkce komplikuje její uchopení. Nejde totiž o kontinuálně předávanou tradici na bázi sdíleného vzorcovaného chování, která by tak měla hodnotu sama o sobě jako součást kulturního dědictví lidstva. Nejde ale ani o skupinu typu *affinity group*, *subculture* či *cultural cohort*, jejíž kolektivní identitu by daný nástroj pomáhal konstruovat.⁸ Jak se ukázalo,

⁸ K těmto konceptům viz Turino 2008; Slobin 1993; přehled problematiky tvorby *affinity groups* viz Colwell 2002:732-733 a přehled typů komunit viz Rice 2010:109.

motivace k výrobě i kontext výroby je u jednotlivých tvůrců vysoce individuální. Možná skrze ně prosvítají soudobé sociální procesy, ale kromě totožného zájmu a produkce jejich individuální příběhy sdílejí málo společného.

Zaměření na individua či *subject centred ethnography* (Rice 2003:152) je trend, který v etnomuzikologii trvá od 80. let⁹ a který Timothy Rice shrnul (Rice 1987:476) jako *zvýšené povědomí o individuální kreativité a osobní zkušenosti jakožto legitimního objektu vědeckého zkoumání*. Důkladné monografické studium jediného výrobce by nám tedy mohlo poskytnout zajímavý vhled do neznámých zákoutí současné hudební kultury, ale já jsem se pokusil soudobou výrobu postihnout jako celek. Důraz jsem kladl na popis jednotlivých lidských příběhů, které soudobou produkci tvoří. I ony jsou součástí hologramu, v němž s dalšími částmi utvářejí mnohdy neočekávané spojnice.

Otázky spojené se soudobou výrobou jsem si shrnul do dvou oblastí.

1. **Otázky deskriptivní:** Jaká je historie, rozsah a podoba současné výroby? Jaký je vztah soudobé výroby k původní tradici?
2. **Otázky interpretativní:** Jak sami výrobci interpretují svou činnost? Jak souvisí jejich výroba s jejich sebeidentifikací či náhledem na svět? Co komunikují o tomto světě skrze tyto nástroje? Najdeme u výrobců něco všem společného v pozadí jejich výroby?

Základem odpovědí se staly nahrávané strukturované rozhovory, které jsem podnikl s výrobci v průběhu posledních dvou let. S některými jsem ale v kontaktu mnohem delší dobu a neformální rozhovory o jejich nástrojích a výrobě jsme spolu vedli mnohokrát již dříve. Stejně tak jsem v průběhu posledního desetiletí měl možnost sledovat vývoj některých tvůrců například z hlediska výrobních technologií a účastnit se i dalších jejich aktivit spojených s výrobou. Soubor těchto dat jsem se pokusil shrnout do podoby dvou interpretací. Prvním typem interpretace je snaha postihnout historii obnovy výroby lidových fléten na Moravě a ve Slezsku v celku se zaměřením na obecnější tendence a jejich interpretaci (oddíl III.1). Druhá interpretace se týká samotných příběhů jednotlivých tvůrců (oddíly III.1.1 a III.1.2): snažil jsem se popsat osobní cestu k nástrojům, motivace, preference, výrobní postupy a další relevantní údaje. Jde o mou interpretaci toho, jak sami výrobci o sobě mluví, co byli ochotni a jak zodpovědět a také o interpretaci mých dojmů z jejich vyprávění. Každý takto sestavený příběh jsem ale zaslal ještě zpět k posouzení výrobcům, aby sami měli možnost ještě moji interpretaci korigovat.

⁹ Srv. též např. Rice 2003, 2010; Stokes 2001; Nettle 2005 aj.

Čím se tato práce zabývá a čím nikoli

Tato práce si klade za cíl představit výsledky výzkumu, který jsem podnikl v průběhu posledního desetiletí v oblasti nenápadného hudebního nástroje, jakým je *alíkvotní flétna*. Jde o typ flétny bez hmatových otvorů, s nímž se setkáme v různých podobách v mnoha končinách světa (jak popisují blíže oddíly I.1 a I.2). Je také typickým představitelem instrumentáře tradiční hudby Karpat, kde je současně prototypem dalších nástrojů flétnového typu, které označuji jako *deriváty alíkvotní flétny*. Jsou to tzv. lidové flétny, tedy nástroje mimo profesionální nástrojářskou produkci. Mají shodnou strukturu s alíkvotní flétnou (tělo tvoří dřevěná či kůrová trubice v jednom kusu, v hlavici je jádro, vnitřní vzduchový kanálek a zvukotvorný otvor s labiem), ale s různým počtem hmatových (a případně dalších) otvorů. Práce tak nezahrnuje ostatní hranové aerofony jako kostěné flétny, nádobové flétny či zvukové hračky.

Pokud jde o geografické ukotvení, práce se zaměřuje na tzv. karpatské regiony České republiky na základě premisy, že jsou-li Karpaty jedním ze zásadních ohnisek výskytu alíkvotní flétny v Evropě, měl tento nástroj své zastoupení také zde. Ačkoli se však oddíl II.1 pokouší přinést popis jednotlivých ohnisek výskytu alíkvotní flétny a jejích derivátů napříč karpatskými regiony ČR, výsledek je značně nevyrovnaný. Ústup tradičních kultur v průběhu 20. století a ještě dřívější ústup tradičního pastevectví, na nějž bylo užití nástrojů flétnového typu do značné míry fixováno, obojí znamenalo také zánik tradice hry a užívání alíkvotní flétny a jejích derivátů. Téměř v každé části od Slezských Beskyd až po Bílé Karpaty sice nalezneme zmínky o těchto nástrojích, jen ojediněle ale získáme hlubší znalosti. Komplexnější informace pochází tedy z té části, kde se v čase zániku tradice objevila klíčová osobnost, která se včas seznámila s tradičními tvůrci a hráči, jejich výrobními postupy a styly hry a tuto znalost pak cíleně přenesla do druhé půle 20. století již. V oblasti Beskyd a Javorníků takto zapůsobil již zmíněný Joža Ország-Vranecký, v dalších částech podobná osobnost chybí, jsme odkázáni na náhodné a ojedinělé zmínky.

Současná výroba alíkvotní flétny a jejích derivátů na Moravě a ve Slezsku představuje zajímavý fenomén sám o sobě už proto, že je jen výsekem z mnohem širšího hnutí, které lze pozorovat také na Slovensku či v jižním Polsku a pravděpodobně i dále v Karpatech. Kromě toho však nalezneme současné výrobce i daleko na západ od karpatského prostoru. V těchto nástrojích hledají spojnice s hudbou starých přírodních kultur či starodávných kultur obecně, nebo je nahlížejí jako edukační, terapeutický a meditační prostředek, či v nich prostě vidí originální hudební instrument.¹⁰ Postihnout toto hnutí a porozumět tomu, co jej vyvolává a jaký je jeho dopad, je zcela za hranicemi možností této

¹⁰ Srv. např. www.fujary.cz, www.petrvysocan.estranky.cz, www.koncovky.cz, www.fujaraflutes.com, www.naturton.ch, www.lumirmach.cz [cit. březen 2016].

práce. Výběr výrobců, kteří budou níže prezentováni, byl motivován zcela jinou otázkou: existovala-li nějaká tradice hry a tvorby těchto nástrojů na východní Moravě a ve Slezsku, můžeme vnímat její současnou výrobu ve zdejších prostorech jako revival?

V neposlední řadě předkládaná práce nabízí řadu informací týkajících se konstrukčních vlastností a hráčských možností alikvotní flétny, jejího možného vlivu na vývoj hudebního myšlení zdejších obyvatel, jakož i na konstrukci dalších hudebních nástrojů tradiční hudby. Text usiluje o co nejsrozumitelnější vysvětlení podpořené bohatým fotografickým materiálem, tabulkami, grafy a notovými záznamy. Přiložený kompaktní přehled zvukových záznamů vážících se k tématu práce: např. rozhlasový pořad J. Országa-Vraneckého a jeho hru na alikvotní flétnu, záznam hry, zpěvu a vyprávění Jana Zezulky, hru a zpěv Zdeňka Kašpara a další relevantní snímky.

Předkládaná práce je zamýšlena nejen jako doplnění mezery v organologické literatuře týkající se daného areálu a nástrojového druhu. Vzhledem k probíhajícímu procesu obnovy výroby je také odpovědí na poptávku po syntéze informací o zdejších nástrojích, a současně tak může sloužit jako inspirační zdroj dnešním výrobcům a hráčům.

I. ALIKVOTNÍ FLÉTNA

I.1 Co je to alikvotní flétna a jak funguje

Alikvotní flétna je flétna bez hmatových otvorů, využívající pro hru pouze tónů alikvotní řady a je prototypem dalších nástrojů flétnového typu s hmatovými otvory.¹¹ Její konstrukční jednoduchost významně kontrastuje s enormními hráčskými možnostmi, které daly vzniknout odlišným stylům hry v jednotlivých místech světového výskytu, ale umožňují i diferencovanost osobitých stylů u jednotlivých hráčů téže lokality.¹²

Termín *aliquotní flétna* je překladem německého *obertonflöte* a jde tedy o návrh českého termínu pro daný nástrojový druh, neboť česká ani slovenská organologická literatura prozatím odpovídající pojmenování nemá.¹³ V angličtině se vedle *overtone flute* užívá i termínu *harmonic flute* (Montagu 2007:65; Baines 1957:179-180). Ten ukazuje k základnímu principu hry idealizovaného nástroje, který by ke hře využíval pouze harmonické částkové tóny¹⁴ (*harmonics/harmonische teiltöne*). Pak by byl českým překladem termín flažoletová (nebo přirozená) flétna, nicméně v historii evropských fléten známe termín *flažolet*¹⁵ pro určité typy fléten s hmatovými otvory, což by mohlo být matoucí. Dále pak termín *aliquotní flétna* odkazuje k již zaužívanému termínu *aliquotní zpěv*, s nímž sdílí princip zesilování alikvotů.

¹¹ Viz teorii Anthony Baines (Baines 1957:179-184), která předpokládá, že kombinace uzavřené trubice s jedním hmatovým otvorem (další z modifikací tohoto nástrojového druhu) je prvním krokem od alikvotní flétny k flétnám s hmatovými otvory. Za možný doklad této geneze pak předpokládá zúžené spodní otvory trubic u mnoha fléten světa, což by pak korelovalo s původním výskytem alikvotní flétny.

¹² V evropském kontextu viz blíže například Elschek 1980.

¹³ Srv. např. Dobrovolný 1957; Keller – Kopecká 1977; Kunz 1974; Ország-Vranecký 1963; Kurfürst 2002; Leng 1967; Elschek 1991 ad.

¹⁴ Harmonické částkové tóny takového nástroje by musely splňovat kritérium přesných matematických vztahů celých čísel, což není v reálu možné. Alikvotní flétna má schopnost zesilovat i tóny odchýlené od takto definovaných tónů harmonických a i z tohoto hlediska je tedy vhodnější termín *aliquotní flétna*. Za upozornění na tento fakt děkuji Janu Kašpaříkovi.

¹⁵ Viz např. Baines 1992:111-112; Sachs 2006:313 aj.

Alikvotní flétna se vyskytuje ve světě v těchto základních modifikacích:

A) Z hlediska metody změny tónové výšky

- přefukování je užito jako jediná metoda změny výšky tónu;
 - např. v Brazílii, na Nové Guineji; obvykle hraje více nástrojů současně
- kombinací přefukování v systémech otevřené a uzavřené trubice vzniká základní tónová řada
 - např. v Karpatech, Rusku či Skandinávii; obvykle sólový nástroj
- trubice má tónotvorné zařízení uprostřed a změna výšky tónu je zajišťována kombinací přefukování a střídavým uzavíráním obou konců trubice
 - např. *poko flute*, Assam, Indie

B) Z hlediska zvukotvorného zařízení

- bez vzduchového kanálku (ductless harmonic flute)
- se vzduchovým kanálkem (duct harmonic flute)

Princip hry alikvotní flétny je založen na akustických zákonitostech hranových aerofonů; jeho důležitým prvkem je tzv. *přefukování*. Rozhodující úlohu pro frekvenci kmitů v trubici alikvotní flétny má intenzita vhněného vzduchu.¹⁶ Při nejnižší možné intenzitě dechu odpovídá frekvence kmitů základnímu tónu – *fundamentu*. Při zvýšení intenzity dechu dojde znásobením frekvence kmitů v poměru 1:2 k *přefouknutí* a původní základní tón alikvotní řady je potlačen ve prospěch zesíleného 2. alikvotního tónu, tedy oktávy. Při dalším zvýšení intenzity dechu se obě vlny rozdělí na polovinu a dojde k novému rozdělení základní vlny na třetiny (tj. 1:3). Zesílen je nyní tón o kvintu výše, tj. 3. tón alikvotní řady. Tento princip se pak analogicky opakuje, čímž dochází k neustálému zesilování vyšších tónů alikvotní řady.

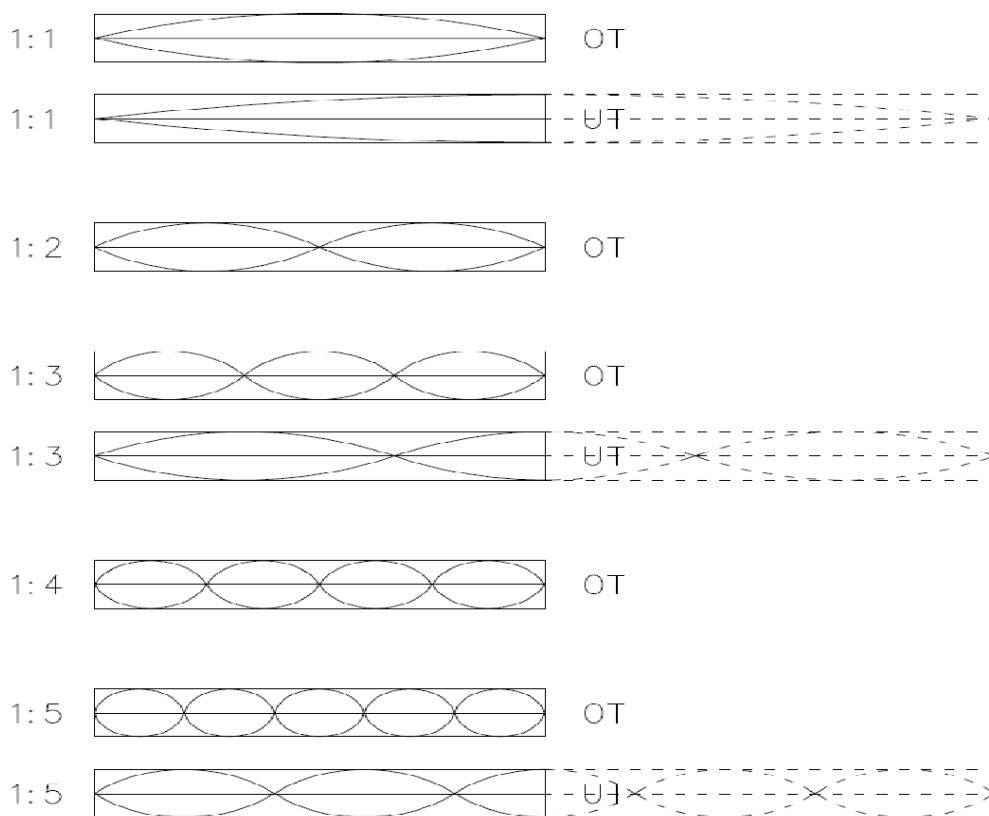
Pokud však alikvotní flétna využívá kombinaci akustického systému otevřené a uzavřené trubice, objeví se kromě zesílených alikvotních tónů otevřené trubice ještě liché alikvoty uzavřené trubice, které však znějí o oktávu níže. To je způsobeno tím, že vlnění v trubici má při uzavřené trubici charakter, jako by skutečná délka trubice byla jednou tak dlouhá (viz Obr. 1). Výsledkem je možnost dosáhnout tónové řady v sekundových krocích již od 4. alikvotního tónu,¹⁷ protože otevření a uzavření trubice působí jako střídání fléten různých délek. Čtvrtý alikvotní tón (otevřená trubice) je následován 9. (uzavřená trubice) a analogicky následují alikvotní tóny takto: 5., 11., 6., 13., 7., 15. a 8. alikvotem jsme dosáhli oktávy.

¹⁶ Následující pasáž je idealizovaným schématem určeným k vysvětlení principu. Je odvozena z porovnání hry na nástroj a základních znalostí z akustiky. Ve skutečnosti závisí konkrétní podoba vln a jejich vztah k délce trubice na mnoha proměnných (viz Syrový 2003).

¹⁷ V alikvotní řadě se sekundové kroky jinak objevují až od 7. alikvotního tónu, viz Obr. 2.

Níže uvedený Obr. 2 je schématem vysvětlujícím vznik tónové řady alikvotní flétny, nikoli zápisem skutečných akustických vlastností tohoto nástroje. Morfologické zvláštnosti jednotlivých nástrojů způsobují vždy odchýlení od fyzikální alikvotní řady a tedy od matematických poměrů uvedených v tomto schématu.¹⁸

VLNĚNÍ V SYSTÉMECH OTEVŘENÉ A UZAVŘENÉ TRUBICE



Obr. 1: Vlnění v systémech otevřené a uzavřené trubice (nákras L. Šidlová)

¹⁸ Blíže k akustice hranových aerofonů viz např. Syrový 2003.

Obr. 2¹⁹ Princip vzniku základní řady alikvotní flétny (zápis M. Friedl)

I.2 Světové a rané historické doklady alikvotní flétny

Příklady alikvotní flétny v organologické literatuře nejčastěji pocházejí z Rumunska */tilincă/*, Nové Guineje */nama/* a Norska */seljefløyte/*.²⁰ Dalšími příklady jsou pak: *pira ra'anga* z Brazílie, *podolka/koncovka/rífovka/goralská pišťalka* ze Slovenska, *piszcalka salaszniowa/fujara (wielko)postna* z Polska, *skosívka/telenka* z Ukrajiny, *tilinkó* z Maďarska, *pitkähuilu* z Finska, *kalyuka* z Ruska, *sälgflojt/sälgflöt* ze Švédska a další z Melanésie či Afriky.²¹ Ještě větší původní rozšíření se však dá předpokládat pro ranou historii lidských kultur vůbec. V nejjednodušší podobě totiž tvoří alikvotní flétnu pouze na obou koncích otevřená trubice, která nemusela být jako nástroj vůbec rozeznána.²²

Z hlediska nejstarších dokladů výskytu alikvotní flétny v evropském prostoru jsou relevantní dvě vyobrazení. Obr. 3 uvádí ikonogram anglické provenience datovaný do 14. století. Jak je patrné, o tom zda se skutečně jedná o flétnový nástroj, se můžeme pouze dohadovat. Je zde neobvyklá hlavička a okružní na těle trubice by mohla odkazovat spíše k trumpetovým nástrojům ze dřeva, u nichž se dvě vydlabané půle stahují například lýkem, kovovými kruhy či zvířecími rohy.²³ Příčné držení by odpovídalo alikvotním flétnám, jaké

¹⁹ Alikvotní řada obsahuje mnoho odlišností od rovnoměrně temperované řady. Nejvýraznější odchylky jsou vyjádřeny trojúhelníkovými hlavičkami – podle vrcholu směřování trojúhelníku jde buď o odchýlení směrem nahoru nebo dolů.

²⁰ Viz např. Sadie 1984; Baines 1992; DeVale 1990; Montagu 2007; Marcuse 1964.

²¹ Srov. Leng 1967; Elschek 1978, 1980; Alexandru 1980; Rice 2000; Paluch 2010; DeVale 1990; Manga 1998; Šostak 2014; Baines 1957, 1992.

²² Blíže viz Montagu 2007:65.

²³ Viz například Olędzki 1978:65-68.

známe v severozápadních Karpatech ve 20. století, ale známé jsou i příčné bronzové trumpety z Irsku z období mezi 8. a 2. stoletím před Kristem.²⁴ Na alikvotní flétnu by dále ukazovalo zakrývání spodního otvoru, nicméně mohlo by jít i o techniku krytí, jakou známe z mnohem pozdějšího období, od poloviny 18. století, u loveckých rohů.²⁵

O něco jistější snad budeme v případě mladšího ikonogramu z roku 1550 (Obr. 4), na němž vidíme zřejmě podélnou alikvotní flétnu v délce paže. Jde o rytinu z III. knihy *Cosmographie*²⁶ Sebastiena Münstera vydané v roce 1550. Provenienci vyobrazené scény se nepodařilo doposud zjistit. Signifikantní by zde mohl být pastýřský kontext výjevu a nesmírně zajímavé je vyobrazení souhry s dudami. Z pozdějšího období neznáme obdobný příklad tohoto spojení. Vystává zde předpoklad, že tónová řada dud mohla být totožná se základní řadou alikvotní flétny. Jak ale vyplývá z následujícího výkladu (oddíl III.3.3), není to jediná možnost.²⁷



Obr. 3 Alikvotní flétna, Anglie 14. století (Moeck 1969:33)

Obr. 4 Rytina z roku 1550 (Elschek;Schneider 2002:253)

²⁴ Viz Montagu 2007:105-106.

²⁵ Viz Montagu 2007:112-113.

²⁶ Šestidílný popis světa v původním německém znění. Poprvé vydáno v roce 1544, další přepracovaná vydání doplňovaná samotným autorem vycházela až do jeho smrti v roce 1552 (poslední takovéto vydání je z roku 1550). Přepracovávání, překládání a další vydávání díla však pokračovalo nadále až k poslednímu vydání v roce 1628. Třetí kniha je zaměřena na Německo, Alsasko, Švýcarsko, Rakousko, Kraňsko, Istrii, Čechy, Moravu, Slezsko, Pomoří, Prusko, Livonsko. Vydání z roku 1968 (*Theatrum Orbis Terrarum* : Amsterdam 1968) je přetiskem původního znění z roku 1550 (vydaném v Bazileji), a je tak potenciálním pramenem pro studium alikvotní flétny (zatím však nedosaženým).

²⁷ Stopa 2 příloženého CD ukazuje příklad souhry dud s alikvotní flétnou za využití první odvozené řady. Toto provedení bylo inspirováno ikonogramem uvedeným jako Obr. 4. této práce. Srv. také Obr. 66, kde uvedená tónová řada žywieckých dud plně odpovídá základní řadě alikvotní flétny.

Recentní irské archeologické nálezy²⁸ přinesly zajímavý objev šesti dřevěných trubice datovaný k letům 2200 až 2000 před Kristem (Obr. 5). Tento soubor označovaný podle místa nálezů jako *The Wicklow Pipes* ukazuje šest pečlivě opracovaných trubic z tisu v délkách od 29 do 57 cm, s vnitřním průměrem kolem 2 cm. Trubice nemají hmatové otvory ani zvukový otvor, mají pouze na jednom konci důkladně ztenčený plášť. Mohlo by tedy jít o trubice zasazené do nějakých otvorů ztenčenými konci, popřípadě by se mohlo jednat i o alikvotní flétny bez jádra (ductless rim-blown, plain mouthpiece).



Obr. 5 *The Wicklow Pipes* (www.irisharchaeology.ie)

Z hlediska raných literárních zmínek o instrumentáři slovanských kmenů (Niederle 1910) lze konstatovat, že v relevantních zprávách pocházejících z období 10. - 13. století nenalezneme nic, co bychom mohli považovat za přímý doklad užívání alikvotní flétny slovanskými kmeny.

²⁸ Blíže viz zde: <http://irisharchaeology.ie/2014/03/five-ancient-musical-instruments-from-ireland/> [cit. prosinec 2015]

I.3 Typy alikvotní flétny v Západních Karpatech

Karpaty jsou nepochybně jedním ze zásadních ohnisek výskytu alikvotní flétny v Evropě. Vzhledem ke své konstrukční jednoduchosti má ohromující hudební možnosti, které se navíc realizují v rámci akustických determinant neměnných v čase. V místech jejího užívání předpokládáme proto podíl alikvotní flétny na formování zdejšího hudebního myšlení (viz oddíl III.3.3) a kromě toho ji můžeme považovat za prototyp zdejších flétnových nástrojů s hmatovými otvory.

Různé typy lidových fléten jsou dnes také nedílnou součástí soudobé prezentace tradiční hudby karpatských regionů Česka, Polska i Slovenska. Obecně jsou označovány na Slovensku a na Moravě jako *píšťaly*²⁹ a v Polsku *pisczalki, fujarki i fujary*.³⁰ Jde o nástroje tradičně spojované s pasteveckou kulturou rozšířenou v Západních Karpatech v důsledku tzv. *valašské kolonizace*.³¹ Jaký byl její skutečný přínos z hlediska hudebních nástrojů v Západních Karpatech však nevíme, neboť o hudbě valašských pastevců v době jejich příchodu nemáme žádné zprávy. Z pozdějších dokladů nicméně vyplývá, že užívání a výroba trub a fléten bylo nedílnou součástí pastýřské profese všude, kde se s horským pastevectvím ovčí setkáme. Zdá se ovšem, že vyjma dlouhých dřevěných trub nebyly žádné hudební nástroje svázány výhradně s tímto zaměstnáním. Hra a výroba nástrojů flétnového typu byly totiž vedle celé řady dalších nástrojů oblíbenou kratochvílí pasáků vůbec bez ohledu na typ pastevectví.³²

Význam alikvotní flétny pro daný areál potvrzuje nejen její zastoupení v instrumentálních tradičních hudbách jednotlivých karpatských regionů, ale také velké množství variant vzniklých kombinací užití různých materiálů, technologických postupů a charakteru zvukotvorného zařízení. V Západních Karpatech nalezneme získávání trubice nástroje

²⁹ Viz například Elschek 1991; Ország-Vranecký 1963; Leng 1967; Kunz 1974, 2010 ad.

³⁰ Viz například Olędzki 1978; Chybiński 1961, Stoiński 1964, Chętnik 1983, Kopoczek 1996, Czastka-Kłapyta 2011. Srv. také s termíny téhož významu na Ukrajině (*sopilka*), v Maďarsku (*síp*), v Rumunsku (*fluier*): Šostak 2014; Manga 1998; Alexandru 1980.

³¹ Měla podobu pohybu horských pastevců ovčí ve 14. až 16. století po karpatském oblouku na rozsáhlém území od rumunské Transylvánie (Sedmíhradska) po hory východní Moravy. Blíže viz například Podolák 1982; Tomolová (et al.) 1997; Štika 2009, 1973.

³² Viz například Elschek 1991; Sachs 2006; Ling 1997; Kočík 2014.

otloukáním vrby,³³ vytržením jádra lískového prutu,³⁴ dále dlabáním³⁵ i vrtáním různých druhů dřev³⁶ a použití tenkostěnných trubic z různého kovu i plastu.³⁷ Pokud jde o tvorbu tónu, známe zde tři základní typy: 1) hlavice má vložené jádro, zvukový otvor a labium (a vzduchový kanálek), 2) ve skosené hlavici je zvukový otvor, ale chybí jádro, které nahrazuje jazyk, 3) hlavice je bez jádra i bez zvukového otvoru.

Existuje také velké množství jmen rozestých pro tento nástroj po celých Karpatech, přičemž každá část Karpat má své obecné pojmenování tohoto nástroje a další specifická pojmenování závislá na konkrétní variantě. Obecně se dnes užívá na celém Slovensku a na Moravě pro alikvotní flétnu termín *koncovka* a na polském Podhalí pak polonizovaná verze v podobě *koncówka*.³⁸ Ve Slezských Beskydech se můžeme setkat s označením *fujarka / fujara beskidzka* a obecně se v karpatských regionech Polska vyskytuje také termín *fujara postna* či *wielkopostna*.³⁹ Kromě toho se v Polsku užívají dále názvy *piszczałka salaszniowa* či *fujara pasterska* (s paralelní vzduchovou trubicí), jimiž se označují zvláštní typy basové alikvotní flétny.⁴⁰ A také další jména mohou odkazovat ke specifickým nástrojům: *goralská pišťalka*⁴¹ je podélná pišťala vrtaná z lísky hrubšího průměru z oblasti goralské kultury Slovenska, *rífovka / rífová pišťalka*⁴² je typem výrazně kónické dlouhé příčné pišťaly z papradnianské doliny v Javorníkách a štípaná lísková *koncovka* vzniklá vytržením jádra a omotáním třešňovou nebo březovou kůrou se nazývá také *otáčaná piščelka*.⁴³

³³ Stahování vrbové kůry pro získání trubice je metoda známá na širším území Evropy. Jen ojediněle však nalezneme zmínky o výrobě alikvotní flétny z takto získané trubice. Ladislav Leng (1967:88–89) a Juraj Jakubík (2012:14–15) uvádějí příklady vrbové alikvotní flétny ze slovenských Javorníků, Stanisław Olędzki (1978: 50) z Velkopolska, Adolf Chybiński (1961:347) z Podhalí. Dále ji uvádí jako jeden z typů vrbových fléten na Slovensku bez bližší specifikace výskytu Oskár Elschek (1991:112) a tentýž zmiňuje její užívání v polské části Oravy (1980:284). V Norsku je vrba původně základním materiálem pro výrobu alikvotní flétny vůbec (viz Ledang 1990; Ling 1997; Elschek 1980).

³⁴ Podle dostupné literatury je tento typ charakteristický pro severovýchod Slovenska a přílehlé oblasti východní Moravy (srov. Ország-Vranecký 1963; Kunz 1974, 2010; Elschek 1991; Leng 1967; Kružliak 1990; Plavec 2003).

³⁵ L. Leng (1967:127) uvádí v případě *rífové pišťaly* J. Fortuníka z Brvnišť'a. Dlabané lískové *koncovky* motané třešňovou kůrou dnes vyrábí také B. Gernát z Turzovky, k tomu viz níže.

³⁶ Metoda vrtání pišťal je běžná v celých Západních Karpatech. Nejčastěji se užívá dřevo lísky, bezu nebo javoru (srov. Elschek 1991; Leng 1967; Ország-Vranecký 1963; Kunz 1974; Kopoczek 1996).

³⁷ Týká se zejména oblastí, kde tradice uchovala užívání alikvotní flétny až do 20. století, tedy o areál Javorníků a Liptova (srov. Jakubík 2012:15; Elschek 1991:117; Leng 1967:85–86). V současnosti vyrábějí alikvotní flétny z plastu také někteří výrobci pro potřeby výuky. Plastové alikvotní flétny jsou dnes mj. běžné v Norsku, kovové pak v Rumunsku (v podobě *tilincă fără dop*).

³⁸ Obvyklým jménem v ukrajinských Karpatech je *telenka* (теленка), v Maďarsku *tilinkó* a v Rumunsku *tilincă*.

³⁹ Olędzki 1978; Chybiński 1961; Stoiński 1964; Kopoczek 1996; Paluch 2010; *Targowisko instrumentów* [online] [cit. září 2015]. Dostupné z: www.targowiskoinstrumentow.pl.

⁴⁰ Viz Kopoczek 1996

⁴¹ Srov. Kružliak 1990; Elschek 1991; Leng 1967.

⁴² Srov. Kružliak 1990; Elschek 1991; Leng 1967; Plavec 2003; Jakubík 2012.

⁴³ Srov. Leng 1967; Kružliak 1990; Jakubík 2012.

Zajímavými typy alikvotních fléten jsou nástroje bez jádra v hlavici, tedy na obou koncích otevřené. Na Slovensku známe například kovovou variantu zvanou *podolka*⁴⁴ a dřevěný *kosáčik* patří pak mezi tzv. jazykové flétny, u nichž je hlavice šikmo seřezaná, nechybí u nich zvukový otvor, ale jádro se nahrazuje jazykem.⁴⁵ Na území Moravy a Slezska pro typ bezjádrové alikvotní flétny není dokladů.

⁴⁴ Viz Leng 1967; Kružliak 1990. V rumunském lidovém instrumentáři tvoří bezjádrové flétny samostatnou skupinu, v níž nechybí ani alikvotní flétna nazývaná *tilincă fără dop* – tj. bez zátky (Alexandru 1980; Montagu 2007).

⁴⁵ K tomuto typu další příklady a informace viz Leng 1964; Kružliak 1990; Šostak 2014; Montagu 2007.

I.4 TYPY a VARIANTY alikvotní flétny a jejích derivátů v karpatských regionech ČR

Z komparace deseti muzejních depozitářů vyplynulo několik základních podob lidových fléten, s nimiž jsme se na území Moravy a Slezska mohli v minulosti setkat.⁴⁶ Pro potřeby popisu jednotlivých skupin byla vytvořena jednoduchá typologie s odpovídající terminologií, s níž dále text pracuje.⁴⁷ Tento systém byl vytvořen čistě induktivně zobecněním společných znaků nástrojů daného souboru, neklade si tedy za cíl být kompatibilní s jinými již existujícími systémy,⁴⁸ či vytvářet otevřenou systematiku aplikovatelnou za jiných okolností a rozšiřovatelnou o hypotetické předměty.

Popisný systém využívá dvě hlavní kategorie označené jako TYP a VARIANT, přičemž první kategorie je tvořena shodnými znaky platnými pro všechny nástroje, druhá kategorie reflektuje specifické vlastnosti každé skupiny TYPů. TYP je určen počtem hmatových (resp. doladovacích) otvorů v plášti a označení typu využívá číselný systém, v němž čísla určují počty hmatových otvorů a jejich pozici. První číslo určuje počet hmatových otvorů v plášti vně hráče, druhé číslo palcový otvor, třetí číslo otvor doladovací. Lomítko je použito pro označení hmatových otvorů paralelních trubíc dvojitých fléten.⁴⁹ Ve všech sbírkách se tak můžeme setkat pouze s těmito TYPY: **0, 3+0, 3+0+2, 4+0, 5+0, 6+0, 6+1, 7+0, 7+1, 3/3**. Další dělení se objevuje u bohatěji zastoupených skupin a rozhodující je pak významný znak, na základě něž rozeznáváme VARIANT. Tuto kategorii můžeme dále specifikovat i dalšími znaky, díky nimž získáváme přesnější popis konkrétního VARIANTU.

Alikvotní flétny (TYP 0 v celkovém počtu 26) tak utvořily skupiny podle metody výroby a způsobu hry a ukázalo se, že zde nacházíme pouze tyto VARIANTY: **Podélné – vrтанé; Podélné – štípané** (z lísky); **Polopříčné** (tj. s přečnivajícím jádrem) – **štípané; Příčné - vrтанé+zalomený vzduchový kanálek**.⁵⁰ Nástroje se třemi hmatovými otvory (TYP 3+0) jsou zastoupeny jen šesti nástroji a jsou rozděleny na VARIANTY **Krátké** (tj. tzv. *jednoručka*) a **Dlouhé**. Nástroje TYPU 3+0+2, 4+0, 5+0 nejsou pro zanedbatelný počet děleny. Poměrně velkou kategorií tvoří TYP 6+0, který je rozdělen podle pozice labia na VARIANT **Labium k hráči** (2) a **Labium od hráče** (15). U této druhé skupiny se pak jeví jako typologicky významné opracování povrchu, které může blíže specifikovat VARIANT:

⁴⁶ Konkrétně jsou muzejní sbírky popsány v oddílu II.3.3 Přehled nástrojů ve sbírkových fondech muzeí a soukromé sbírky v oddílu II.1.3.

⁴⁷ Část této terminologie využívá názvů komponentů hlavice jádrových fléten: vzduchový kanálek, zvukotvorný otvor, labium.

⁴⁸ Viz Kartomi 1990 (zejména str. 199-209); Moeck 1969.

⁴⁹ Tento systém je níže aplikován i pro popis TYPů soudobé výroby, kde se můžeme setkat například i s nástroji 6/1 nebo 6/0 (viz oddíl III.).

⁵⁰ Jde o složitě modelovaný vzduchový kanálek, jaký známe z nástrojů Jana Zezulky. Blíže viz oddíly II.1 a II.2.

broušené⁵¹ (6) a **soustružené** (9). Tatož typologie je užitá i u TYPU 6+1 (celkem 17 exemplářů), ale zde již nacházíme pouze VARIANT Labium směrem od hráče a soustružení jako zcela dominující rys. Slabě zastoupená skupina TYPU 7+1 (6 exemplářů) je členěna opět podle pozice labia.

Zvláštním VARIANTEM je skupina **Kůrové flétny**, která napříč všemi sbírkami zahrnuje tři ojedinělé příklady. Následující tabulka 1 přináší přehled TYPŮ a hlavních VARIANT karpatských regionů ČR z hlediska muzejních depozitářů a pracuje s nimi dále také předkládaný text.

⁵¹ Tato kategorie zahrnuje nástroje, u nichž je povrch opracován broušením (nožem, pilníkem, rašplí, smirkovým papírem, skelným střepelem, cidlinou), či hoblováním (hoblíkem). V muzejních depozitářích nenalezneme nástroj s hmatovými otvory ponechaný v původní kůře či se suky a jinými nerovnostmi (jak můžeme naopak pozorovat příležitostně v současné výrobě). Původní kůra je ale naopak vždy ponechána u nástrojů štípaných z lísky (skryta však pod třešňovou kůrou), zcela výjimečně se setkáme také s ponechanými sukou využitými k reliéfní řezbě (u J. Országa-Vraneckého) a známe jediný exemplář alikvotní flétny opracovaný soustruhem (z kolekce nástrojů M. Ondračky), jak bude popsáno níže.

Tab. 1 TYPY a VARIANTY alikvotní flétny a jejích derivátů v karpatských regionech ČR

| TYP | VARIANT | | |
|--------------------|-----------------------------------|--------------------------------------|-------------------------------------|
| 0 | Podélné | Polopříčné | Příčné |
| | Vrtané | Štípané | Vrtané + se zalomeným vzd. kanálkem |
| | Štípané | - | - |
| 3+0 | Krátké / <i>jednoručky</i> | Dlouhé | |
| 3+0+2 | Bez dalšího dělení | | |
| 4+0 | | | |
| 5+0 | | | |
| 6+0 | Labium od hráče | Labium k hráči | |
| | - | Broušené | |
| | - | Soustružené | |
| 6+1 | Labium od hráče + broušené | Labium od hráče + soustružené | |
| 7+0 | Bez dalšího dělení | | |
| 7+1 | Labium od hráče | Labium k hráči | |
| specifická skupina | Kúrové flétny | | |

I.5 Archaické metody výroby

Ačkoli se dnes nejčastěji trubice v Západních Karpatech získává vrtáním či dlabáním vhodných dřevin (bez, javor, líska, smrk aj.), můžeme předpokládat, že původně byly využívány spíše archaičtější metody: stažení kůry vrby, vytlačení dřene černého bezu, či vytržení jádra lískového prutu. Ve všech případech byl v nejprostší podobě užíván k výrobě pouze kapesní nůž a takové nástroje se zhotovovaly v době jarní a letní sezony přímo na pastvě. Protože je však dnešní výroba zaměřena na tvorbu trvanlivých nástrojů nevyžadujících další údržbu, představují v současnosti všechny tři zmíněné výrobní postupy zcela okrajovou záležitost. Jak vyplývá z oddílu II.2, také depozitáře muzeí karpatských regionů zahrnují z těchto tří typů častěji pouze štípanou lísku, naprosto minimálně jsou zastoupeny kůrové flétny a nebyl zde nalezen jediný doklad alikvotní flétny vzniklé vytlačением dřene bezu.⁵²

Níže popsaná a zdokumentovaná výroba vychází ze současného stavu. V případě vrbové flétny a bezové flétny získané vytlačением dřene se jedná o rekonstrukci; výrobce, který by dnes znal tuto výrobu z tradice, nebyl nalezen.⁵³ Lísková štípaná alikvotní flétna se naopak udržela v tradici doposud v oblasti slovenské strany Javorníků a v transformované podobě i na Kysucích. Obě podoby jsou níže popsány společně s jejich výrobci.⁵⁴

I.5.1 Kůrová flétna

Kůrová flétna byla vytvořena otloukáním vhodného vrbového prutu,⁵⁵ který byl předtím namočen ve vodě. Bylo potřeba vést rovnoměrně údery tupým předmětem přibližně stejné intenzity za současného otáčení prutu položeného na stehně. Poté se kůra stáhla směrem ke zužujícímu se konci. Následovalo vyříznutí zvukového otvoru v hlavici a osazení seříznutého jádra ze zbylého vrbového prutu opatrně tak, aby se kůra neroztrhla. Tomu napomáhalo vlhčení jádra před každým vložením do trubice při jeho seřezávání. Osazené jádro přečnivalo z trubice, hra byla polopříčná, jádro se snadno přidržovalo při hře prsty a bylo tak možné i upravit směřování vzduchu na hranu jeho okamžitou manipulací.

⁵² O takto vzniklém nástroji s hmatovými informují však například Dobrovolný 1957 a Chętnik 1983.

⁵³ Experimentálně a ze záliby je vyrábí příležitostně Vít Kašpařík z Velkých Karlovic. Blíže k tomuto výrobcovi viz oddíl III. Současnost.

⁵⁴ Všechny tři nástrojové varianty byly vyrobeny v rámci tvorby kapitoly Hudební kultura (Friedl 2013:236-267) pro publikaci *Beskydy - dny všední a sváteční* a byly po zhotovení plně funkční. Jsou součástí mé nástrojové sbírky, vrbová flétna již nehrající, bezová je funkční, lísková po vyschnutí a zdeformování opravena a dnes již opět funkční.

⁵⁵ Že to však nemusí být jediná metoda, ukazuje například toto video z Norska: www.youtube.com/watch?v=IJUaHBbPdrI [citováno září 2015]

Trvanlivost nástroje byla zhruba dva dny. Deformace kůry a defekty pláště v důsledku jeho vysychání znemožnily jeho další funkčnost. Akustické vlastnosti i ovladatelnost nástroje byly vzhledem k dokonale hladkému povrchu uvnitř trubice vynikající. Byl snadno ovladatelný v plném rozsahu základní řady alikvotní flétny, tj. od 3. po 8. alikvot (viz Obr. 2).



Obr. 6 Výroba alikvotní flétny z vrbové kůry (foto V. Vondráček, 2013)

I.5.2 Vytlačení dřenež bezu

Při výrobě alikvotní flétny z prutu černého bezu bylo využito k získání trubice možnosti vytlačení měkké dřenež této dřeviny. Aby ji bylo možno vytlačit, je potřeba prut vříznout mezi kolínky a je lépe vybírat mezi rychle rostlými bezy od země, aby dřenež bylo co nejvíce a pláště co nejméně. Pro vytlačení dřenež si Vít Kašpařík připravil tenkou tyčinku, kterou získal ořezáním lískového prutu. Poté jádro rovnoměrným tlakem vytlačil – bylo potřeba celou operaci provést bez vytažení nástroje ven z trubice v průběhu procesu. Po vytlačení dřenež trubici namočil a po jejím nabobtnání a následném zúžení vnitřního průměru jej znovu protáhnul tyčinkou a důkladněji tak vnitřní stěnu vyčistil. Následovalo obvyklé vyříznutí zvukového otvoru včetně labia a osazení jádra.

Nástroj vyrobený v roce 2013 je doposud hrající, jeho tón je slabý a zašumělý, ale dobře se ovládá, relativně použitelný rozsah je do 13. alikvotu.⁵⁶



Obr. 7 Výroba alikvotní flétny vytlačáním dřevě bezu (foto V. Vondráček, 2013)

I.5.3 Štípaná líska

Přestože se v současné výrobě na Moravě ani ve Slezsku nevyskytuje, lísková štípaná alikvotní flétna je poměrně dobře zastoupena v depozitářích moravských muzeí (viz oddíl II.2) a zdá se, že právě tento variant je typickým představitelem alikvotní flétny na moravsko-slovenském pomezí.⁵⁷ Jedním z center této výroby byly nepochybně Kysuce. Svědčí o tom dochované nástroje, vzpomínky na známé výrobce, zvukové záznamy, jakož i charakteristické lydicke zbarvení zdejšího písňového materiálu.⁵⁸ Tento fakt potvrzuje i svědectví národopisce Františka Kretze z počátku 20. století, které podal ve svém článku s názvem *Na pouti v Zákopčí – Národopisný výlet na Slovensko*:

Je to zvláštnost, vlastně atrakce Zákopecké pouti; junáci z Ochodnice, z obce u Čace ležící, narobí pišťal z lieskového dřeva a pouze v tento den v roce je přinášivají sem

⁵⁶ Srv. nahrávku pořizenou na tomto nástroji: stopa 1 příloženého CD.

⁵⁷ Viz pozn. 34 a dále Friedl 2013, 2014 a, c.

⁵⁸ Srv. Kužma – Kužmová 2010; Lariš 2010; Kužma 2014.

na prodej. Na sta a sta píšťal zazvučí zde ve všech končinách a rozmanitých melodiích. Píšťaly mají příjemný zvuk jako fujary; nemají dírek, jenom prstem vespod zvuk se upravuje. Píšťala zrobená je ze dvou půlek lískového dřeva, z něhož je duše vyškrabána; obě půlky se omotají hustě buď čerešňovou (třešňovou) aneb březovou tenkou kůrou. Prodávají se po krejcaru, po dvou, jak jsou veliké. Umění je na ně pískat, umění je dobře je zhotovit, zejména na kůře, kterou jsou omotány, záleží, aby byla dobře »oblúpena«, jinak brzo by zaschla; která píšťala slabě zvučí, namočí se ve vodě. U potoka byla veselá podívaná na hošíky, kteří si ve vodě máčeli a proléváli píšťaly a stále je zkoušeli; mladí i staří, všecko pískalo a každý měl píšťal několik. Vždyť z pouti zákopecké musí se domů donésti několik píšťal pro děti a pro malé pastevce. (Kretz 1904:7)

S mimořádným výrobcem tradičních hudebních nástrojů z Turzovky jménem Bartolomej Gernát (*1942) i se štípanou lískovou koncovkou z jeho produkce jsem se seznámil poprvé kolem roku 1997. Objevení této archaické píšťaly zde na Kysucích plně korespondovalo s představou kontinuální tradice přenesené do nového kontextu scénické prezentace. Teprve mnohem později se ukázalo, že také Gernátova produkce je již obnovenou tradicí a že se dokonce fakt nového scénického kontextu promítl silně i do podoby jeho lískové alikvotní flétny.⁵⁹



Obr. 8 Lísková koncovka z dílny B. Gernáta. (foto V. Bjaček, 2015)

⁵⁹ Blíže k tomuto výrobcovi viz Friedl 2015.



Obr. 9. B. Gernát vysvětluje výrobu *koncovky* štípáním lísky (foto V. Bjaček, 2013)

Tradiční výrobu alikvotní flétny vytrháváním jádra lísky zvládl B. Gernát mj. na základě dokumentárního filmu o Jantošovi,⁶⁰ ale z touhy po dokonalejším a trvalejším nástroji přešel na výrobu ze suchých prutů dlabáním. Obě poloviny podélně rozštípnutého lískového prutu sváže a nechá vyschnout. Takto získaný stabilní materiál dlabé půlkulatým dlátem tak, že sleduje tloušťku prutu. Průběh výsledné trubice je pak kónický jako u původních nástrojů vyráběných vytrháváním jádra. Obě polovice jsou slepeny, třešňová kůra je nalepena, trubice je konzervována lněným olejem. Takto vyrobená alikvotní flétna je dokonalým hudebním nástrojem vysoké kvality i trvanlivosti a představuje příklad proměny původní formy hudebního nástroje pod tlakem změn kontextu jeho užívání. V této podobě se alikvotní flétna díky B. Gernátovi znovu stala typickým reprezentantem tradiční hudby Kysuc.⁶¹

Kromě Kysuc byla silná tradice této výroby také na slovenské straně Javorníků.⁶² Jedním z představitelů této tradice výroby v její archaické podobě je dnes například Juraj Jakubík (*1960) z Hvozdnice. Nástroje vyrábí příležitostně pouze pro svou potřebu, zřídka je povrchově ošetřuje, takže je nutné je před hraním namáčet stejně jako v minulosti (viz Obr. 10). Jeho nástroje dodržují postupy zděděné po předcích, jejich výsledná

⁶⁰ V průběhu 50. – 70. let vznikly 4 dokumentární filmy zachycující Jantošovu výrobu (Elschek 1991:114); není jasné, který z filmů B. Gernát viděl.

⁶¹ V roce 2009 mu Kysucká kulturní nadácia udělila čestný titul Osobnosť Kysúc. Pokračování rodové tradice výroby je však zatím nejisté. Podle sdělení B. Gernáta z roku 2013 (osobní komunikace), syn ani vnuk nástroje nevyrábějí, ale hrají na ně.

⁶² Srov. též Leng 1967; Kružliak 1990; Elschek 1991; Plavec 2003.

forma je shodná s exempláři uloženými v muzeích.⁶³ Výrobě štípané lískové alikvotní flétny se naučil od Štefana Hataše (r. 1913): *Prvú tu koncovku mi spravil taký dedko z Hvozdnice. A on nemal ruku a dokázal si hu vyrobiť aj tak. No a potom už podľa nej ako mi to on opísal, že ako sa to asi vyrába, tak som to skúšal, no a tak som sa to naučil... ale viacerí tu starší chlapi to vedeli (...).*⁶⁴ Níže uvedený popis a fotodokumentace výroby lískové alikvotní flétny pochází z roku 2013.⁶⁵



Obr. 10 Vlhčení alikvotní flétny z čerstvé lísky, hotový nástroj, hra (foto V. Bjaček, 2013)

Lísková alikvotní flétna se vyrábí ze všech tří archaických metod technologicky nejsložitější metodou, ale i pro ni je dostačující pouze kapesní nůž, ačkoli J. Jakubík neváhá použít pro zjednodušení práce i duté dláto. Už výběr prutu ovlivňuje míru úspěšnosti této metody. Podle Juraje Jakubíka je potřeba vybrat rovný a rovnoměrně se zužující mladý prut, který roste pokud možno co nejvíce od země. Na začátku výroby provedl J. Jakubík na obou koncích prutu vyříznutí žlábků po celém obvodu v hloubce dvou až tří letokruhů (aby bylo možné vytrhávání jádra z obou stran). Následovalo podélné rozštípnutí prutu nožem, kdy je nutné ovlivňovat směr štěpení tak, aby prut byl rozštípnut středem a vznikly dvě rovnoměrné poloviny; směr štípaní lze ovlivnit ohýbáním prutu (např. o koleno) nebo natáčením nože. Po rozštípnutí uchopil polovinu prutu jednou rukou před žlábkem a druhou za žlábkem a začal vykručováním a tahem vytrhávat jádro. Jak je patrné z fotografií (Obr. 11), dle potřeby a možností lze prut přišlápnout nohou na zemi nebo jádro vykručovat s pomocí druhého páru rukou.

⁶³ Srv. popis nástrojů v Přehledu, v oddílu II.2.3.

⁶⁴ Z nahrávky rozhovoru autora s Jurajem Jakubíkem v červnu 2013. Uloženo v archivu autora.

⁶⁵ Záznam byl pořízen pro potřeby kapitoly Hudební kultura v publikaci Beskydy – dny všední i sváteční (Friedl 2013:236-267). Zhotovený nástroj je součástí mé kolekce a (po nezbytné opravě a fixaci v důsledku vysychání) je plně hrající.



Obr. 11 Vytvoření žlábků, rozštípnutí prutu, vytržení jádra (foto V. Bjaček, 2013)

První prut se nepodařilo vytrhnout v dostatečném objemu, teprve v druhém případě byla většina jádra vytržena rovnoměrně v celé délce. Nakonec provedl začištění nožem, místy dutým dlátem. Začišťování vnitřního průběhu trubice sledovalo vnější kónický tvar prutu a tuto kóničnost zesílil Juraj Jakubík ještě tak, že seříznul hrany obou polovic trubice na užším konci.⁶⁶ V jedné z polovic následně vyříznul zvukový otvor a *labium* (nikoli však žlábek pro vzduchový kanálek) a přiložil obě polovice k sobě bez užití jakéhokoli pojiva. Poté začal omotávat trubici kůrou sloupnutou v úzkých pásčích po obvodu z čerstvě uřezané větve plané třešně. Omotávání kůrou prováděl od širšího konce trubice tak, že každé následující otočení překrývalo částečně předchozí. Kůru nenalepoval, proto bylo nutné nad zvukovým otvorem vytvořit zářezy, které v tomto místě následně bránily sesouvání kůry. V dolní části kůru zakončil vložením do odštipnutého kousku pláště trubice. Následovalo vložení vhodně seříznutého jádra vytvořeného z lískového prutu do hlavice. Nasměrování vzduchu na hranu labia podpořil naštipnutím jádra a vložením drobného klínku na konci uvnitř hlavice. Jádro nechal přecházet necelé 4 cm z hlavice.

⁶⁶ Světlost výsledné trubice činila v hlavici cca 2 cm a dole 1 cm, což jsou údaje přibližně odpovídající také muzejním exemplářům. Srv. Přehled nástrojů ve sbírkových fondech muzeí v oddílu II.2.3.



Obr. 12 Začištění žlábků, vyříznutí zvukového otvoru (foto V. Bjaček, 2013)



Obr. 13 Omotání třešňovou kůrou (foto V. Bjaček, 2013)

Nástroj byl ihned po zhotovení (a zvlhčení) snadno ovladatelný v plném rozsahu základní řady alikvotní flétny (viz Obr. 2), tj. od 3. po 8. alikvot. V následujícím období byl však uložen v suchém prostředí, dřevo vyschlo, zkroutilo se, popraskalo, kůra se odmotala. Po provedené opravě a fixaci kůry i obou polovin trubic je dnes opět hrající.

V depozitářích muzeí bylo nalezeno dvanáct takto zhotovených nástrojů a jen zřídka byly po letech takového uložení plně funkční. Podle zkušenosti Juraje Jakubíka je vždy nutné tyto nástroje zpočátku přemotávat podle toho, jak se časem mění tvar trubice. Nicméně i nástroje, které jsou relativně již stabilní, je nutné prolévat vodou před každou produkcí. Flétny okamžitě schopné hry po desetiletích uložení v depozitářích jsou spíše výjimky, ale současně snad i doklady důkladné péče a bohatých zkušeností jejich tvůrců.



Obr. 14 Vložení jádra (foto V. Bjaček, 2013)

II. TRADICE

II.1 Co víme o tradici alikvotní flétny a jejích derivátů v karpatských regionech ČR

Množství a kvalita informací k tradici alikvotní flétny a jejích derivátů v karpatských regionech ČR jsou velmi nevyrovnané. Rekonstruovat míru rozšíření, význam v jednotlivých částech, jakož i případná specifika výroby či hry jednotlivých tvůrců / interpretů lze jen velmi omezeně. Jsme závislí na skutečnosti, zda v té které lokalitě došlo k zaznamenání této tradice před jejím úplným zánikem. Zásadní roli pochopitelně hraje také čas, kdy k zániku došlo, snad i původní intenzita této tradice a samozřejmě výskyt klíčových osobností.

Pokud jde o zmínky o alikvotní flétně v etnograficky či organologicky zaměřené literatuře, lze nalézt velmi málo informací pro většinu karpatských regionů ČR a poznatky získané z ostatní literatury či historických dokumentů jsou závislé na víceméně náhodných objevech. Pouze v ojedinělých případech nacházíme podrobnější informace o hráčích a tvůrcích, jejichž znalosti a dovednosti pocházely z období živé, kontinuálně předávané tradice. V neposlední řadě jsou důležitým zdrojem informací depozitáře muzeí, které nám dávají ucelenější obraz o výskytu jednotlivých typů a variant. Bohužel však obvykle v muzejní evidenci chybí bližší informace o provenienci či původu těchto nástrojů.

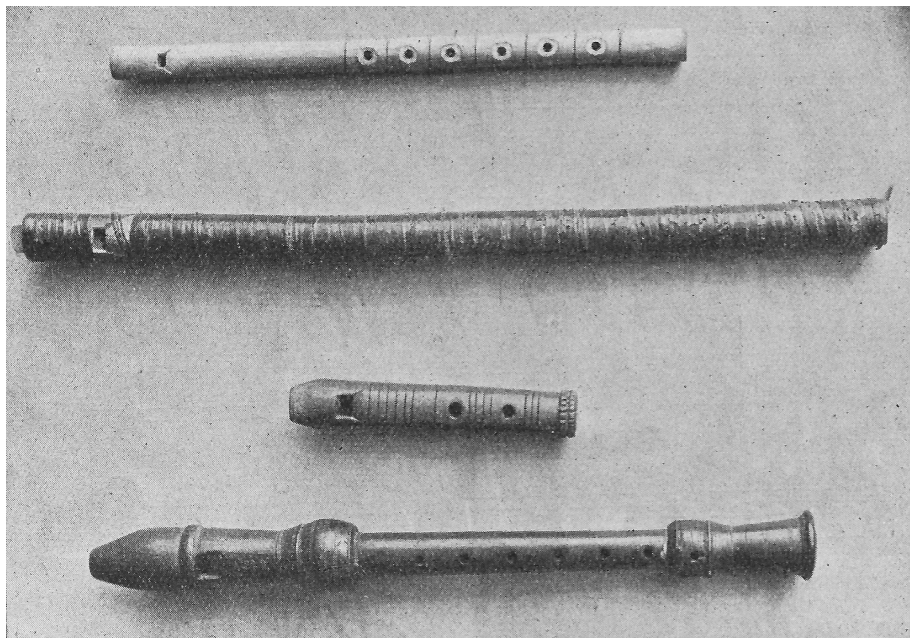
Následující text se pokouší shrnout vše, co se doposud pro daný areál podařilo zjistit. Mozaiku doplňuje několik informací z polské strany Slezských Beskyd vzhledem k historickým souvislostem, významu zdejšího tvůrce Jana Kawuloka a jeho vztahu k Jožovi Országovi-Vraneckému.

II.1.1 Bílé Karpaty

Velmi kusé zprávy podává Josef Černík v publikaci *Moravské Slovensko* z roku 1922 v kapitole o *Slovenské hudbě*.⁶⁷ Zde uvádí popis a fotografii čtyř typů lidových fléten, s nimiž bylo možné se na Slovácku setkat (Černík 1922:630-634). Z bezu se vyráběla nejobvyklejší šestidírková *pasácká píšťala*. Jak je patrné z níže uvedené fotografie, která je reprodukcí ze zmíněné publikace (Černík 1922:631), jde o VARIANT 6+0 Labium od hráče. Dalším typem byla podle Černíka krátká bezová *handrlácká píšťala* se třemi hmatovými otvory, uspořádanými v systému 2+1, jakou užívali nákupčí hader pocházející především z okolí Uherského Hradiště. Tzv. *kramářské píšťaly* situuje Černík do okolí Břeclavi a udává počet jejich hmatových otvorů 7. Z fotografie můžeme vypočítat, že jde o nástroj vyrobený dle vzoru barokní zobcové flétny; pak by počet hmatových otvorů měl být 8 v uspořádání 7+1. Z hlediska našeho tématu je asi nejzajímavějším vyobrazeným nástrojem tzv. *pastýřská*

⁶⁷ Moravské Slovensko (paralela k tzv. Uherskému Slovensku) dnes označujeme jako Slovácko (bližší viz Jeřábek 2004).

pišťala z lísky ovinutá třešňovou kůrou s přečnávajícím jádrem.⁶⁸ Bližší souvislosti však Černík k tomuto nástroji neuvedl, dovidáme se pouze, že byla na Slovácku oblíbena vedle *pasácké pišťaly*. V jiném díle nalezneme pak ještě Černíkovu konkrétnější informaci k moravským Kapanicím: *bezové pišťalky s dírkami dělával Jano Šprtel v Bošačkách* (č.p. 288) (Toncrová – Uhlíková 2010:44). Že v této oblasti skutečně byla výroba rozšířena a snad i v hojnější míře, můžeme usuzovat dále ze vzpomínky Vladimíra Úlehly (1949:289): *Ale já jsem se jako chlapec nakupoval ve Strážnici dost pišťal dodávaných jenom Kapaničáři, a ty bývaly řezány do různých tónin: do aeolické a dorické asi z poloviny, a do těch míšených tónin mol-durových, jež jsem nazval moravskou, dolňáckou, hornáckou a pišťalkovou, druhá polovina. V každém případě však dnes v Muzeu Jana Amose Komenského v Uherském Brodě tyto nástroje nefigurují.*⁶⁹



Obr. 15 Reprodukce fotografie z publikace *Moravské Slovensko* (Černík 1922:631)

⁶⁸ Dušan Holý uvádí, že tento nástroj je uložen v Národním muzeu v Praze v národopisném oddělení (Holý 1966:415). Tato informace prozatím neprověřena.

⁶⁹ Za tuto informaci děkuji PhDr. Pavlovi Popelkovi, CSc., někdejšímu řediteli muzea.

Další zmínku k nástrojům flétnového typu v Bílých Karpatech spojuje Vladimír Úlehla konkrétně s oblastí Horňácka (1949:87): *Chlapci pasoucí koně málokdy byli bez píšťalky. Většinou mívali píšťalky kupované od Lhotáků, Horňáků z dědiny Nové Lhotky pod Javorinou. A právě z regionu kolem Velké nad Veličkou pochází další informace k danému nástroji z pera Dušana Holého. V publikaci Horňácko: život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat (Holý 1966) zmiňuje výrobu vícero druhů vrbových a bezových fléten s různým počtem hmatových otvorů, nicméně jako nejoblíbenější zde uvádí nástroje šestidírkové. K alikvotní flétně píše (Holý 1966:368): K velmi pozoruhodným hranovým aerofonům patří otevřená píšťala bez hmatových otvorů, známá v naší literatuře dnes obecně pod názvem koncovka. Jediný muzeální exemplář určený z Horňácka je znám z uherskohradištského muzea. Na Horňácku není sice mezi současnými pamětníky známa, ale o její existenci nás zřetelně přesvědčuje zvláště písňový materiál, v němž jsou poměrně bohatě zastoupeny lydičské kvinttonální útvary. Jinde dodává (Holý 1966:377): Pro závěry etnografického rázu má snad největší význam píšťala koncovka, kterou je možno považovat za jeden z karpatských prvků v lidové kultuře na Horňácku.*

Výše zmíněnému exempláři odpovídá v depozitáři Slovákého muzea v Uherském Hradišti předmět s inventárním číslem E 38 093 (viz Obr. 16). Jde o štípanou lískovou alikvotní flétnu omotanou třešňovou kůrou s přečnivajícím jádrem zakončeným malým výstupkem ve formě destičky (jak známe z okolí Púchova). Holým uvedená inventární čísla (Holý 1966:415, pozn. 41), která mají odkazovat k nástrojům pocházejícím z Velké nad Veličkou získané koupí od Rudolfa Kynčla, jsou 3448 a 3447. Ta sice dodnes figurují v evidenci jako čísla přírůstková, ale vedou ke dvěma zcela odlišným předmětům, než je alikvotní flétna: pod prvním číslem nalezneme v depozitáři přívodní vzduchovou trubici slovenské basové flétny *fujary*, pod druhým pak celou *fujaru* tzv. *priechodského* typu (systém otvorů 2+1). Odkud tedy pochází exemplář alikvotní flétny E 38 093 není zřejmé. Jediné, co k němu víme s jistotou je, že figuroval ve stálé národopisné expozici Slovákého muzea od roku 1972, a to bez inventárního čísla.⁷⁰

⁷⁰ Za doplňující informace děkuji Mgr. Petru Číhalovi, stávajícímu kurátorovi Slovákého muzea v Uherském Hradišti.



Obr. 16 a, b, c Alikvotní flétna ze sbírek Slovákého muzea v Uherském Hradišti, inv. č. E 38 093 (foto M. Friedl, 2016)

Je samozřejmě možné, že podobné zmínky bychom našli i v dalších regionálně zaměřených publikacích, budou ale patrně podobného charakteru. Ať už totiž byla zdejší tradice jakkoli silná, nemáme doposud zpráv o tom, že by se zde objevila osobnost, která by ji včas zaznamenala a přenesla do nového kontextu tak, jak se tomu stalo v případě Slezských Beskyd a moravské části Beskyd a Javorníků. Snad hraje roli i mnohem nižší míra vlivu valašské kultury na zdejší část Karpat.

II.1.2 Slezské Beskydy (jižní Těšínsko)

Pro jižní Těšínsko shrnuje k alikvotní flétně Jaromír Gelnar (1957:20): *Na Jablunkovsku nemáme její výskyt doložen, i když je velmi pravděpodobný.* A shodně s tímto údajem dokládá ve svém výzkumu obce Hřčava Ivo Stolařík (1958:285, pozn. 28) pouze toto: *Podle ojedinělých zpráv, vyskytovala se i na některých okolních salaších.* Obecně pak texty uvádějí jako součást místního instrumentáře *různé typy píšťal* (Gelnar – Sirovátka 1957:19) a výskyt *mnoha druhů vlastnoručně vyrobených dřevěných a kostěných piščolek* (Stolařík 1958:285) bez bližších údajů. V monografii Hřčava dále nalezneme fotografii (Obr. 17) zřejmě šestidírkové flétny (Stolařík 1958:284), která by mohla být typologicky příbuzná s nástroji inv. č. HN 71 ze sbírek Moravského zemského muzea v Brně, inv. č. S 2394 ze sbírek Muzea Těšínska a inv. č. E 21439 ze sbírek Slovákého muzea v Uherském Hradišti (Obr. 18). Pouze tyto tři nástroje ze všech nalezených soustružených nástrojů napříč depozitáři mají vysoustruženu pouze hlavici, další zdobení pomocí soustruhu není aplikováno. Tato úprava, počet hmatových otvorů, rovná hlavice a labium orientované směrem k hráči ukazují na souvislost s podobnými nesoustruženými nástroji karpatské provenience (viz oddíl II.2). Předmět S 2394 je ale současně vzhledem k ostatním nálezům napříč depozitáři výjimkou. Jako jediný má v plášti sedm otvorů v uspořádání 7+0, z nichž nejspodnější je však umístěn příliš nízko, a mohlo by tak jít o otvor doladovací a flétna je pak variantou typu šestidírkové (6+0+1). V evidenční kartě je uvedeno, že se jedná patrně

o lidovou výrobu z Kysuc bez bližšího vysvětlení. Ani v případě evidenčních karet k inv. č. HN 71 a E 21 439 však nenalezneme potvrzení příbuznosti s vyobrazeným nástrojem, neboť jakýkoli údaj o provenienci či původci zde chybí.



Obr.17 Pískání na piščolce (Stolařík 1958:284)

Obr. 18 a, b, c Příklady soustružených fléten typu 6+0 a 7+0:

a) HN 71 (Moravské zemské muzeum v Brně)

b) S 2394 (Muzeum Těšínska, Český Těšín)

c) E 21439 (Slovácké muzeum v Uherském Hradišti)

Situace na Jablunkovsku úzce souvisí s hraničním hřebenem Slezských Beskyd, kde leží i již zmíněná obec Hřčava⁷¹ na dnešním pomezí polsko-slovensko-českém.⁷² Obce Koniaków, Istebna, Jaworzynka byly původně spádové do Jablunkova a s celým jižním

⁷¹ Když bylo po řadě nepokojů Těšínsko roku 1920 v belgickém Spa definitivně rozděleno, připadla tehdejší obec Jaworzynka Polsku (včetně její osady Hřčava). Již rok nato však část občanů podepsala petici za připojení k Československu a roku 1924 byla tak osada Hřčava oficiálně přičleněna k Československu.

⁷² Polsko-česká hranice zde byla vytvořena teprve v roce 1920, neboť celé Slezské Beskydy byly společně s přilehlým Jablunkovskem původně součástí Těšínského knížectví, které bylo od roku 1327 lénem českého krále a později částí habsburské monarchie. Blíže viz např. Tomolová 1997; Stolařík 1957.

Těšínskem také sdílí goralskou kulturu, která zde přetrvala díky izolaci v relativně ryzejší podobě než jinde na jižním Těšínsku.⁷³



Obr. 19 a, b Jan Kawulok (archiv rodiny Kawuloků)

Zásadní vliv na přenos zdejších tradic do druhé půle 20. století měl Jan Kawulok (1899-1976) z Istebné.⁷⁴ Byl vyhledávaný léčitel, vypravěč, ovocnář, znalec místních tradic, muzikant a výrobce řady tradičních hudebních nástrojů jako *trombita*, *fujara* (tj. bezová alikvotní flétna), *siedmieotworowa/osmieotworowa pischalka*, *pischalka dziadkowo*, *pischalka salaśnikowa*, *gajdy*, *róg pasterski*. Od 60. let se jeho dům stal vyhledávaným cílem zájemců o lokální tradice a postupně zde vzniklo jakési soukromé muzeum (*izba regionalna*), které funguje doposud pod názvem „Chata Kawuloka“.⁷⁵ Své znalosti předával ochotně komukoli, kdo projevil zájem, ale největší vliv měl na svou dceru Zuzannu Kawulok (*1938), od níž se od osmi let učil nynější průvodce v muzeu Janusz Macoszek (*1985).

⁷³ Tradice výroby a hry na *gajdy śląskie* (též *beskidzkie*, *istebniańskie*) se tady udržela v kontinuitě dodnes. Odtud také pocházeli i tři muzikanti, jejichž působením došlo k přenosu této tradice na českou stranu: v Písečné u Jablunkova žil gajdoš Jiří Wolný (1875–1951) pocházející z Istebné a velmi oblíbenými byli Pavel Zogata (1907–1985) a jeho syn Vladek (*1931) z Jaworzynki (resp. z Hrčavy). Blíže viz Friedl 2013.

⁷⁴ Následující informace pocházejí ze záznamů rozhovorů s Januszem Mocoszkiem, Zbigniewem Wałachem a Józefem Brodrou v průběhu srpna 2013 (uloženy v archivu autora) a z novinových článků z archivu rodiny Kawuloků.

⁷⁵ Viz zde: www.chatakawuloka.eu [citováno prosinec 2015]



Obr. 20 a, b Janusz Macoszek hraje na nástroje Jana Kawuloka (foto V. Bjaček, 2013)

Nástroje Jana Kawuloka se nacházejí také v depozitáři Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici pod inv. č. 2621, 2622, 2623. Ukazují všechny hlavní rysy, které známe z jeho produkce: vrtané trubice (patrně líska), moření, šelak, výzdoba cínovou inkrustací, kruhovými zářezy po obvodu, kroužky z leštěné rohoviny, hlavice mají formu zobce, zvukový otvor je na straně hmatových otvorů. Nástroje ukazují vysokou řemeslnou zručnost a jasný rukopis tvůrce. I nejjednodušejí zpracovaná alikvotní flétna z vrtaného bezu, která se nachází v rodinném muzeu v Istebné, má hlavici tvaru zobce doplněnu o leštěnou rohovinu.



Obr. 21 a, b Nástroje Jana Kawuloka v depozitáři Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici: inv. č. 2621, 2622, 2623 (foto M. Friedl 2013)

Jan Kawulok byl také tvůrcem zajímavého variantu basové alikvotní flétny, s jakým se nesetkáme v žádné další oblasti. Janusz Macoszek ji označuje jako *piszczałka salaśnikowa*.⁷⁶ Je to dlouhá alikvotní flétna nahoře esovitě zatočená, stojící na třech nožkách a opatřená táhlem, jímž se ovládá kožená záklopka na dolním konci trubice. Užití tohoto nástroje bylo údajně omezeno na dvě příležitosti v roce: před zahájením pastevní sezony a na jejím konci. Podle rozhovoru s Januszem Macoszkem vytvořil tento nástroj Jan Kawulok podle starého nástroje, jak si jej pamatoval z dob, kdy se používal.⁷⁷

Nepodařilo se zjistit, zda Kawulok pouze rozvinul starší vzory, či zda je podoba jeho flétnových nástrojů vlastní invencí (na rozdíl od gajd). V každém případě však Janusz Macoszek neví o nikom, od koho by se Jan Kawulok výrobě učil. Také nástroje jednoho z jeho žáků Józefa Brody (1941) z Koniakowa (původem z Ustronia-Lipowca) a jeho žáka Zbigniewa Wałacha (1961) z Istebné jsou oproti Kawulokovým značně odlišné.⁷⁸



Obr. 22 *Piszczałka salaśnikowa* z dílny Jana Kawuloka (foto V. Bjaček, 2013)

⁷⁶ *Salaśnik* zde znamená představený pastýřů. Dle rozhovoru s J. Macoszkem z června 2013 (uložen v archivu autora). Viz též Kopoczek 1996.

⁷⁷ Rozhovor z června 2013, uložen v archivu autora.

⁷⁸ K těmto hráčům a výrobcům viz blíže Friedl 2013.

Zajímavé informace k nástrojům a potažmo k vzájemným vztahům podává Joža Ország-Vranecký na snímku zachycujícím jeho rozhovor s Jaromírem Gelnarem.⁷⁹ Když přišla řeč na Kawulokovu basovou alikvotní flétnu, Ország-Vranecký prohlásil: *Můj osobní názor je ten, že zkonstruoval sám. Zkonstruoval sám, poněvadž nemá doklad, víš. Na píšťaly má dimenze ode mě, rozumíš, které jsem mu dal možná před deseti lety, on u mě byl v Hrozenkově, víš, on mě naučil vylévání cínem tento muž. (...) Já mám dojem, že to je jeho vynález. (...) Já jsem přesvědčený pevně, že si to udělal sám. To je chlap technicky schopný, víš, rozumíš, a to je jeho vynález. On říkal že: “to jsme měli na hůře”, ale zajímavé, že když u mě byl, člověče, o ničem takovém nemluvil. Když jsem mu ukázal koncovku, tak říkal, že to v Polsku říkali koncová. (...) To bylo tak, on ty krámy tam u mě viděl, tak si udělal okresy, udělal si dimenze dírek, průměr vývrtu, všechno. Takže, co on dělá píšťaly, tak to má ode mě dimenze, víš.*



Obr. 23 Józef Broda z Koniakowa (PL) hraje na vlastnoručně vyrobenou alikvotní flétnu (foto V. Vondráček, 2013)

⁷⁹ Rozhovor proběhl 12. 4. 1970. Záznam je uložen ve fonotéce Etnologického ústavu Akademie věd ČR, v. v. i. v Brně pod signaturou PI 22.

II.1.3 Moravskoslezské Beskydy a Javorníky

Bohatější informace se podařilo shromáždit z oblasti moravské části Beskyd a Javorníků. Zde můžeme nejprve nahlédnout do literárních prací hranického lékaře Josefa Heřmana Agapita Gallaše (1756-1840), v nichž nalezneme zmínku o spojení dud a *pišťal*⁸⁰ (Rutte 1948:9) a kapele složené z houslí, cimbálu, dud a moldánek (Gallaš 1941:212).⁸¹

Mnohem konkrétnější je článek hudebního skladatele a sběratele Jana Nepomuka Poláška (1873-1956) *Lidové hudební nástroje k tanečnímu doprovodu neužívané* (1932). Je zde uvedeno několik pozoruhodných informací k flétnovým nástrojům. Zmiňuje „*pišťaly koncové*“, nazývané *hlasnice*, a jako příklad uvádí nástroj ze soukromé sbírky v Rožnově o délce 82 cm a základním tónu Bb. Dále vzpomíná rod Ondračků z Palkovic: Josefa, syna Martina (1844-1919) a jeho syna Martina (nar.1883), kteří vyráběli jarmareční nástroje. Nejstarší Ondračka měl na počátku 19. století vyrábět *hlasnice*, do nichž později vrtal jednu až tři dírky a jeho syn pak zvýšil počet hmatových otvorů až na sedm. Vyráběl údajně zejména dvě velikosti: 12-15 cm a 30 cm. K rozšíření a pojmenování takovýchto nástrojů článek udává (str. 166): *Pišťaly takové byly koncem minulého století po Valašsku rozšířeny všeobecně a nazývány fujary nebo fujarky*. Velice cenné jsou dále kresby jarmarečních pišťal Martina Ondračky z Palkovic (viz Obr. 24), kde jsou zobrazeny i dvě alikvotní flétny.



Obr. 24 Reprodukce vyobrazení kolekce nástrojů Martina Ondračky (Polášek 1932:163)

Obr. 25 Nástroje inv. č. N 1429-1435 ze sbírek Muzea Valašska (foto M. Friedl, 2014)

⁸⁰ Informace zajímavá i vzhledem k vyobrazení, o němž byla řeč v oddíle I.2.

⁸¹ Gallaš (1941:197) zmiňuje moldánky, dudy a housle také na Podluží. Problematika termínu *moldánky* je však stále nedořešená. Organologické práce zvažují, že by se mohlo jednat o určitý typ vícehlasých dud nebo o flétnu typu syrx (Kurfürst 2002; Kunz 1974, 2009; Číp – Klapka 2006; Chybiňski 1961). Možnost, že jde o nějaký druh singulární pišťaly zmiňuje Kunz (2009:292) a Kašpařík (2006). Také Vetterl uvádí jako možnou starší podobu kapel na Valašsku ve složení housle, dudy, cimbál a pišťala (Vetterl 1960:418). K tomu je třeba připomenout, že termín *pišťala se* dále vyskytuje v kapelách ve spojení s houslemi, cimbálem a basou (Václavek 1892:50; Bartoš 1885:86), ovšem v tomto případě jde nejpravděpodobněji o nástroj klarinetového typu.

Jak ukázal průzkum muzejních depozitářů, celá vyobrazená kolekce je uložena v reálné podobě ve sbírkách Muzea Valašska, depozitář Valašské Meziříčí pod inventárními čísly N 1429-1436 (viz Obr. 25; chybí zde nenalezená N1436). Kromě toho má první z vyobrazených fléten svou kopii uloženou v depozitáři Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici pod inv. č. 789 a je dále typologicky shodná (zalomený vzduchový kanálek v hlavici) s inv. č. 098 v depozitáři Valašského muzea v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm a s dalšími nástroji z dílny Jana Zzulky,⁸² a to včetně pro něj typického širokého labia. V evidenční kartě navíc není její souvislost s Ondračkovou produkcí na rozdíl od soustružených fléten zmíněna. Zdá se tedy vysoce pravděpodobné, že tento nástroj nepochází z dílny rodiny Ondračků, nýbrž z dílny Zzulky. Všechny flétny jsou řemeslně výborně zpracovány, u soustružených je evidentní inspirace zobcovou flétnou (včetně nožky se zúžením spodního otvoru, hlavice s náznakem zobce a labiem od hráče), ale počet hmatových otvorů (6+1) jakož i monoxyličnost se drží starších vzorů. Zvláště zajímavý je variant soustružené dvoudílné alikvotní flétny (viz Obr. 26) s výrazně zúženým spodním otvorem trubice. Fakt, že se alikvotní flétna vyskytuje mezi nástroji určenými k jarmarečnímu prodeji (a navíc ve značně rozvinuté formě), možná potvrzuje předpoklad, že se zde jednalo původně o známý a oblíbený nástroj. Nicméně napříč depozitáři i soukromými sbírkami nalezneme pouze jeden exemplář tohoto variantu.



Obr. 26 a, b Alikvotní flétna z dílny Martina Ondračky z Palkovic ve sbírkách Muzea Valašsko, inv. č. 1430 a, b (foto M. Friedl, 2014)

Je pozoruhodné, že v úvodu článku J. N. Poláška je umístěna fotografie Martina Kováře-Machejáka (1857-1930) z Nového Hrozenkova hrajícího na třídírkovou dlouhou flétnu (Polášek 1932:160). Tento nástroj však J. N. Polášek nepopisuje a blíže se o něm dovzdáme až z publikace o třicet šest let mladší, díky popisu Joži Országa-Vraneckého (1968:35).⁸³

⁸² Viz Ország-Vranecký 1967:33-34; Kunz 1973:110.

⁸³ Naopak článek popisuje *fujaru* z Dětvý. Tu však mylně pokládá za aerofon jazýčkový, a dává ji proto do souvislosti s nástroji, o nichž slyšel od starých bačů, kteří *mluvili o valašských trúbách přebíracích s piskorem* (Polášek 1932:165).

Také Poláškův příspěvek do sborníku výstavy o salašnictví s názvem *Salašnictví a jeho vliv na lidovou hudbu* (Polášek 1936) je na konkrétní informace chudý, ale doplňuje některé dřívější údaje: *Na valašských salaších vznikala i výroba dřevěných vrtaných t.z. „přebíracích“ píšťal o sedmi dírkách, též fujary zvaných, na kterých pasáci druhdy pískali překrásné dumavé melodie, jež si sami vymýšleli.*⁸⁴ *Asi koncem 18. století stala se výroba valašským a lašským domácím průmyslem, jehož zbytek ještě dnes možno nalézt v Palkovicích u Místku. Poslední píšťalkář z okolí Valašského Meziříčí zemřel před světovou válkou na Bystřičkách.*

Základním skutečně deskriptivně zaměřeným pramenem k danému tématu je až publikace Joži Országa-Vraneckého (1913–1977) *A měl sem já píščalenku*⁸⁵ (1963). Jde o ojedinělý zdroj informací získaných od posledních výrobců či prostřednictvím vlastní výrobní praxe.⁸⁶ V jistém smyslu byl Ország-Vranecký posledním nositelem tradice výroby, s níž se seznámil díky čtyřem výrobcům. Byli to Martin Kovář-Macheják (1857–1930) z Nového Hrozenkova, Pavel Vrážel (1873–1960) z Nového Hrozenkova, Jan Zezulka (1883–1969) z Valašské Bystřice a Cyril Bezručka z Trojanovic. Od nich znal výrobu alikvotních fléten (Kovář-Macheják, Vrážel, Zezulka), dlouhých fléten se třemi hmatovými otvory (Kovář-Macheják) a fléten se sedmi hmatovými otvory (Zezulka, Bezručka). Výrobu ani užití dvojitých fléten neznal Ország-Vranecký z autopsie ani z popisu (1963:38-41) a tzv. *blížnata* jsou zřejmě jeho osobní invencí bez jakékoli předlohy (viz oddíl II.3.1). Šestidírkové (pastýřské) flétny vyráběl podle vzoru ze soukromé sbírky (Ország-Vranecký 1963:41-42), krátké flétny se třemi hmatovými otvory (*jednoručky*) vyráběl jen podle popisu pamětníka (Ország-Vranecký 1963:36-38). V nahrávaném rozhovoru s Jaromírem Gelnarem⁸⁷ popsal rekonstrukci tohoto nástroje takto: *Já jsem neměl prototyp. Já jsem viděl - výstava pětadevadesát - tam je na obrázku, víš. A potom jsem v literatuře četl - zmiňuje se o ní také Buchner - Hudební nástroje od pravěku k dnešku, tam je o ní ale čtyry rádečky - že byla na Moravě, víc nic, nic z toho nepoznáš, rozumíš, to je tak všeobecně, že. No a tak já jsem tohoto strýca se ptal, jesi takové píšťaly pamatuje - nebo Polášek se zmiňoval na ... v Palkovici, víš, tam ti píšťalkáři, Metylovice jak byli - a ten strýc mně říkal: ano, ano byla taková píšťalka měla tři dírky. Já jsem říkal: jak vypadala. On říkal, no víš byla asi na dvě píďe byla a měla tři dírky. Toto byla moje informace, rozumíš. (...) já jsem pak jednoducho*

⁸⁴ J. N. Polášek zapsal takovéto píšťalové melodie zaslechnuté v okolí Radhoště v 90. letech 19. století a publikoval je ve svém článku z roku 1932 (Polášek 1932:164-165).

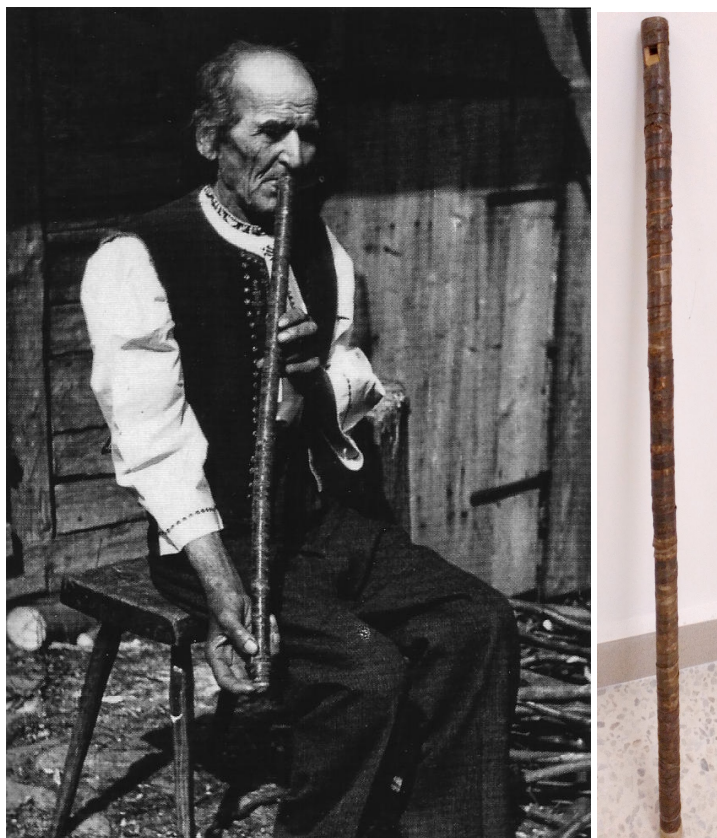
⁸⁵ Práce zahrnuje kromě píšťal také dětské hračky a zvukové nástroje, dále retné a jazýčkové aerofony, chordofony a idiofony a popis chlapeckých her.

⁸⁶ Z jeho dalších publikací k tématu lze ještě zmínit jeho starší popularizační článek *Koncovka – nejstarší valašská píšťala* (1948) zaměřený zcela prakticky na popis výroby, tónových možností a způsobu hry. V závěru připojuje apel, aby se zájemci neváhali pokusit tento nástroj vyrobit a nahradit tak užívání soustružených jarmarečních píšťal původnějším nástrojem. Katalog z výstavy *Lidové hudební nástroje na Valašsku* (1968) je velice stručným výtahem jeho práce z roku 1963.

⁸⁷ Rozhovor proběhl 12. 4. 1970. Záznam je uložen ve fonotéce Etnologického ústavu Akademie věd ČR, v. v. i. v Brně pod signaturou PI 22.

píšťalu udělal, víš, no a empiricky jsem do toho navalil dírky no a asi třetí už mně fungovala normálně, že. Víš, první ne, protože neměl jsem vzor, neměl jsem dimenze, neznal jsem vývrt, nic jsem neznal.

Pokud jde o informátory Országa-Vraneckého, víme o nich jen málo. Pavla Vrážela charakterizoval takto (Ország-Vranecký 1963:25): *Pavel Vrážel (1873–1960) byl krásný typ valašského horala. Býval drvoštěpem i tesařem a postavil mnoho pěkných valašských chalup. Píšťaly (výhradně štípané koncovky) vyráběl ve volných chvílkách od mlada, ne však řemeslně - jak sám říkával: edem pro svoju potěchu. Prošel i kus světa. Jako voják byl na italské frontě, rok žil v Korutanech a dožil svůj život vyrovnaného a rozvážného člověka daleko od středu obce na horské samotě pod Stolečným.*



Obr. 27 Pavel Vrážel hraje na štípanou lískovou alikvotní flétnu (Friedl 2013:257)

**Obr. 28 Štípaná lísková alikvotní flétna ze sbírek Moravského zemského muzea
v Brně, inv. č. HN 289 (foto M. Friedl, 2015)**

V archívu Muzea Valašsko se dochovala fotografie Pavla Vrážela hrajícího na podélnou alikvotní flétnu ze štípané lísky (Obr. 27). Jak ukázal průzkum muzejních depozitářů (viz oddíl II.2), je tento typ mezi muzejními exempláři ve většině oproti příčně a polopříčně hraným nástrojům. Vzhledem k chybějícím bližším údajům o původu těchto nástrojů nelze již zjistit, zda se zde vyskytují také nástroje z dílny samotného Pavla Vrážela. Uvedené fotografie (Obr. 28 – 30) ukazují celek takové podélné flétny a dva detaily

představují obvyklý jev vídaný na štípaných lískových nástrojích obecně: stažení obou polovic drátem či provázkem se uplatňuje na hlavici, uprostřed a na konci trubice; drát bývá často zapuštěn v malém žlábků a překryt kůrou.



Obr. 29 Spodní konec štípané lískové alikvotní flétny stažený provázkem, ze sbírek Moravského zemského muzea v Brně, inv. č. HN289 (foto M. Friedl, 2015)



Obr. 30 Spodní konec štípané lískové alikvotní flétny stažený drátem, ze sbírek Muzea jihovýchodní Moravy v Uherském Hradišti, inv. č. 12492 (foto M. Friedl, 2015)

Tentýž nástroj vyráběl stejným způsobem také Martin Kovář-Macheják (1857–1930). K němu J. Ország-Vranecký napsal (1963:35): *Byl to rázovitý valašský bača. Chodil vždy oblečen po staru v papučách, vrtanicách, bruncluku a huni. Téměř celý svůj život prožil na grúni pod Bařinú. Při pasení vyráběl ze záliby (stejně jako P. Vrážel) koncovky, fujarky i dlouhé trúby, které jsou dosud v národopisných sbírkách celé řady muzeí. Navzdory závěru citace se však doposud nepodařilo najít nástroj, u nějž bychom si byli jisti, že jeho původcem byl Kovář-Macheják. V případě alikvotních fléten jsme na tom stejně jako u P. Vrážela: existuje množství exemplářů, ale nevíme zda a případně který z nich mohl vyrobil Kovář-Macheják. U fujarek, tedy typu 3+0+2, bychom si mohli být jistější, protože pomineme-li výrobu J. Országa-Vraneckého, ze starých tvůrců byl zřejmě Kovář-Macheják zcela posledním. Nicméně průzkum deseti depozitářů přinesl vedle šesti nástrojů z dílny Országa-Vraneckého pouze jeden objev dlouhé flétny ze štípané lísky se třemi hmatovými otvory, která je ovšem bez doladovacích otvorů (Muzeum Valaška: inv. č. N 1425). Jde tedy o typ 3+0 a o tom, že by takové nástroje Kovář-Macheják vyráběl, nemáme zpráv. Jediným potenciálním dochovaným nástrojem Kováře-Machejáka by tak mohla být vrtaná fujarka ze soukromé sbírky sourozenců Országových (viz Obr. 31). Srovnání tohoto nástroje s fotografií v publikaci *A měl sem já piščalenku* (Ország-Vranecký 1963:126) však ukazuje, že se patrně nejedná o zcela identické nástroje. Naopak opracování ukazuje spíše příbuznost s nástroji Jana Zezulky (viz níže), o němž však nevíme, že by tento nástrojový typ kdy vyrobil.*



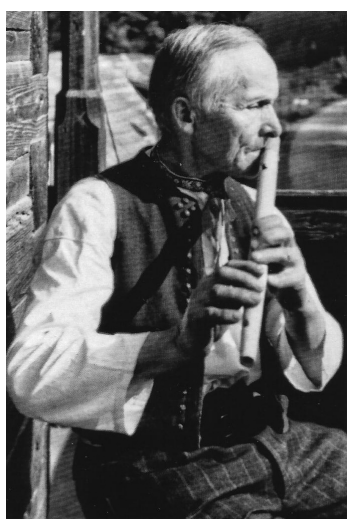
Obr. 31 a, b Dvě fujarky (typ 3+0+2) ze soukromé sbírky sourozenců Országových (foto J. Stuchlík a M. Friedl, 2015)

Z informátorů Országa-Vraneckého máme relativně více informací pouze o Janu Zezulkovi (1883–1969) z Valašské Bystřice. Byl členem rodinné kapely *Zezulků*, která působila před první světovou válkou na Rožnovsku a (částečně) Vsetínsku. Její hru poznáváme v omezené míře díky záznamu hry, zpěvu a vyprávění bratřanců Jana Zezulky (1883–1969), Josefa Zezulky (1887-?) a Josefa Fúska (1882–1976) z roku 1955.⁸⁸ Jan Zezulka hrál v kapele na flétnu, na cimbál a také na křídlovku a byl i výrobcem houslí, cimbálů a různých druhů píšťal. V meziválečném období již rodinná kapela svoji činnost neobnovila, ale bratři Jan (1883–1969) a Michal Zezulkovi (1873–1964) se stali součástí tamní národopisné skupiny a její hudební složky.⁸⁹ Na záznamu z rozhlasových studií v Brně a v Ostravě hraje Jan Zezulka na cimbál, sedmidírkovou flétnu, alikvotní flétnu, zpívá a zodpovídá také dotazy redaktorů (viz příložené CD stopy 3 – 12). K alikvotní flétně je zde zaznamenán tento rozhovor (HL 171): *A tu fujaru kde ste viděl, co? Ja, tož to byl takový starý dratař, tady chodíval, ze Slovenska. A tož on to takové dělal, ty... Ty krátké fujary s dírkama,*

⁸⁸ V archivu Českého rozhlasu Ostrava, sign. HL 60 (nat. 1951), HL 171 (nat. 1955). Za jejich poskytnutí děkuji Janu Rokytovi staršímu.

⁸⁹ Blíže ke kapele Zezulků viz Friedl 2013.

že? *Ne, ne, takové. Edemže on, to víte, negde kúsek teho jedlového dřeva popad, ten vršáček. A rozščípil to nožem a vystrúhal to, taký nůž, takú řimku měl na to, a potom to otočil, víte tú, střešňovú kúru. A tož takto už potom docílil teho, jak je třeba to. No už tu dutinu docílil tým nožem, edemže, tož to víte, tož, namočit' to musel ve vodě, aby to nějak pískalo. A jak to omočil, tož zas sa to rozeschlo, tož zas to nemělo hlasu. Kdežto takovádle sem, když je to provrtané, to už sa nemože tak osychat'. A tož to, to můj bratr dělával. (stříh) Ne, měl kdysi od teho dratařa. A tož já sem byl ješče ogar malý, tož. A mě to už jaksi v hlavě utkvělo, mňa to bavilo taká věc, tá fujára. A tož mezi tým, sem si potom to udělál a tož sem pruboval nekeré ty písničky na tem pískat', že to šlo. Takže sem k temu dospěl, že sem viděl skutečně, že ty písne od fujary pochodá.*"



Obr. 32 Jan Zezulka hraje na příčnou flétnu se zalomeným vzduchovým kanálkem (Friedl 2013:257)

Obr. 33 Nástroje Jana Zezulky: příčná 7+0, podélné 6+1 (foto z archivu rodiny Adamců)

Soudě podle tohoto popisu, jednalo se patrně o dráteníka z papradňanské doliny na slovenské straně Javorníků, pro niž je dodnes typická výroba tzv. *rífových píšťal / rífovek* z dlabaných prutů jehličnanů. Je to typ dlouhých píšťal v délce paže, tedy jednoho *rífu* (lokte), který jim dal i jméno. Jejich charakteristickým rysem je výrazná kóničnost vně i uvnitř trubice: poměr průměrů obou konců bývá až 3:1. Není ovšem známo nic o tom, že by Jan Zezulka někdy vyrobil podobný nástroj. Jeho doménou byly vrtané nástroje z javorového dřeva, někdy zdobené vrubořezem, u nichž používal v hlavici jádro se složitě modelovaným vnitřním kanálkem tak, aby byla možná hra příčně (blíže k tomuto typu hlavice viz oddíl II). Jedině toto příčné držení bylo příbuzné s alikvotními flétnami z přilehlé slovenské strany Kysuc a Javorníků, nicméně u těchto nástrojů je v hlavici pouze seříznuté přečnávající jádro a hra je v podstatě polopříčná.



Obr. 34 a, b Nástroje Jana Zezulky: dvě varianty alikvotní flétny se zalomeným vzduchovým kanálkem v hlavici ze sbírek: a) Národní ústav lidové kultury ve Strážnici, inv. č. 790; b) Moravské zemské muzeum v Brně, inv. č. HN 197 (obě foto M. Friedl, 2013; 2015)

Kromě zalomeného vzduchového kanálku a materiálu jsou nástroje Jana Zezulky dobře rozpoznatelné díky specificky tvarovanému labiu a velmi typické je pro ně také zahloubení hmatových otvorů provedené nožem. Alikvotní flétny jeho produkce nacházíme ve dvou kontrastních podobách (nepočítáme-li nástroj přisuzovaný Ondračkům, jak bylo psáno výše). Obě mají zalomený vzduchový kanálek tak, že zvukový otvor směřuje při hře vzhůru, liší se ale opracováním pláště. První variant má hoblovaný povrch bez další výzdoby či povrchové úpravy. Druhý variant je modelován soustružením, doplněn drobnou výzdobou vrubořezem do temného podkladu a vzduchový otvor lemuje bílá destička (viz Obr. 34 a, b).



Obr. 35 Nástroje 3+0 (dlouhá), 6+0, 0 (vrtaná / zalomený vzduchový kanálek) neznámého tvůrce ve sbírce sourozenců Országových (foto M. Friedl, 2015)

Také v soukromé sbírce sourozenců Országových se nachází alikvotní flétna typu *0 Příčné-vrtané / zalomený vzduchový kanálek*. Právě tento znak by nejspíše ukazoval na Zezulkovu produkci, ale zdobení tohoto nástroje, umístění vzduchového a zvukového otvoru v jedné rovině, jakož i zcela jinak vypracované labium tuto možnost spíše zpochybňují. Na druhou stranu je na tomto nástroji pod labiem vyřezána květina, podobně jako u nástroje ze soukromé sbírky rodiny Adameců (viz Obr. 33), ačkoli jinak se obě flétny zásadně liší. V každém případě neznáme žádný jiný nástroj takto bohatě zdobený vrubořezem, u nějž bychom s jistotou mohli tvrdit, že jeho původcem je Zezulka. Kdo pak tento nástroj vyrobil, nevíme a totéž platí o dalších dvou nástrojích typu 3+0 a 6+0 z téže sbírky na přiložených fotografiích (viz Obr. 35, 36).

Následující Tab. 2 ukazuje přehled nástrojů z muzejních i soukromých sbírek, u nichž je Jan Zezulka jistým nebo pravděpodobným původcem.



Obr. 36 Detaily hlavic nástrojů neznámého tvůrce ze sbírky sourozenců Országových (foto M. Friedl, 2015)

Tab. 2 Přehled nástrojů Jana Zezulky v muzejních a soukromých sbírkách

| | SBÍRKA | TYP | POPIS |
|---|------------------|----------------------------------|---|
| 1 | VMP 192 | 0 Příčné-vrtané/zalomený vzd. k. | Vrtaná z buku, barvená do černa, soustružená špička na hlavici + soustružený ozdobný prstenec, vrubořez, v hlavici slonovina (?) |
| 2 | VMP 8914 (odpis) | 0 Příčné-vrtané/zalomený vzd. k. | Vrtaná z javoru, není povrchová úprava |
| 3 | VM N1429 | 0 Příčné-vrtané/zalomený vzd. k. | Vrtaná líska (?); broušená, zdobená fládrováním, hlavice oplechovaná, soustružená špička na hlavici; podle vyobrazení v článku J. N. Poláška (Polášek 1932:163) jde o nástroj z produkce rodu Ondračků z Palkovic? ⁹⁰ |
| 4 | NÚLK 790 | 0 Příčné-vrtané/zalomený vzd. k. | Vrtaná, barvená do černa, soustružená špička na hlavici + soustružený ozdobný prstenec, vrubořez, v hlavici slonovina (?); kopii originálu VMP 192 zhotovil J. O. Vranecký |
| 5 | NÚLK 25565 | 0 Příčné-vrtané/zalomený vzd. k. | Vrtaná, zdobená soustruženými prstenci+špička na hlavici; mořená do světle hněda, lakovaná, hlavice oplechována; zalomený vzd. kanálek, ale oproti ostatním vzduchový otvor a labium v jedné rovině; vyrobil J. Zezulka? |

⁹⁰ Jak bylo již uvedeno výše, první alikvotní flétna z vyobrazené kolekce v článku J. N. Poláška (1932:166) rovněž vykazuje znaky Zezulkovy výroby. Ačkoli Zezulkova autorství u tohoto nástroje nelze s jistotou potvrdit, je zahrnut v soupisu jeho nástrojů.

| | | | |
|----|---|---|--|
| 6 | NÚLK 789 | 0 Příčné- vrtané/zalomený vzd. k. | Vrtaná, hoblovaná, fládrování (žlutá + hnědá barva), hlavice oplechovaná, soustružená špička na hlavici; kopii předmětu MV-VM N1429 zhotovil J. O. Vranecký r. 1961; originál vyrobil J. Zezulka nebo M. Ondračka? |
| 7 | MZM HN197 | 0 Příčné- vrtané/zalomený vzd. k. | Vrtaná z javoru (?), broušená, bez povrchové úpravy, výrazně kónická; má výrazně vysokou sekundu, jakou známe z nahrávek J. Zezulky; vyrobil J. Zezulka? |
| 8 | soukromá sbírka sourozenců Országových (Hrabyně) | 3+0+2 | Vrtaná z javoru (?), hoblovaná, bez povrchové úpravy, zahloubené hm. o., široké labium, vyrobil J. Zezulka? |
| 9 | MZM HN 66 | 6+1 Labium d hráče/broušené | Vrtaná, broušená, bez povrchové úpravy, zahloubené hm. o., široké labium; vyrobil J. Zezulka? |
| 10 | VMP 10 038 | 6+1 Labium od hráče/broušené | Vrtaná, broušená, bez povrchové úpravy, zapuštěné hm. o.; vyrobil asi v roce 1956 |
| 11 | soukromá sbírka sourozenců Országových (Hrabyně) | 6+1 Labium od hráče/broušené | Vrtaná, broušená, bez povrchové úpravy, zahloubené hm. o., široké labium; vyrobil J. Zezulka? |
| 12 | soukromá sbírka sourozenců Országových (Hrabyně) | 6+1 Labium od hráče/broušené | Vrtaná, broušená, povrch šelak (?), zahloubené hm. o., široké labium; vyrobil J. Zezulka? |
| 13 | soukromá sbírka rodiny Adamcových (Valašská Bystřice) | 6+1 Labium od hráče/broušené | Vrtaná, broušená, povrch šelak (?) + zdobení černou barvou, zahloubené hm. o., široké labium |
| 14 | soukromá sbírka rodiny Adamcových (Valašská Bystřice) | 6+1 Labium od hráče/broušené | Vrtaná, broušená, povrch šelak (?) + pod labiem vyřezána květina, zahloubené hm. o., široké labium |
| 15 | soukromá sbírka sourozenců Országových (Hrabyně) | 7+0 Příčné- vrtané/zalomený vzd. k. | Vrtaná, broušená, povrch šelak (?) zahloubené hm. o., široké labium |
| 16 | soukromá sbírka rodiny Adamcových (Valašská Bystřice) | 7+0 Příčné- vrtané/zalomený vzd. k. | Vrtaná, broušená, povrch šelak (?) zahloubené hm. o., široké labium |

S Janem Zezulkou se počátkem 50. let setkal etnomuzikolog Jaromír Gelnar při výzkumech pro svou diplomovou práci *Lidová nástrojová hudba na Rožnovsku* (Gelnar 1954). V části věnované lidovým flétnám se objevuje popis výroby lískové štípané *koncovky* podle článku J. Országa-Vraneckého (1948), ale popis výroby vrtaných nástrojů Jana Zezulky tady z neznámých důvodů není. Nalezneme zde ještě poznámku k tónovému materiálu jeho nástroje, který známe i z nahrávek (viz příložené CD, např. stopa 3). V jeho tónové řadě

figuruje nápadně velká sekunda mezi prvním a druhým stupněm, takže tón c2 v Bb lydicke zapisuje J. Gelnar jako cis2. Poslední zmínkou k tomuto nástroji je konstatování, že Zezulka svému nástroji říká *fujarka* (Gelnar 1954:20). Následující informace k flétnám s 6 – 8 hmatovými otvory jsou velmi všeobecné, nedozvíme se nic dalšího o konkrétních tvůrcích, tónových možnostech či morfologii. Je zajímavé, že nejsou uvedeny ani žádné další flétnové nástroje z dílny Jana Zezulky,⁹¹ pouze je zmíněno, že hrával v kapele na příčnou flétnu tovární výroby (Gelnar 1954:22).

Hra na alikvotní flétně Jana Zezulky střídána se zpěvem je zaznamenána na snímcích z let 1951 a 1955 (stopy 3 – 12 příloženého CD).⁹² První záznam zachycuje písně (1) Tíšaavských pacholků doma není (in A), (2) Teče voda z javora (in A), (3) Aj, málo sem sa napíl (in Ab) a (4) sestřih melodii hraných na alikvotní flétně (in A). Snímek z roku 1955 obsahuje písně (5) Pod horami jatelinka, (6) Kamaráde, bratře můj, (7) Aj, málo sem sa napíl, (8) Teče voda z javora, (9) Vím já jedno okýnko a (10) Moja žena (pouze v instrumentálním provedení). V prvním případě použil Zezulka alikvotní flétnu se základním tónem A pro písně č. 1, 2, 4 a píseň číslo 3 je hrána na nástroji in Ab, stejně jako všechny snímky z roku 1955. V obou případech vždy zpívá zcela neomylně o kvintu níže, než hraje na nástroji.⁹³ Ve všech písních je zřetelná snaha o hru s pravidelným pulzem, píseň vyloženě parlandového charakteru zde není žádná. Dá se vyzorovat (až na drobné odchylky) i periodické metrické členění: písně č. 1, 2, 3, 5, 7, 8 jsou v metru 2/4, č. 6 v metru 3/4, č. 9 (snad) v metru 5/4. Hra na alikvotní flétně je oproti zpěvu z hlediska pravidelného pulzu na všech snímcích labilnější a důvodem je patrně zaměření na bohatý variační rozvoj. V hraných verzích nacházíme oproti zpívané melodii řadu motivických obměn, průchodné tóny, změny artikulací a celkově je hra vždy bohatě rytmicky zvrásněna synkopickými útvary a šestnáctinovými hodnotami (srov. Obr. 37 a dále stopy 3 – 12 příloženého CD).

Zdá se, že snímky odpovídají situaci, kterou popsal Jan Zezulka v rozhovoru (viz výše): nástroj byl přejat od slovenského dráteníka, Jan Zezulka pro něj neznal původní lokální repertoár, proto používal (upravené) písně z tanečního repertoáru rodinné kapely. Naprostou záhadou je však důvod modulační praxe zpěvu o kvintu níže oproti hře na alikvotní flétně. Je to jev o to záhadnější, že na snímcích z téhož období hraje také na housle a cimbál a zde vždy zpívá v totožné tónině, v jaké hraje.

⁹¹ Pokud jde o nástroje, v dalších pasážích nalezneme ještě informace k cimbálům z jeho dílny (včetně zápisu ostrunění a hry) a k výrobě houslí (Gelnar 1954:26-28).

⁹² Uloženy v archivu Českého rozhlasu Ostrava pod signaturami HL 60 a HL 171.

⁹³ Ačkoli na nahrávkách J. Zezulka vypráví o své muzikantské praxi a zodpovídá i dotazy hudebních redaktorů / výzkumníků, k tomuto jevu se blíže nevyjádřil. Je zajímavé, že na podobnou modulační praxi upozorňuje K. Kočík v případě Ondreja Madoša z Poník (SK) a Jána Majera ze Strelník (SK), ačkoli jako obvyklý posun zpívané melodie uvádí tercii nebo kvartu (Kočík 2014:70).

Obr. 37 Porovnání hrané verze a zpěvu Jana Zezulky písně *Pod horami jatelina* (zápis M. Friedl); srov. se stopou 11 příloženého CD

Z dalších výrobců, které známe jménem, můžeme uvést již jen tři tvůrce soustružených nástrojů bez, bližších údajů k jejich osobám: Cyril Bezručka z Trojanovic, Rudolf Kuřec z Frenštátu pod Radhoštěm a M. Blažek z Frenštátu pod Radhoštěm.⁹⁴ Z nich máme nejvíce informací k nástrojům Cyrila Bezručky a to díky popisu J. Országa-Vraneckého (1963:41-43). Uvádí, že jde v jeho případě o řemeslnou výrobu. Nástroje vyráběl z javorového dřeva, opracovával je pomocí soustruhu, vrtal sedm hmatových otvorů a ornamenty prováděl elektrickým vypalovačem. Dodává, že na rozdíl od nástrojů zhotovených pro vlastní potřebu jsou zde dírky pouze vrtané a vývrt je kónický.⁹⁵ V podstatě tytéž informace přináší i Ludvík Kunz (1974:109-110), uvádí však Bezručkovu jméno ve tvaru Bezroučka a oproti Országu-Vraneckému zmiňuje v jeho případě vedle fléten se sedmi hmatovými otvory také nástroje šestidírkové.

⁹⁴ Viz Orel 1982:83; Ország-Vranecký 1963:41-41; Ország-Vranecký 1968:12; Kunz 1974:109-110.

⁹⁵ Tento postřeh je třeba korigovat. Na základě průzkumu depozitářů se zdá, že naopak kóničnost převažovala i u nástrojů vyráběných pro vlastní potřebu (viz oddíl II.).



Obr. 38 a, b, c Tři varianty soustružených fléten ze sbírek:

a) Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, inv. č. 21439

b) Slovácké muzeum v Uherském Hradišti, inv. č. E 31065

c) Valašské muzeum v přírodě, Rožnov Pod Radhoštěm, inv. č. 2514

(C. Bezručka), 2690 (R. Kuřec)

Obecně můžeme u nástrojů opracovaných soustruhem pozorovat tři vyhraněné varianty. První užívá soustruh pouze k vytvarování hlavice, druhá pracuje se soustruhem jako s nástrojem pro vytvoření výzdobného prvku po celé trubici a třetí vyděluje pomocí soustruhu tři části po vzoru zobcové flétny - tedy hlavici, střední díl a nožku (viz Obr. 38 a, b, c). Nepřekvapí pak také, že jedině u třetího typu se setkáme s labiem situovaným od hráče, zkosením hlavice a palcovým otvorem, ze starších vývojových stupňů se udržela monoxylčnost a kóničnost. Pokud víme, R. Kuřec, C. Bezručka a M. Ondračka vyráběli právě tento nejnovější model.

Co se týče muzejních dokladů, pouze u dvou soustružených fléten známe díky zmínce v evidenčních kartách Valašského muzea v přírodě původce: inv. č. 2514 zhotovil C. Bezručka, inv. č. 2690 R. Kuřec. Oba nástroje jsou si velmi podobné a snadno k nim přiřadíme také obdobné kusy z dalších depozitářů. Níže uvedená tabulka tak přináší přehled všech příbuzných soustružených nástrojů, jejichž výrobcem by mohl být C. Bezručka nebo R. Kuřec. Tyto navzájem nápadně podobné nástroje vykazují příbuznost i s Ondračkovými

flétnami, ale zdobené soustruženými prstenci v ploše mezi labiem a hmatovými otvory je zde mnohem střízlivější.

Tab. 3 Přehled nástrojů z dílny Cyrila Bezručky a/nebo Rudolfa Kuřece v depozitářích muzeí

| | ULOŽENÍ | TYP | POPIS |
|---|--------------|-----|--|
| 1 | VMP 2514 | 6+1 | Vrtaná z javoru, lakovaná trubice zdobená soustružením a tmavými prsteny; nedovrtaná-kónická; labium od hráče; v kartě zmíněno, že vyráběl dle vzoru výrobce z Metylovic či Palkovic (Ondračka?); vyrobil Cyril Bezručka |
| 2 | VMP 2690 | 6+1 | Vrtaná z javoru, lakovaná trubice zdobená soustružením a tmavými prsteny; nedovrtaná, labium od hráče; vyrobil R. Kuřec , Trojanovice-Bystré |
| 3 | MB 45S | 6+1 | Vrtaná, zdobená soustružením a tmavými prsteny; nedovrtaná; labium od hráče; zřejmě bez laku; vyrobil Bezručka? |
| 4 | MB 48S | 6+1 | Vrtaná, zdobená soustružením a vypalovanými ornamenty, lakovaná; labium od hráče; Bezručka? |
| 5 | MB 42998S | 6+1 | Vrtaná, zdobená soustružením a tmavými prsteny; labium od hráče; Bezručka? |
| 6 | MNJ 2600 | 6+1 | Vrtaná, zdobená soustružením a tmavými prsteny; lakovaná; labium od hráče; Bezručka? |
| 7 | VMP 269 | 6+1 | Vrtaná z javoru, lakovaná trubice zdobená soustružením a tmavými prsteny; nedovrtaná, labium od hráče; vyrobil R. Kuřec , Trojanovice-Bystré |
| 8 | MZM HN 67 | 6+1 | Vrtaná, soustružená;mořená + lakovaná; zdobená soustruženými prstenci; labium od hráče |

Jak vyplývá z předložených informací, tradice výroby lidových fléten byla patrně již v polovině 20. století těsně před svým úplným zánikem. Můžeme se pouze domnívat, že významnější podíl měla ještě jarmareční produkce, jejíž původ J. N. Polášek předpokládal v dřívější výrobě pastevců (Polášek 1932:166). Zdá se, že soustružení vstoupilo do tradiční výroby jako nový prvek a bylo aplikováno nejprve i u nástrojů staršího typu s labiem směrem k hráči.

Vzhledem k nedostatku informací není možné mechanicky spojovat užívání soustruhu pouze s nástroji řemeslné, případně podomácké výroby⁹⁶ určené k jarmarečnímu prodeji. Tento prvek se mohl objevit nejprve jako inovace u lokálních tvůrců vyrábějících pro vlastní potřebu a teprve později jako dominantní rys nástrojů profesionálních výrobců typu M. Ondračky či C. Bezručky. V každém případě jsou v muzeích mezi nástroji s hmatovými otvory soustružené exempláře dominující. Logicky bychom tak mohli hledat předstupeň soustružených nástrojů v nástrojích buď zcela bez opracovaného povrchu nebo nástrojů

⁹⁶ K problematice řemeslné a podomácké výroby viz Brouček 2007.

broušených / hoblovaných. K první skupině je možno poznamenat, že v depozitářích nenalezneme doklad vrtaných nástrojů, u nichž by nebylo provedeno opracování povrchu. Pokud jde o druhou skupinu, i zde bude výběr velmi omezený. Mezi typem 6+0 se sice nachází sedm nástrojů s broušeným / hoblovaným povrchem, z nich však dva, podle charakteristické ornamentiky provedené kyselinou, budou pravděpodobně středoslovenské proveniencie a dalších pět jsou výrobky novější produkce J. Országa-Vraneckého. U nástrojů 7+1 známe čtyři hoblované nástroje, z nichž tři vytvořil Jan Kawulok a jeden neznámý tvůrce, který hlavici vyzdobil cínovou inkrustací. Za nejbližší možný obraz starších variant místních vrtaných nástrojů před užíváním soustruhu bychom snad mohli považovat jedině dva nástroje Jana Zzulky typu 6+1. Ty však mají labium situováno od hráče na rozdíl od starších variant soustružených fléten (viz Obr. 39 a, b, c).



Obr. 39 a, b, c Varianty broušených/hoblovaných nástrojů ze sbírek:

a) Val. muzeum v přírodě, Rožnov pod Radhoštěm, inv. č. 4032, typ 6+0 (středoslovenský)

b) Valašské muzeum v přírodě, Rožnov pod Radhoštěm, inv. č. 54882, typ 7+0

c) Moravské zemské muzeum v Brně, inv. č. HN76, typ 6+1 (J. Zzulka)

Další povědomí o alikvotní flétně a jejích derivátech na Moravě udržovala v druhé půli 20. století především propagační a výrobní činnost Joži Országa-Vraneckého⁹⁷ mladšího (1913–1977) z Nového Hrozenkova.⁹⁸ Narodil se do rodiny, která byla díky aktivitám jeho otce Joži Országa-Vraneckého staršího (1866–1939) aktivní v Novém Hrozenkově a okolí v udržování a obnovování lokální tradiční kultury, včetně hudby. Jeho otec současně patřil mezi nejvzdělanější osoby v širokém okolí, byl znám jako propagátor nových trendů a hostitel řady významných intelektuálů z celé republiky.

Joža Ország-Vranecký odešel na studia nejprve na reálné gymnázium do Prahy, roku 1932 pak absolvoval učitelský ústav ve Valašském Meziříčí. Do roku 1939 působil jako učitel a později jako úředník na Podkarpatské Rusi. V letech 1939 až 1960 byl učitelem na školách ve vsetínském okrese, z politických důvodů se poté i s rodinou přestěhoval do Hrabyně, rodiště manželky. Následujících sedm let zde pracoval jako učitel a od roku 1967 zastával místo odborného pracovníka v oblasti tradiční rukodělné výroby ve Valašském muzeu v přírodě v Rožnově pod Radhoštěm (kam z Hrabyně dojížděl).

Joža Ország-Vranecký hrál od šesti let s otcem v kapele národopisného kroužku na cimbál, později na housle. Jako pasák ovcí si od mala vyráběl různé zvukové hračky. Postupně rozšiřoval znalosti hry i výroby o řadu dalších nástrojů, jako jsou lidové flétny s různým počtem hmatových otvorů, dřevěné trumpety *salašovky*, *trúby*, rohovinové rohy, monoxylické housle *ochlebký*, lidové citery *kobzy*, malé i velké cimbály. V roce 1963 mu byl udělen titul *mistr lidové umělecké výroby* pro obor *výroba lidových hudebních nástrojů*. Jeho nástroje jsou dnes bezesporu nejznámějšími příklady tradičních nástrojů Valaška v muzejních i soukromých sbírkách na Moravě.⁹⁹

⁹⁷ Občanským jménem Josef Ország. Přídomek Vranecký je odvozen od bydliště v části Vranča v Novém Hrozenkově.

⁹⁸ Následující pasáž je výtahem z těchto zdrojů: Blažková 2011, Orel 1982, zvukový záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava (sign. HL 160) z roku 1965 (část obsahuje stopa 14 příloženého CD), osobní rozhovor s potomky Janou a Pavlem Országovými.

⁹⁹ Mimo vlastní originální tvorbu vytvářel také kopie nástrojů – pro stálou výstavu Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici vytvořil jednu třetinu zdejších exemplářů.



Obr. 40 Joža Országh-Vranecký při hře na *jednoručku, blížnata, gajdy a kobzu*.
(repr. z kroniky J. Országha-Vraneckého ve vlastnictví sourozenců Országhových)

Dle potřeby vytvářel nástroje podle starých vzorů starými metodami (včetně štípání lísky), ale současně neváhal zavádět inovace. Ty se týkaly například kombinace omotání kůrou a vrtání trubice, užívání mosazných kroužků na koncích trubic, pro místní flétny dále užívání netradičních výzdobných prvků jako je cínová inkrustace¹⁰⁰ (vždy v kombinaci se švestkovým dřevem), vypalované ornamenty, vrubořez do tmavého podkladu vzniklého opálením trubice či plastická reliéfní řezba. Používal také širokou škálu dřev: švestku, hrušku, jabloň, bez, javor, akát, zimostráz ad.

Díky osobitému výzdobnému stylu i způsobu opracování a vypracování labia jsou jeho nástroje obvykle dobře rozpoznatelné ve sbírkových fondech muzeí i v soukromých sbírkách, neznámka jsou navíc opatřeny značkou VH – Vranecký Hrabyně.¹⁰¹ Jednotlivé typy

¹⁰⁰ Jak zmínil ve výše uvedeném rozhovoru s J. Gelnarem, této technice se naučil od Jana Kawuloka z Istebné (k němu blíže viz oddíl II.1.2). Zde patří k tradičním výzdobným prvkům místních gajd, ale Jan Kawulok ji používal i u fléten (viz např. Obr. 21). Její princip J. Országh-Vranecký popsal v rozhovoru pro *Zemědělské noviny* (15. 4. 1972, XXVIII, č. 89): používá švestkové dřevo, ornament se vydlabe dřívky, pak se pevně obalí papírem, udělá se malá dírka, vloží se malá dřevěná nálevka, která se utěsní chlebovým těstem, cín se nalévá z výšky až 40 cm, aby tlakem došlo k vyplnění všech skulin.

¹⁰¹ Za tuto informaci děkuji jeho žákovi Pavlu Čípovi (Zubří). K jeho osobě viz blíže oddíl II.1.4.

a vyhraněné varianty vystihující osobitý styl J. Országa-Vraneckého shrnují následující fotografie (Obr. 41 a Tab. 4). Výběr pomíjí napodobeniny či kopie starších nástrojů.











Obr. 41 Přehled hlavních typů a variant (výzdobných stylů) produkce J. Országa-Vraneckého ze sbírek Muzea Valašska (odshora):

- a) typ: krátká 3+0 – *jednoručka*; variant: broušená, opálené dřevo + světlý vrubořez, mosazný kroužek v hlavici; inv. č. 3082
- b) typ: dvojitá 3/3 – *blížňata*; variant: broušená, vypalovaný ornament do světlého podkladu, mosazné objímky nahoře i dole; inv. č. 3083
- c) typ: 3+0+2 – *fujarka*; variant: broušená, vypalovaný ornament do světlého podkladu, mosazný kroužek v hlavici; inv. č. 3084
- d) typ: 6+0 – *přebírací píšťalka*; variant: broušená, mořená, cínová inkrustace; inv. č. 3081

Celkem bylo doposud objeveno čtyřicet čtyři nástrojů, z nichž u čtyřiceti dvou je autorství J. Országa-Vraneckého jisté. Jednotlivé nástroje, které jsou k nalezení v depozitářích muzeí, jsou vyhledatelné v tabulkách v oddílu II.2.3. Následující tabulka doplňuje tento soupis o nástroje ze soukromých sbírek. Kromě výzdobných stylů / úpravy povrchu uvedených u Obr. 41 přináší tabulka nově varianty alikvotních fléten motaných březovou či třešňovou kůrou a varianty s vrubořezem do světlého podkladu a reliéfní řezbou.

Tab. 4 Soupis nástrojů J. Országa-Vraneckého nalezených doposud v soukromých sbírkách

| SBÍRKA | TYP | POPIS |
|---|-------------|---|
| Pavel Číp (celkem 3) | | |
|  | 6+1 | vrtaná, vysoustružená hlavice + náznak nožky, zahloubené hm. o., světlý vrubořez do tmavého podkladu |
|  | Dvojitá 3/3 | vrtaná, hoblovaná, oba konce trubic kryty mosaznou objímkou, světlý vrubořez do tmavého podkladu |
|  | 3+0+2 | vrtaná, hoblovaná, bez zdobení, světlé dřevo bez kůry – patrně bez, světlý vrubořez do tmavého podkladu |
| Hana Sýkorová / pozůstalost Zdeňka Kašpara (celkem 4) | | |
|  | 6+0 | vrtaná, hoblovaná, na hlavici mosazný kroužek, světlý vrubořez do tmavého podkladu |
|  | 6+0 | vrtaná, hoblovaná, na hlavici mosazný kroužek, světlý vrubořez do tmavého podkladu |
|  | 0 | vrtaná, hoblovaná, na hlavici chybí mosazný kroužek, světlý vrubořez do tmavého podkladu |
|  | 0 | vrtaná, hoblovaná, světlý vrubořez do světlého podkladu – možná spíše výrobek Pavla Čípa? |
|  | 0 | vrtaná, světlá, dvě plastiky: hlava vlka a medvěda |

sourozenci Országovi / pozůstalost Joži Országa-Vraneckého¹⁰² (celkem 12)



| | |
|-------------|--|
| 0 | vrtaná, motaná březovou kůrou, na hlavici mosazný kroužek, napodobenina štípaného nástroje |
| 0 | vrtaná, motaná třešňovou kůrou, napodobenina štípaného nástroje |
| 0 | vrtaná, světlé dřevo, plastická reliéfní řezba, na hlavici mosazný kroužek |
| 0 | vrtaná, hoblovaná, světlé dřevo, vypalovaný ornament, na hlavici chybí mosazný kroužek |
| 0 | vrtaná, soustružená (zúžení směrem dolů, na konci nožka), tmavé dřevo (švestka?), cínová inkrustace, na hlavici rohovinový kroužek, vkládané perleťové body v kroužku i na soustružené nožce |
| 3+0 | vrtaná, světlé dřevo, plastická reliéfní řezba |
| 3+0+2 | vrtaná, hoblovaná, světlé dřevo, vypalovaný ornament, na obou koncích trubice mosazný kroužek |
| 3+0+2 | vrtaná, hoblovaná, světlé dřevo, bez povrchové úpravy, hm. o. vypálené |
| 6+0 | vrtaná, světlé dřevo, plastická reliéfní řezba, na hlavici mosazný kroužek |
| Dvojitá 3/3 | vrtaná z jednoho bloku, tmavé dřevo (patrně švestka) |
| Dvojitá 3/3 | vrtaná z jednoho bloku, tmavé dřevo (patrně švestka), bohatá cínová inkrustace |
| Dvojitá 3/3 | dvě spleené paralelní trubice, světlé dřevo, vypalovaný ornament, na hlavici mosazný dvoukroužek |

¹⁰² Tato soukromá sbírka obsahuje kromě výrobků J. Országa-Vraneckého velké množství nástrojů různého původu, které si vozil z cest či dostával darem. Do tabulky byly vybrány jen ty nástroje, u nichž je Joža Ország-Vranecký původcem a souvisí s tématem práce. Chybí zde také skupina rozpracovaných nástrojů.

Joža Ország-Vranecký prezentoval tradiční nástroje i s výkladem na veřejných vystoupeních, ve školách, v muzeích, v médiích (dva zvukové záznamy jsou na přiloženém CD: stopa 13 a 14), na výstavách a o své znalosti se dělil i prostřednictvím publikační činnosti.¹⁰³ Je evidentní, že si byl vědom, že zachytil tradici výroby a užívání těchto nástrojů na jejím úplném konci a jeho snahou bylo napomoci jejímu přenosu do nového kontextu.¹⁰⁴ V jednom novinovém rozhovoru¹⁰⁵ to vyjádřil zcela explicitně takto: *Jak jsem se tomu naučil? Chtěl jsem, aby toto lidové umění se udrželo. Abych o něm mohl napsat, chtěl jsem mu sám přijít na kloub, zvládnout je nejdřív v hmotě. A potom je popsat tak, aby i za sto let mohl někdo ty písťaly vyrobit.* Přes jeho rozsáhlé aktivity však po jeho smrti v roce 1977 již nemáme na Moravě a ve Slezsku zprávy o výraznějším pokračovateli až do konce 90. let.

II.1.4 Pokračovatelé J. Országa-Vraneckého?

Zatímco ve Slezských Beskydách pokračovali v aktivitách Jana Kawuloka (1899–1976) dcera Zuzanna Kawulok (*1938), Józef Broda (*1941) a později Zbigniew Wałach (*1961),¹⁰⁶ dále na jih zmizela výroba a užívání alikvotní flétny a jejích derivátů téměř bezezbytku. Podařilo se najít jen čtyři příklady ojedinělého výskytu, z nichž dva se týkají i výrobní praxe, dva pouze interpretace.

Za potenciálního pokračovatele výroby bychom mohli označit žáka Joži Országa-Vraneckého Pavla Čípa (*1944) ze Zubří, dnes známého výrobce a propagátora dud na Moravě. Výroba nástrojů flétnového typu pro něj byla okrajovou záležitostí, při našem rozhovoru v červnu 2014 si nevzpomněl, že by nějaké kdy vytvořil.¹⁰⁷ Že tomu tak skutečně bylo ukázalo teprve náhodné setkání s Břetislavem Krammerem (*1953) z Valašského Meziříčí, který vlastní dva Čípovy nástroje zakoupené v polovině 80. let. Jde o typy 0 (76 cm) a 3+0 (37 cm) ze světlého dřeva, zdobené vrubořezem do světlého podkladu (viz Obr. 42). Vzhledem k tomu, že doposud neznáme jiný příklad vrubořezu do světlého podkladu z dílny J. Országa-Vraneckého, je dále pravděpodobné, že také světlou alikvotní flétnu z pozůstalosti Z. Kašpara (viz Tab. 4) vyrobil P. Číp (ačkoli je zde patrná závislost na ornamentice Országa-Vraneckého). V komunikaci z listopadu 2015 se Pavel Číp k autorství všech tří nástrojů přihlásil.

¹⁰³ K nástrojům viz Ország-Vranecký 1948, 1963, 1968; soupis celkové publikační činnosti viz Blažková 2011:57-58.

¹⁰⁴ Blíže k jeho významu v oblasti obnovy tradiční hudby na Valašsku viz např. Blažková 2011 a Friedl 2013.

¹⁰⁵ Naše Pravda, 23. 8. 1957, č. 67, r. XV.

¹⁰⁶ Podrobněji k situaci ve Slezských Beskydách viz Friedl 2013.

¹⁰⁷ Osobní komunikace v červnu roku 2014.



Obr. 42 a, b, c Nástroje typu 3+0 (a) a 0 (b) z dílny Pavla Čípa a typ 0 s vrubořezem do světlého podkladu a ornamentikou J. Országa-Vraneckého (c)

Z dalších tvůrců působících na Moravě po odchodu J. Országa-Vraneckého můžeme zmínit Jan Kašpaříka (1936) z Blažovic u Brna. Vyráběl a prezentoval mj. i alikvotní flétnu a její deriváty v rámci studia a experimentálního ověřování akustických problémů hudebních nástrojů. Podle jeho sdělení¹⁰⁸ víme, že nebyl v kontaktu s žádným tradičním výrobcem, nástroje zhotovoval na základě akustických principů. Situaci v druhé polovině 20. století popsal takto: *Abych odpověděl na otázku proč a komu jsem pišťaly vyráběl, tak to byl vlastní výzkum výskytu a zpracování vhodných přírodních materiálů a vlastností rustikálních nástrojů. Některé hotové nástroje jsem rozdál, některé později prodal v zahraničí. U nás tehdy žádný zájem o lidové pišťaly nebyl (na rozdíl od Slovenska) a pokud jsem potkal lidové soubory, které sáhly po pišťale, tak to byly zobcové flétny. Koncovky jsem pouze předváděl jako ukázkou nejjednodušší pišťaly s pevnou řadou tónů v přirozeném ladění a v souboru jsem je zaregistroval až v Brolnu, kde na ni hrával Radek Zapletal.* Jan Kašpařík významnou měrou ovlivnil syna Víta Kašpaříka, který patří v současnosti k nejznámějším výrobcům široké škály tradičních i historických hudebních nástrojů na Moravě (viz oddíl III.).

¹⁰⁸ E-mailová komunikace z února 2016.

Stejně mizivá jako výroba byla také nadále hra na tyto nástroje, která se objevovala velmi sporadicky již jen v kontextu folklorního hnutí. Od osmdesátých let hrával například při svých vystoupeních na dva již zmíněné Čípovy nástroje, kromě dud, také Břetislav Krammer (1953) z Valašského Meziříčí a ojedinělým hráčem byl po většinu života i Zdeněk Kašpar (1925–2002). Tento známý hudebník, vedoucí cimbálové muziky Jasénka ze Vsetína, význam těchto nástrojů pro zdejší region reflektoval ve své publikační činnosti (např. Kašpar 1955, 1966) i v hudební praxi prostřednictvím vystoupení či zvukových nahrávek (viz stopy 15 a 16 příloženého CD a Obr. 43b).



Obr. 43 a, b Zdeněk Kašpar hrající na alikvotní flétnu:

a) Manželé Kašparovi a Tomancovi na výletě u Vsetína 24. 10. 1994 (z archivu vnučky K. Císařikové)

b) Přebal LP desky cimbálové muziky Jasénka (Panton 1978)



Obr. 44 a, b Ojedinělé používání alikvotní flétny: a) B. Krammer (rodinný archiv), b) J. Kašpařík (foto M. Friedl, 2012)

Ve výrobě či hře nepokračovali ani děti Joži Országa-Vraneckého Pavel Ország a Jana Stuchlíková (roz. Országová), kteří dnes opatrují otcovu sbírku hudebních nástrojů (Tab. 4). Jako důvod uvedli při rozhovoru v prosinci 2015 skutečnost, že nedisponovali hudebním nadáním srovnatelným s otcem. Pavel Ország se ale po většinu života věnuje intenzivně výtvarnému umění a uměleckému řemeslu, své možnosti v oblasti tvorby hudebních nástrojů vyjádřil takto:¹⁰⁹*Otcovo řemeslo bych zvládl vcelku bez problémů, ale naladit [nástroje] ani s pomocí Boží.*



Obr. 45 Sourozenci Országovi s nástroji J. Országa-Vraneckého (foto M. Friedl, 2015)

II. 2 Co nám můžou prozradit muzejní deponitáře

V rámci sběru dat pro řešení dizertačního tématu byly navštíveny následující instituce: Muzeum Těšínska (Český Těšín), Muzeum Beskyd (Frýdek-Místek), Muzeum Novojičínska (Nový Jičín), Valašské muzeum v přírodě (Rožnov pod Radhoštěm), Muzeum regionu Valašsko (Vsetín), Muzeum jihovýchodní Moravy (Zlín), Národní ústav lidové kultury (Strážnice), Moravské zemské muzeum (Brno), Slovácké muzeum (Uherské Hradiště). Doklady starých lokálních nástrojů v muzeích se sbírkami mj. z karpatských regionů ČR představují část sbírkového fondu, jež je pro veřejnost z větší části neznámá a vzhledem k nízké míře organologického zpracování je její zhodnocení pro badatele vně muzea složité. Níže předkládaný Přehled nástrojů ve sbírkových fondech muzeí je prvním

¹⁰⁹ Citováno z dopisu z 9. 2. 2016 (archiv autora).

pokusem o komparaci alikvotní flétny a jejích derivátů napříč institucemi. Takto postavený výzkum ovlivňuje mnoho okolností, které výsledný obraz zkreslují, jak bude dále popsáno.

II.2.1 Omezení výzkumu nástrojů napříč institucemi

Je pochopitelné, že podniknout výzkum v devíti muzeích a deseti depozitářích přináší úskalí, která významně ovlivňují kvalitu získaných dat. Jednotlivá muzea například reagují na zájem vnějšího badatele různě. Někde tak bylo možno vidět jen vytipované předměty a jinde celou sbírku všech hudebních nástrojů.¹¹⁰ Druhý případ byl o mnoho náročnější na zpracování, ale podařilo se nezdědka objevit pro dizertační téma relevantní nástroje, které byly z nejrůznějších příčin mimo evidenci. Pokud bylo nutné nástroje předem vytipovat, nebylo samozřejmě možné se opřít o organologické názvosloví či systematiku v muzejní evidenci, proto již při základní selekci potřebných předmětů musíme počítat se zkreslením. Obecným problémem komparovaných sbírek je nesprávné označení předmětu. Objevují se zde termíny různorodého původu (z oblasti organologie, hovorového jazyka, nářečového prostředí aj.) a navíc nezdědka tentýž termín označuje různé nástroje. Obvyklým příkladem problematického užívání termínu pro popis předmětu v muzejních sbírkách je *fujara* – může se zde jednat o dlouhou pastýřskou troubu (*trombitu*), lidovou flétnu obecně, alikvotní flétnu (*koncovku*) a stejně tak o třídirkovou basovou flétnu typu středoslovenské *fujary*. Podobně nejasnými termíny se ukázaly být například *pišťalka* (jedná se o krátkou flétnu bez hm. otvorů a s uzavřenou trubicí?), *flétna* (jde o příčnou, zobcovou, lidovou?) nebo *klarinet* (označuje skutečně nástroje s jednoduchým jazýčkem?). Pokud to bylo možné, byly k empirickému vyhodnocení vybrány všechny potencionální nástroje a do níže uvedeného *Přehledu nástrojů ve sbírkových fondech muzeí* (oddíl II.2.3) jsou již zahrnuty pouze relevantní předměty bez ohledu na základní pojmenování v kartě. Toto původní pojmenování však figuruje v níže uvedených tabulkách v prvním sloupci. V *Přehledu* tedy již nefigurují ani nástroje špatně vedené (například označené jako *pišťala*, když jsou jazýčkovým nástrojem) ani nástroje nepochybně cizí provenience.

Celkový počet relevantních nástrojů v současnosti čítá 103 předmětů, což je sice suma dostatečná na to, abychom mohli vidět určité typologické znaky či tendence, ale z čistě statistického hlediska je potřeba při vyhodnocení počítat s odchylkami. Některé nástroje nebyly nalezeny, nebo byly již odepsány a přesto jsou zahrnuty v níže podaném *Přehledu*, pokud k nim existují alespoň evidenční karty, byť s omezenými údaji. Jiné nástroje zde naopak obsaženy nejsou, ačkoli ve fondech fyzicky figurují, z důvodu nedostupnosti a nedostatku jinak získatelných informací (např. z evidenčních karet). Současně je třeba

¹¹⁰ Přesněji řečeno toho, co zde za hudební nástroje považují, případně pouze té části, kterou místní kurátoři chápou jako součást tradiční hudby. Podoba správy sbírek hudebních nástrojů v nesespecializovaných muzeích má často zásadní vliv na celkovou podobu takového fondu (blíže k této problematice viz Friedl 2007).

připomenout, že *Přehled* neuvádí všechny nástroje flétnového typu, ale pouze předměty vyhodnocené jako relevantní a i zde mohlo dojít k chybě. Byly vypuštěny nástroje mimo karpatský prostor (Asie, Balkán), cizí karpatské provenience¹¹¹ (Jižní Karpaty, *fujara*), nejnovější část fondu VMP z dílny Víta Kašpaříka (inv. č. 65480-65497) a deriváty příčné flétny profesionální výroby. Protože se práce zaměřuje na deriváty alikvotní flétny, z dalších hranových aerofonů ve sbírkách byly vyjmuty zvukové hračky, vábničky, okaríny či příčné a zobcové flétny.

Jakkoli je provenience nástrojů důležitým kritériem selekce, je současně jedním z nejméně jistých, neboť tento údaj muzejní evidence v naprosté většině neobsahuje. Rozhodující je tedy lokalizace jednotlivých institucí. Proto byla pro výzkum vybrána muzea sídlící buď přímo v karpatském prostoru nebo v jeho bázi, Moravské zemské muzeum v Brně zde figuruje s ohledem na sbírkový fond zemského rozsahu.

Zatímco některé nástroje můžeme považovat za samozřejmou součást karpatského instrumentáře (zejména všechny nástroje s labiem směrem k hráči a nástroje štípané), jiné mohou být typické pro mnohem větší geografický okruh a z hlediska tématu dizertace jsou pak relevantní spíše pro svůj výskyt mj. i v karpatském prostoru. To se týká především soustružených fléten s vyšším počtem hmatových otvorů a labiem směřovaným od hráče. Zde pak bude například otázkou, zda zahrnout tyto nástrojové varianty ze sbírek Moravského zemského muzea do níže uvedeného *Přehledu*, neznáme-li jejich provenienci. Jedná se však pouze o dva nástroje a i ty nevykazují zvláštní odlišnosti od podobných nástrojů v dalších muzeích. Pro úplnost jsou z fondu tohoto muzea na konci *Přehledu* uvedeny také nástroje, u nichž je vysoká pravděpodobnost původu v Jižních Karpatech. S jistotou to lze tvrdit pouze o několika z nich, do celkového statistického hodnocení nejsou tyto nástroje zahrnuty.

Celkový obraz zdejšího instrumentáře z hlediska statistických dat může zkreslit dále výskyt exemplářů téhož výrobce. To bude určitě platit především pro hojně zastoupené nástroje z dílny J. Országa-Vraneckého, který je buď přímo uveden v evidenční kartě jako tvůrce nebo jsou jeho nástroje opatřeny značkou VH. Celkem je takto zjištěno napříč depozitáři dvacet tři nástrojů, jichž je autorem zcela jistě a u dvou exemplářů je původcem vysoce pravděpodobným (v *Přehledu* je vyznačeno otazníkem). Zásadní vliv na statistická data mají především jeho varianty 3+0 *Krátká*, 3+0+2 a *Dvojité 3/3*, neboť tyto jsou ve fondech zastoupeny pouze předměty z jeho dílny. Původní význam takových nástrojů pro zdejší instrumentář můžeme tak pouze odhadovat srovnáním dalších zdrojů.¹¹² Také další známý výrobce, Jan Zezulka, má ve sbírkách své zastoupení dvěma osobitými varianty, které nemají obdobu u jiných tvůrců: 0 *Příčná – vrtané / zalomený vzduchový kanálek*

¹¹¹ Jde o rákosové a bambusové nástroje asijského původu, balkánské *svirly a dvojnice* a středoslovenské *fujary* (NÚLK 25 600, 1787, 1786, VMP C4321). Nástroje pravděpodobně z Moldávie jsou uvedeny ve zvláštní tabulce – jejich určení není zcela jisté.

¹¹² Typům 3+0+3 a *Dvojité 3/3* jsou věnovány samostatné studie v oddílech II.3.1 a II.3.2.

(6-8 exemplářů)¹¹³ a 6+1 *Labium od hráče / broušené* (2 exempláře). Je zajímavé, že Jan Zezulka byl také autorem specifické příčné flétny typu 7+0 se zalomeným vzduchovým kanálkem (viz Obr. 33), ale s touto variantou se v depozitářích neseťkáme.¹¹⁴ Výrazněji ovlivňují celkový obraz dále nástroje Martina Ondračky ve skupině variant 6+1 *Labium od hráče / soustružené*; z celkového počtu patnácti předmětů jich vyrobil šest. V téže skupině pak nacházíme ještě předměty, u nichž můžeme předpokládat společného původce v Cyrilu Bezručovi z Trojanovic, a to v případě pěti nástrojů. Budeme-li počítat nástroje zmíněných dvou tvůrců, u každého pouze jako jeden exemplář dané varianty, celkově tato původně bohatá skupina čítá pouze 6 osobitých předmětů. Podobně zanedbatelnou bude dále skupina 7+1 *Labium od hráče*, neboť v depozitářích nalezneme jen tři exempláře a všechny vytvořené Janem Kawulokem.

II.2.2 Statistické vyhodnocení

Přes všechny nedostatky takto sestaveného přehledu napříč institucemi můžeme vysledovat varianty jednotlivých typů a jejich zastoupení ve sbírkových fondech. Analýza sbírkových fondů přinesla objev několika zcela výjimečných nástrojů, s nimiž se setkáme pouze po jednom až dvou kusech. Neobvyklými nástroji jsou tak bezesporu flétny se 4 a 5 hmatovými otvory (oba po jednom exempláři), dále varianty 7+0 (1 exemplář), 6+0 *Labium od hráče* (2 exempláře) či nástroje vícedílné (1 exemplář). Za ojedinělé můžeme považovat také již zmíněné nástroje 7+1 *Labium od hráče* J. Kawuloka a typ *Dvojitá 3/3* J. Országa-Vraneckého. Zda minimální zastoupení takových nástrojů ve fondech muzeí koreluje s minimálním významem daného jevu ve zdejších končinách a nebo se slabou životností tradice jejich užívání v době sběrů předmětů, nelze rozhodnout. Nicméně i průzkum dostupné literatury jejich výjimečnost spíše potvrdí. Trochu jinak je tomu v případě fléten se třemi hmatovými otvory (3+0 a 3+0+2), jejichž výskyt by se naopak ve zdejších depozitářích dal předpokládat. A situace je, co se počtu týče, lepší – celkem dvanáct exemplářů – nicméně jedenáct z nich vytvořil J. Ország-Vranecký. Autentický exemplář tak představuje pouze jediná dlouhá flétna ze štípané a vykruované lísky se třemi hmatovými otvory.

Je dobré povšimnout si dále výrobních tendencí, které z analýzy sbírkových fondů prosvítají. Tady jistě stojí za zmínku především naprosto převažující kónický průběh trubic i u nástrojů již vyráběných pokročilými technologickými metodami (vrtání, soustružení). Dále se projevuje závislost na starší tradici tvorby nástrojů se šesti hmatovými otvory s labiem

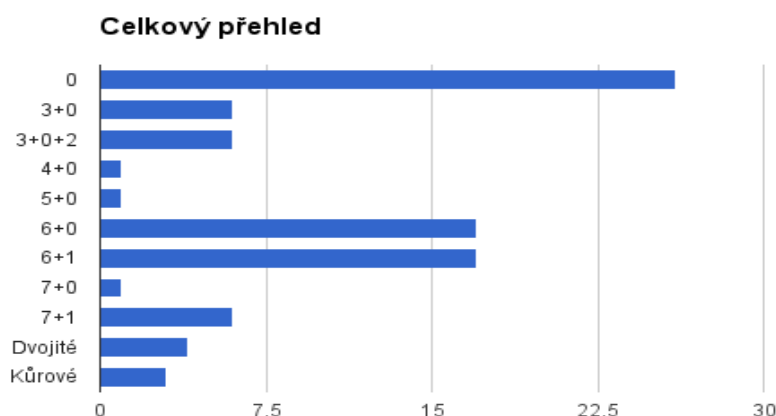
¹¹³ Předmět NÚLK 789 je kopií předmětu VALM N1429, kterou zhotovil J. Ország-Vranecký. Navzdory vyobrazení tohoto nástroje v kolekci z dílny Martina Ondračky v článku J. N. Poláška (1932) se dá podle řady znaků předpokládat, že jde o nástroj J. Zzulky. Také blíže neurčený nástroj NÚLK 790 nese znaky Zzulkovy výroby a je v Přehledu nástrojů takto označen.

¹¹⁴ Nalezl jsem pouze dva exempláře v soukromých sbírkách rodiny Adamců (Vlašská Bystřice) a Stuchlíků (Hrabyně).

situovaným směrem k hráči. Toto uspořádání je dodržováno shodně u šestidírkových nástrojů s jednoduchou úpravou povrchu hoblováním či broušením (6 exemplářů) a stejně tak u soustružených nástrojů (7 exemplářů). Jakmile se však objeví flétny s palcovým otvorem, labium je výhradně situováno směrem od hráče (jako u zobcové flény) a až na jedinou výjimku jsou pak všechny tyto nástroje také opracovány na soustruhu.

Je velká škoda, že máme jen málo znalostí o materiálu, z nichž jsou nástroje zhotoveny. Pokud je tato informace v *Přehledu* uvedena, pochází nejčastěji z evidenční karty, ale je to vždy jen hrubý odhad, který je třeba brát s rezervou (v *Přehledu* je zde proto otazník). Větší jistotu máme pouze u nástrojů z lísky: s jistotou víme o šestnácti, další tři jsou pravděpodobné. Vysoce pravděpodobný je dále výskyt javoru a bezu, uvádí se i buk či jasan, ale i zde už by bylo potřeba provést detailnější dendrologický rozbor. Kromě dřevin byly nalezeny pouze tři kůrové flény.

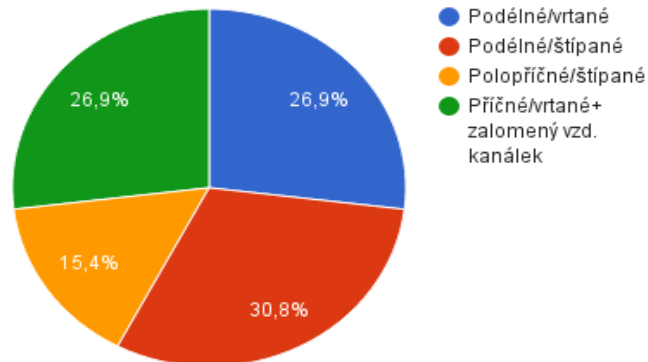
Graf 1 Přehled zastoupení jednotlivých typů napříč depozitáři



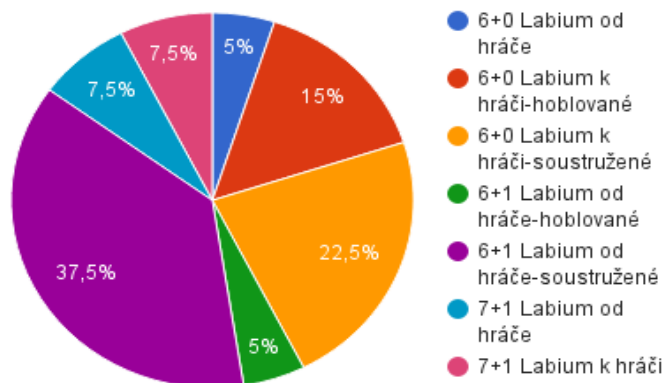
Jak dále ukazuje Graf 1, vidíme hojně zastoupené alikvotní flény oproti ostatním typům, v závěsu jsou pak typy 6+0 a 6+1 a celkově pak tyto tři typy zcela převažují. Graf 2 podává rozvrstvení jednotlivých variant typu 0 a z něj zjistíme, že nejhojněji je zastoupen variant *0 Podélné / štípané* a nejméně variant *0 Polopříčné / štípané*. U typů 6+0, 6+1 a 7+1 vidíme v Grafu 3 převahu varianty 6+1 *Labium od hráče-soustružené* s 33,5% a naopak nejméně je zastoupen variant *6+0 Labium od hráče*.

Graf 2, 3 Varianty typů 0 a 6+0, 6+1, 7+1

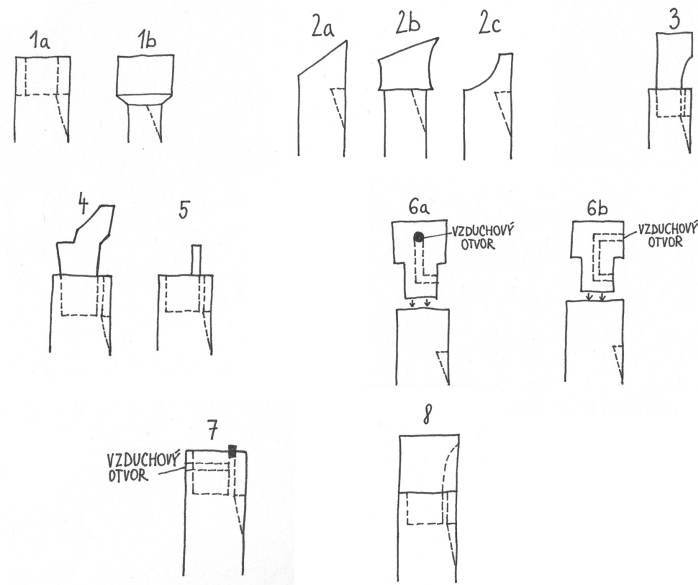
Varianty 0



Varianty 6+0, 6+1, 7+1

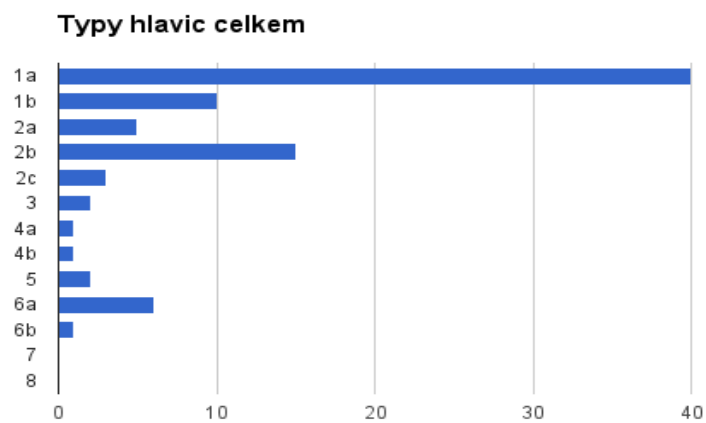


Zajímavým ukazatelem je také korelace typů, variant a hlavice (Graf 4). Srovnáním všech nástrojů ve sbírkách získáme 6 hlavních modelů hlavice, které jsou v následujícím nákresu (Obr. 46) doplněny o dva užívané současnými výrobci (č. 7 a 8) – s těmi se v depozitářích nesetkáme. Rovná hlavice dle očekávání zcela dominuje napříč všemi typy a můžeme předpokládat, že její novější variantou bude patrně soustružená hlavice kombinovaná se zkosením, která jasně koreluje s typem 6+1 *Labium od hráče*.

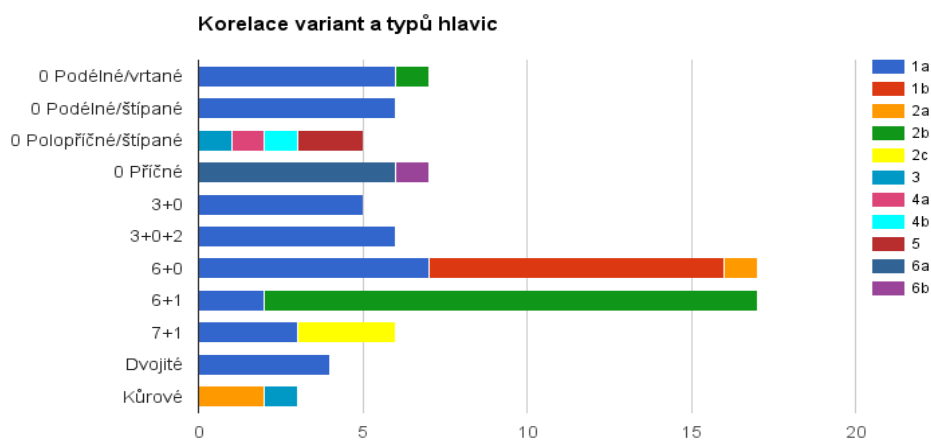


Obr. 46 Typy hlavic: 1-6 hlavice v depozitářích + 7-8 současná výroba (náčrt L. Šidlová, fotografie viz Přílohy)

Graf 4 Zastoupení typů hlavic napříč depozitáři



Graf 5 Varianty a typy hlavic napříč depozitáři



II.2.3 Přehled nástrojů ve sbírkových fondech muzeí

Pro základní rozdělení do tabulek a jejich vnitřní členění je použita typologie, která byla popsána v oddílu I. 4. Jednotlivé sloupce přináší pak tyto informace:

- 1. sloupec obsahuje údaj o uložení (první řádek) a inventárním čísle (druhý řádek)
- 2. sloupec uvádí termín, pod nímž je nástroj veden v muzejní evidenci
- ve 3. sloupci jsou uvedeny metrické údaje v pořadí celková délka, světlost nahoře a světlost dole
- 4. sloupec obsahuje základní popis předmětu z hlediska výroby, výzdoby a další znaků; typologicky významné údaje jsou tučně
- v 5. sloupci jsou doplňující údaje (citace z karet, typologie hlavic, vnitřního průběhu trubice, konstrukce atp.); typologicky významné údaje jsou tučně

Tab. 5

| 0 hmatových otvorů (celkem 26) | | | | |
|--------------------------------|---------------------------------------|------------------|--|---|
| Podélné / vrtané (7) | | | | |
| VMP 54883 | <i>Píšťala koncovka</i> | 62; 1,1; 1,1 | Vrtaná , zdobená soustružením a vypalováním; nápis: „Pískal som pískal, až som to spískal“ | Podélná; cylindrická; hlavice: 1a ; nehrající |
| VMP 54884 | <i>Píšťala koncovka</i> | 46,8; 1,5; 1,4 | Vrtaná , hrubé opracování, odkorněná, bez povrchové úpravy | Podélná; cylindrická; hlavice: 1a ; z. t. nižší Fis |
| VMP Bez čísla | Není karta | 75; 1,6; 1,3 | Vrtaná (patrně) z bezu+motaná třešní; napodobenina tradiční štípané - vyrobil J. O. Vranecký? | Podélná; kónická; hlavice: 1a ; z. t. vyšší A |
| MV-VM N1430a, b | <i>Píšťala dvojdílná - „hlásnica“</i> | 65; 3; 2,8 | Vrtaná z javoru , zdobení soustruhem jako u jarmarečních píšťal; dvoudílná s čepem; v kartě uvedena koupě od Martina Ondračky z Palkovic v roce 1930 | Podélná; kónická; hlavice: 2b ; z. t. cca H (986Hz); dobře hratelná |
| NÚLK 2673 | <i>Píšťala, koncovka</i> | 67; 1,5; 1,2 | Vrtaná ; mosazný kroužek nahoře i dole; zdobeno 8 vyřezanými zvířecími hlavami v plášti; J. O. Vranecký (značka není) | Podélná; kónická; hlavice: 1a ; z. t. cca H (979 Hz) |
| NÚLK 21 725 | <i>Píšťala, koncovka</i> | 71,2; 1,4; 1,1 | Vrtaná; motaná třešňovou kůrou; značka VH | Podélná; kónická; hlavice: 1a ; z. t. cca Bb (939 Hz) |
| NÚLK 1301 | <i>píšťala</i> | -; 1,6; 1,2 | Vrtaná; motaná třešňovou kůrou ; výroba J. O. Vranecký (1959); mosazné kroužky nahoře i dole | Podélná; kónická; hlavice 1a ; z. t. cca A (880 Hz) |
| Podélné / štípané (8) | | | | |
| VMP 14405 | <i>Píšťala koncovka</i> | 71,5; 1,7; 1,2 | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešní ; dole i nahoře stažena drátem; koupeno ve V. Karlovicích | Podélná; kónická; hlavice: 1a ; nehrající |
| MZM HN196 | <i>Píšťala koncovka</i> | 77; 2; 1 | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešní (v kartě, že dlabaná – určitě chybné) | Podélná; kónická; hlavice: 1a ; hraje obtížně, z. t. nižší A |
| MjvM E12492 | <i>koncovka</i> | 77,5; 1,7; 1,7 | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešní | Podélná; cylindrická; hlavice: 1a |
| MZM HN195 | <i>Píšťala koncovka</i> | 77; 1,2; 1 | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešní (v kartě, že dlabaná – určitě chybné); dole zpevněna provázkem | Podélná; kónická; hlavice: 1a ; nehrající |
| MZM HN290 | <i>koncovka</i> | 58; 2; 1 | Štípaná vykrucovaná (?) líska motaná třešní ; hlavice zpevněna omotáním provázkem | Podélná; kónická; hlavice: 1a ; pečlivě vyrobená, zřejmě slepena, kůra asi nalepena; z.t. A; |
| MZM HN289 | <i>koncovka</i> | 61; 1,6; 1,6 | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešní (v kartě, že dlabaná – určitě chybné); v dolní části zpevněná omotáním provázkem | Podélná; cylindrická; hlavice: 1a ; hrubé provedení, kůra asi lepena; z. t. A |
| VMP 190 | <i>Píšťala, koncovka štípaná</i> | 56,5 | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešní | pravděpod. Podélná ; ODEPSÁNA R. 1981 - v depozitáři nefiguruje, popis dle karty (ZF); z. t. D |
| SM E38093 | <i>Koncovka</i> | 79; 1,5; cca 1,2 | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešní | Podélná; kónická; hlavice: 1a ; nehrající |

| Polopříčné / štípané (4) | | | | |
|--|-----------------------------------|------------------------------------|---|---|
| NÚLK 60/1990 | | 58; 1,5; 1,5 | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešní; o 6,3 cm přečnivající vyjímatelné jádro zdobené vrubořezem | Polopříčná; cylindrická; hlavice: 3; kůra zajištěna lepicí páskou; plně funkční; z. t. D (1190 Hz) |
| MZM HN291 | <i>Koncovka</i> | 56,5; 1,5; 1 | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešní (v kartě, chybně, dlabaná; hlavice zpevn. omotáním provázkem | Polopříčná, kónická; hlavice: 4b; dobře hrající, pečlivě motaná |
| MZM HN292 | <i>Koncovka</i> | 54,5; 2; 1,5 | Štípaná vykrucovaná, dlabaná, motaná třešní; v dolní části zpevněná omotáním provázkem | Polopříčná=přečnivající malá část kolíku tvaru destičky; hlavice: 5; kónická; řada znaků ukazuje na provenienci v oblasti slov. Javorníků (Kružliak 1990: 33-35): úprava jádra, pečlivě vyrobený nástroj s výbornými hráčskými vlastnostmi, dlabaný, lepená trubice i kůra; z. t. Db |
| VMP 3112 | <i>Koncovka štípaná</i> | 77,5; | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešní | Polopříčná; v kartě: <i>Pišťalu vyrobil v r. 1927 16ti letý chlapec z Marikové na Slovensku (...); hlavice: 4a</i> |
| Příčné / vrтанé + zalomený vzduchový kanálek (celkem 7) | | | | |
| VMP 192 | <i>Pišťala, koncovka vrтанá</i> | 82,5 a 72, 8; 1,1; 1,6 | Vrтанá z buku, vyrobil J. Zezulka: barvená na temně hnědo, lakovaná, soustružená špička na hlavici + soustružený ozdobný prsteneček, vrubořez, v hlavici slonovina (?), zalomený vzd. kanálek | z. t. vyšší A; příčná; kónická; labium otočeno při hře směrem vzhůru; hlavice: 6a |
| VMP 8914 | <i>Pišťala, koncovka vrтанá</i> | 73; 1,6; 1,3 | Vrтанá z javoru, není povrchová úprava, zalomený vzd. kanálek, vyrobil J. Zezulka | příčná; kónická; hlavice: 6a; ODEPSÁNA R. 1999 – popis dle karty (ZF); pravděpod. jde o tentýž typ jako MZM HN 197 - labium otočeno při hře směrem vzhůru |
| MV-VM N1429 | <i>Pišťala, „hlásnice“ příčná</i> | 75; -; 2,2 | Vrтанá (líška?); broušená, zdobená fládrováním, hlavice oplechovaná, soustružená špička na hlavici (jako J. Zezulka); zalomený vzd. kanálek | příčná; hlavice: 6a; kopii zhotovil J.O.V, uložena v NÚLK pod č. 789; labium otočeno při hře směrem vzhůru; podle J. N. Poláška (1932) jde o nástroj z produkce rodu Ondračků z Palkovic |
| NÚLK 790 | <i>Koncovka</i> | 83,5; -; 1,1 | Vrтанá, typ J. Zezulka: barvená na temně hnědo, lakovaná, soustružená špička na hlavici+soustružený ozdobný prsteneček, vrubořez, v hlavici slonovina (?), zalomený vzd. kanálek | Příčná; hlavice: 6a; z.t. cca A (884 Hz); kopie originálu z VMP (192) – zhotovil J. O. Vranecký; labium otočeno při hře směrem vzhůru |
| NÚLK 25565 | <i>Koncovka, pišťala</i> | - - - | Vrтанá, zdobená soustruženými prstenci+špička na hlavici; mořená do světle hněda, lakovaná, hlavice oplechována; zalomený vzd. kanálek; vyrobil J. Zezulka ? | Příčná; hlavice: 6b; oproti jiným Zezulkovým labium otočeno při hře směrem k hráči |

| | | | | |
|--------------|-------------------------|------------------|--|--|
| NÚLK 789 | <i>koncovka</i> | 76; -; 1,5 | Vrtaná ; broušená, fládrování (žlutá+hnědá barva), hlavice oplechovaná, soustružená špička na hlavici; zalomený vzd. kanálek ; orig. M. Ondračka nebo J. Zezulka? | Příčná; hlavice: 6a ; kopie předmětu MV-VM N1429 (zhotovil J. O. Vranecký r. 1961); labium otočeno při hře směrem vzhůru ; z. t. H (993 Hz) |
| MZM HN197 | <i>Pišťala koncovka</i> | 71; -; 1 | Vrtaná ; (javor?), broušená, bez povrchové úpravy, výrazně kónická, zalomený vzd. kanálek ; podle všech znaků vyrobil J. Zezulka | Příčná; hlavice: 6a ; má výrazně vysokou sekundu, jakou známe z nahrávek J. Zezulky; labium otočeno při hře směrem vzhůru |

Tab. 6

| 3+0 hmatové otvory (celkem 6) | | | | |
|--------------------------------------|-------------------------------|-----------------------------------|--|--|
| Krátké /jednoručky/ (5) | | | | |
| VMP 30 759 | <i>Pišťala vylévaná cínem</i> | 38,6; 1,8; 1,2 | Vrtaná , mořená, broušená, v hlavicové části čtyřhranná, zdobená litým cínem; labium k hráči ; vyrobil J. O. Vranecký | hlavice: 1a ; z. t. A |
| VMP 10 039 | <i>Pišťala jednoručka</i> | 38,5; 1,7; 1,2 | Vrtaná a štípaná, motaná třešni – snaha napodobit starý nástroj; labium k hráči ; vyrobil J. O. Vranecký (dle karty) | hlavice: 1a ; z. t. vyšší A |
| MV-VM N1427 | <i>Pišťala jednoručka</i> | 38,5; vnější í-2,7; -2,2 | v kartě: Vrtaná líska, mořená, zdobená vrubořezem | v depozitáři nenalezena |
| MV-VS 3082 | <i>Pišťala jednoručka</i> | 39,8; 1,5; 1,2 | Vrtaná , mořená, broušená, zdobená vrubořezem, v hlavici mosazný kroužek; labium k hráči ; značka VH | hlavice: 1a ; z původních 6 hmatových otvorů jsou tři zaslepeny |
| NÚLK 21724 | <i>Pišťala koncovka</i> | 38,5; 1,7; 1,2 | Vrtaná; motaná třešni; labium k hráči ; značka VH | hlavice: 1a |
| Dlouhé (1) | | | | |
| MV-VM N1425 | <i>Pišťala fujarka</i> | 58,5 | Štípaná vykrucovaná líska motaná třešni; labium k hráči ; dírky nožem | hlavice: 1a ; hmatové otvory daleko od sebe, takže není možná hra jednou rukou; nehraje |

Tab. 7

| 3+0+2 /fujarky/ (celkem 6) | | | | |
|-----------------------------------|--------------------------|----------------------|---|---|
| VMP 16934 | <i>Pišťala fujarka</i> | 76,5; 1,6; 1,6 | Vrtaná (bezu?), broušená, bez povrchové úpravy i zdobení; labium k hráči ; značka VH | z. t. vyšší Bb (celkem spolehlivě diatonická řada od b1 po f2, velmi čistý 2. stupeň); hlavice: 1a |
| MV-VM N1426 | <i>Pišťala „fujarka“</i> | 76; 1,6; 1,6 | Vrtaná (liska?), broušená, nápadně masivní stěny, mořená do hněda, zdobená vrubořezem; labium k hráči ; výroba J. O. Vranecký ? (shodný nástroj s NÚLK 1669) | hlavice: 1a ; z..t. nižší Bb |
| MV-VS 3084 | <i>Pišťala fujarka</i> | 77,5; 1,5; 1,5 | Vrtaná , broušená, světlá -zdobená vypalovaným ornamentem; labium k hráči ; značka VH | hlavice: 1a ; z. t. Bb (466Hz) |

| | | | | |
|---------------|-----------------------------|--------------------|---|---|
| MZM HN 199 | <i>Pišťala</i> | 76; 1,6; 1,6 | Vrtaná (javor?); broušená, světlá - zdobená vypalovaným ornamentem; labium k hráči ; značka VH | hlavice: 1a ; z. t. vyšší Bb |
| NÚLK 1669 | <i>Pišťala</i> | 78; 1,6; 1,6 | Vrtaná , broušená, mořená do hněda; zdobená vrubořezem; labium k hráči ; značka VH | hlavice: 1a ; z. t. Bb (468 Hz) |
| NÚLK 21726 | <i>Pišťala koncovka</i> | 76; 1,6; 1,6 | Vrtaná , broušená, světlá -zdobená vypalovaným ornamentem; labium k hráči ; značka VH | hlavice: 1a ; z. t. Bb (470 Hz); v ornamentu také značka GJ – původně dar Jaromíru Gelnarovi |

Tab. 8

| | | | | |
|-----------------------|---------------------------------|-----------------|--|---|
| 4+0 (celkem 1) | | | | |
| MV-VM N1437 | <i>Pišťalka o 4 dírkách</i> | 25,4; - - | Vrtaná (líška?), labium k hráči , nezdobená, bez laku, dole uzavřená trubice; zkosená hlavice | hlavice: 2a ; zcela ojedinělý typ s dole uzavřenou trubicí – 4. otvor je zde ozvučným otvorem? |

Tab. 9

| | | | | |
|-----------------------|----------------|------------------|---|--------------------------------|
| 5+0 (celkem 1) | | | | |
| MZM HN 68 | <i>Pišťala</i> | 39,5; 1; 1 | Vrtaná ; labium od hráče - zkosená hlavice ; mořená, lakovaná | hlavice: 2a ; nehrající |

Tab. 10

| | | | | |
|------------------------------|--|----------------------|--|---|
| 6+0 (celkem 17) | | | | |
| - labium od hráče (2) | | | | |
| VMP 191 | <i>Pišťala, koncovka štípaná</i> | 83,5; 1,9; 1,2 | Štípaná vykrucovaná líška motaná třešní , hm. o.přibližně uprostřed trubice- typ kavalu (?) , labium od hráče | hlavice: 1a ; téměř nehrající |
| VMP 54 881 | <i>Pišťala šestidírková</i> | cca 33 | Vrtaná , broušená, lakovaná, zdobená vypalováním; labium od hráče, VH | hlavice: 2a ; 6(+1 zaslepený); z. t. vyšší A |
| - labium k hráči (15) | | | | |
| BROUŠENÉ (6) | | | | |
| VMP 4032 | <i>Pišťala 6dírková</i> | 47,4; 1,7; 1,7 | Vrtaná z bezu, broušená , ornament kyselinou, středoslovenský typ; labium k hráči | hlavice: 1a ; z. t. nižší F |
| MB 5111S | <i>Fujara</i> | | Vrtaná z bezu, broušená ; kyselinou; středoslov. typ; labium k hráči | hlavice: 1a ; z. t. Eb |
| MV-VS 3081 | <i>Pišťalka přebírací</i> | 38; 1,5, 1,1 | Vrtaná, broušená , mořená, vylévána cínem; labium k hráči ; vyrobil J. O. Vranecký | hlavice: 1a ; z. t. vyšší G (400 Hz) |
| MZM HN 66 | <i>Pišťala</i> | 38; 1,8; 1 | Vrtaná, broušená , mořená, výzdoba vyléváním cínem, značka VH na labiu; labium k hráči | hlavice: 1a ; z. t. vyšší G; dobře hrající |
| MZM HN 65 | <i>Pišťala</i> | 39; 1,6; 1,2 | Vrtaná, broušená , mořená, výzdoba vrubořezem , značka VH na labiu; labium k hráči | hlavice: 1a ; z. t. Ab |

| | | | | |
|------------------------|--|----------------------|---|--|
| NÚLK 1668 | <i>Fujarka</i> | 39,2; 1,5; 1,2 | Vrtaná, broušená , mořená, vylévaná cínem; labium k hráči ; vyrobil J. O. Vranecký | hlavice: 1a |
| SOUSTRUŽENÉ (9) | | | | |
| MZM HN 70 | <i>Pišťala</i> | 47,5; 1,5; 1,3 | Vrtaná, soustružená (javor?), mořená, zdobení soustruženými prstenci+ jemnými kruhovými zářezy po obvodu pláště v místě hm.o.; labium k hráči | hlavice: 1b ; z. t. E-F; výborné opracování, dobře hrající |
| MZM HN 71 | <i>Pišťala</i> | 29; 1; 1 | Vrtaná, soustružená (javor?); bez povr. úpravy; vysoustružena hlavice+jemně se rozšiřující dolní část; labium k hráči | hlavice: 1b ; z. t. Db |
| MZM HN 72 | <i>Pišťala</i> | 45,5; -; - | Vrtaná, soustružená (javor?); zdobení soustruženými soudkovitými prstenci+olejovými barvami (hnědá, žlutá, modrá, bílá); labium k hráči | hlavice: 1b ; z. t. E; hm.o. pravidelně; zcela neladící |
| MZM HN 74 | <i>Kramářská pišťala</i> | 39; 1,2; 1,2 | Vrtaná, soustružená (jasan?), bez povrch. úpravy, zdobení soustruž. prstenci; hm.o.vypálené; labium k hráči | hlavice: 1b ; z. t. Ab, zcela nejasná stupnice (zní přibližně jako Ab blues); hm. o. stejně daleko |
| MZM HN 80 | | 39; 1,2; 1,2 | Vrtaná, soustružená (jasan?), bez povrch. úpravy, zdobení soustruž. prstenci; hm.o.vypálené; labium k hráči | hlavice: 1b ; hm. o. stejně daleko; totožná s HN 74 |
| MjvM E 10195 | <i>Pišťalka šestidírková, pišťalka</i> | 29; 1; 1 | Vrtaná, soustružená , bez povrchové úpravy, zdobení prstencovými rýhami; labium k hráči | hlavice: 1b ; v kartě napsáno, že dobře ladí, ale dává zcela nejasnou řadu: m3,v2,v2,v2,v2,v2 |
| MjvM 12454 | <i>Pišťala svislá</i> | 43; 1,5; 1,5 | Vrtaná, soustružená , bez povrchové úpravy, zdobení prstencovými rýhami; labium k hráči | hlavice: 1b ; podle karty z roku 1860; boční otvor v dolní části nástroje – dolad'ovací?; nehraje |
| SM E21439 | <i>Pišťala</i> | 28,5; 1,2; 1,2 | Vrtaná, soustružená hlavice, zdobení malovanými kroužky (modrá+červená), lakovaná; labium k hráči | hlavice: 1b ; cylindrická ; šikmo vypalované hm.o. |
| SM E31065 | <i>Pišťala</i> | 39,5; 1,5; 1 | Vrtaná, soustružená , bez povrchové úpravy, zdobení soustruženými prstenci; labium k hráči | hlavice: 1b ; kónická ; nehrající |
| JEN KARTA | | | | |
| MT H23054 | <i>Pišťala krátká</i> | - - - | z karty: slovenské pomezí Beskyd, sběr 1968 | v depozitáři nenalezena |

Tab. 11

| | | | | |
|---|-----------------------------|----------------------|---|--|
| 6+1 (celkem 17) - labium od hráče | | | | |
| SOUSTRUŽENÉ (15, z toho 6x Ondračka) | | | | |
| VMP 2690 | <i>Pišťala 7dírková</i> | 35,7; 1,4; 0,9 | Vrtaná z javoru, lakovaná trubice zdob. soustružením a tmavými prsteny; nedovrtaná, labium od hráče ; R. Kuřec, Trojanovice | hlavice: 2b ; hraje jen omezeně, výška základního tónu nezměřitelná |

| | | | | |
|---------------------|---|----------------------|--|--|
| VMP 2514 | <i>Píšťala 7dírková</i> | 35,7; 1,4; 0,9 | Vrtaná z javoru, lakovaná trubice zdobená soustružením a tmavými prsteny; nedovrtaná; labium od hráče; C. Bezručka, Trojanovice | hlavice: 2b ; z. t. Bb (2. stupeň výrazně výš), v kartě zminěno, že vyráběl dle vzoru výrobce z Metylovic či Palkovic (Ondračka?) |
| VMP 31 400 | <i>Píšťalka dřevěná</i> | cca 25 | Vrtaná , lakovaná, soustružená ; labium od hráče | hlavice: 2b ; téměř nehrající |
| MB 45S | <i>Píšťala dřevěná</i> | - - - | Vrtaná , zdobená soustružením a tmavými prsteny; nedovrtaná; labium od hráče ; zřejmě bez laku | hlavice: 2b ; Bezručka?; z. t. H |
| MB 48S | <i>Píšťala dřevěná</i> | - - - | Vrtaná , zdobená soustružením a vypalovanými ornamenty, lakovaná; labium od hráče | hlavice: 2b ; Bezručka?; základní tón Bb |
| MB 42998S | <i>Píšťalka</i> | - - - | Vrtaná , zdobená soustružením a tmavými prsteny; labium od hráče | hlavice: 2b ; Bezručka?; z. t. A-Bb |
| MNJ 2600 | <i>Píšťalka šestidírková</i> | 34,5 | Vrtaná , zdob. soustružením a tmavými prsteny; lakovaná; labium od hráče | hlavice: 2b ; Bezručka? |
| MT H27028 | <i>Píšťala</i> | 28,6 | Vrtaná , zdobená soustružením a tmavými prsteny; lakovaná; labium od hráče | hlavice: 2b ; v kartě: <i>Výrobena Igrou Olomouc 1970</i> |
| MV-VM N1431 | <i>Píšťala přebírací sedmidírková</i> | 38,2; - - | Vrtaná z javoru, zdobená soustružením a tmavými prsteny; labium od hráče ; výrobce Martin Ondračka z Palkovic | hlavice: 2b ; z. t. A (885Hz) |
| MV-VM N1432 | <i>Píšťala přebírací sedmidírková</i> | 33,5; - - | Vrtaná z javoru, zdobená soustružením a tmavými prsteny; labium od hráče ; výrobce Martin Ondračka z Palkovic | hlavice: 2b |
| MV-VM N1433 | <i>Píšťala přebírací sedmidírková</i> | 29,8; - - | Vrtaná z javoru, zdobená soustružením a tmavými prsteny; labium od hráče ; výrobce Martin Ondračka z Palkovic | hlavice: 2b |
| MV-VM N1434 | <i>Píšťala přebírací sedmidírková</i> | 27,8; - - | Vrtaná z javoru, zdobená soustružením a tmavými prsteny; labium od hráče ; výrobce Martin Ondračka z Palkovic | hlavice: 2b |
| MV-VM N1435 | <i>Píšťala přebírací sedmidírková</i> | 26,4; - - | Vrtaná z javoru, zdobená soustružením a tmavými prsteny; labium od hráče ; výrobce Martin Ondračka z Palkovic | hlavice: 2b |
| MV-VM N1436 | <i>Píšťala přebírací sedmidírková</i> | 24,4; - - | Vrtaná z javoru, zdobená soustružením a tmavými prsteny; labium od hráče ; výrobce Martin Ondračka z Palkovic | hlavice: 2b |
| MZM HN 67 | <i>Píšťala</i> | 34,5; 1,3; 0,8 | Vrtaná , soustružená ; mořená+lakovaná; zdobená soustr. prstenci; labium od hráče | hlavice: 2b ; z. t. nižší Bb; pečlivě vypracovaná; velmi slušně ladí |
| BROUŠENÉ (2) | | | | |
| MZM HN 76 | <i>Píšťala</i> | 19,8; - - | Vrtaná , broušená ; bez povrchové úpravy; zahloubené hm.o.; labium od hráče | hlavice: 1a ; podle znaků J. Zezulka ? (široké labium; zahloubení hm. o., povrch) |
| VMP 10 038 | <i>Sedmidírkov á píšťala</i> | cca 20 | Vrtaná , broušená , zahloubené hm.o; labium od hráče ; vyrobil asi v roce 1956 J. Zezulka | hlavice: 1a ; z. t. přibližně Fis |

Tab. 12

| 7+0 (celkem 1) | | | | |
|----------------|----------------|----|--|--|
| MT S2394 | <i>Píšťala</i> | 28 | Vrtaná , zdobená soustružením a malovanými kroužky; nedovrtaná; labium k hráči | hlavice: 1a ; zcela ojedinělý typ |

Tab. 13

| 7+1 (celkem 6) | | | | |
|--|--|--------------------|---|--------------------------------|
| - labium od hráče (3 – výroba Jan Kawulok) | | | | |
| NÚLK 2621 | <i>Sedmidírková fujarka</i> | 24,5; - - | Vrtaná, soustružená - tvar zobce a nožky; mořena červeno-hnědě; výzdoba: mezi hmatovými otvory dva zářezy nožem po obvodu; Jan Kawulok | hlavice: 2c |
| NÚLK 2622 | <i>Sedmidírková fujarka</i> | 31; - - | Vrtaná, soustružená - tvar zobce a nožky; mořena temně hnědě; výzdoba: mezi hmatovými otvory ornament litým cínem; Jan Kawulok | hlavice: 2c |
| NÚLK 2623 | <i>Sedmidírková fujarka</i> | 31; - - | Vrtaná, soustružená - tvar zobce a nožky; mořena světle hnědě; výzdoba: na hlavici a mezi hmatovými otvory prstence z rohoviny; Jan Kawulok | hlavice: 2c |
| - labium k hráči (3) | | | | |
| VMP 21 046 | <i>Píšťala dřevěná</i> | 37; 2,9; 2,9 | Štípaná vykrucovaná líska v původní kůře bez omotání třešni; zahlobené hm.o.; labium k hráči | hlavice: 1a ; nehrající |
| VMP 54 882 | <i>Píšťala – zobcová flétna vylévaná cínem</i> | cca 31 | Vrtaná , broušená, pův. zřejmě olejovaná; hlavicevá část zdobená cínovou inkrustací; zapuštěné hm. o; labium k hráči | hlavice: 1a ; z. t. C |
| MZM HN 296 | <i>Píšťala</i> | 27; - - | Štípaná vykrucovaná líska v původní kůře bez omotání třešni; polovice staženy drátem (7x); zapuštěné hm. o; labium k hráči | hlavice: 1a ; nehrající |

Tab. 14

| Dvojitě 3/3 (celkem 4) | | | | |
|------------------------|-----------------------------------|----------------------|--|------------------------------------|
| VMP 12556 | <i>Dvojitá píšťala „blížňata“</i> | 37,5; 1,5; 1,2 | Vrtaná z jednoho bloku třešně (oravský typ); labium od hráče ; značka VH , vyrobil 1968 | hlavice: 1a ; z. t. nižší A |
| VMP 12557 | <i>Dvojitá píšťala „blížňata“</i> | 38; 1,5; 1,2 | Vrtaná, dvě paralelní trubice z bezu spojené plechovou objímkou s nýty, bez povrchové úpravy; labium k hráči , značka VH , vyrobil 1968 | hlavice: 1a ; z. t. vyšší A |
| MV- VS 3083 | <i>Píšťalka dvojitá</i> | 39; 1,5; 1,2 | Vrtaná, dvě paralelní trubice spojené mosaznou objímkou s nýty; výzdoba vypalovaný ornament; labium k hráči ; značka VH | hlavice: 1a |

| | | | | |
|-------------|---------------------------------------|----------------------|--|--------------------|
| MZM HN75 | <i>Pišťala</i> „ <i>blížňata</i> “ | 38,5; 1,5; 1,2 | Vrtaná, dvě paralelní trubice z bezu spojené plechovou objímkou s nýty, zřejmě lakováno; výzdoba vypalovaný ornament; labium k hráči, značka VH | hlavice: 1a |
|-------------|---------------------------------------|----------------------|--|--------------------|

Tab. 15

| Kůrové flétny (celkem 3) | | | | |
|---------------------------------|--|--------------------|---|---|
| MjvM E10192 | <i>Pišťala</i> <i>bezdírková,</i> <i>koncovka?</i> | 20; 1,5; - | Kůrová flétna dole uzavřená, bez hmatových otvorů; labium od hráče | hlavice: 2a; má zvukotvorný otvor a zkosenou hlavici, jádro však chybí; dlouhý uzávěr: asi tedy pístová flétna |
| MjvM E12452 | <i>Pišťalka</i> <i>jádrová,</i> <i>pišťala</i> | 30,5; 2,3; - | Kůrová flétna dole uzavřená, bez hmatových otvorů; labium od hráče | hlavice: 2a; má zvukotvorný otvor a zkosenou hlavici s jádrem; dlouhý uzávěr: asi tedy pístová flétna |
| MjvM E1190 | <i>Pišťala</i> <i>jednoduchá</i> <i>jádrová,</i> <i>koncovka?</i> | 35; 2; - | Kůrová flétna dole uzavřená, s nejasným počtem hmatových otvorů; v plášti geometrický vzor; labium k hráči (?) | Hlavice: 3 (?) ; zcela nejasný typ: možná původně příčná jádrová pístová flétna (?) |

Tab. 16

| Jižní Karpaty/Balkán? (celkem 9) | | | | |
|---|--------------------------------|----------------------|---|--|
| MZM HN 77 | <i>Pišťala</i> | 48; 1,3; 0,8 | Vrtaná; bez povrchové úpravy; vypalované hmatové otvory – stejně velké, rovnoměrně rozmístěné; výzdoba jemnými kruhovými zářezy po obvodu pláště | hlavice: 1a; hraje velmi dobře; z. t. E; průměr hm. o. cca 6mm |
| MZM HN 78 | <i>Pišťala</i> | 41,5; 1,6; 0,9 | Vrtaná; bez povrchové úpravy; vrtané hmatové otvory – stejně velké, rovnoměrně rozmístěné; výzdoba jemnými kruhovými zářezy po obvodu pláště+vrubořez v hlavicové části | hlavice: 1a; hraje velmi dobře; z. t. Fis; průměr hm. o. 8mm |
| MZM HN 79 | <i>Pišťala</i> | 40,5; 1,5; 1,2 | Vrtaná; bez povrchové úpravy; vrtané hmatové otvory – stejně velké, rovnoměrně rozmístěné; výzdoba jemnými kruhovými zářezy po obvodu pláště+vrubořez v hlavicové části | hlavice: 1a; Hraje velmi dobře; z. t. G; průměr hm. o. 6mm |
| MZM HN 81 | <i>Pišťala</i> | 39,2; 1,3; 1 | Vrtaná; bez povrchové úpravy; vypalované hmatové otvory – stejně velké, rovnoměrně rozmístěné; výzdoba jemnými kruhovými zářezy po obvodu pláště | hlavice: 1a; hraje velmi dobře; z. t. G; průměr hm.o. 6mm |
| MZM HN 92 | <i>Příčná</i> <i>flétna</i> | 34,5; 1,4; 1,4 | Vrtaná, bezjádrová, v kartě, že z Vietnamu, ale na nástroji je napsáno: Facut de M. Lacatis, C- lung, Mold. 1951; pravděpodobně moldavská flétna, zřejmě bez povrchové úpravy, není výzdoba | hlavice: plain bevelled end- blown |
| MZM HN 93 | <i>Příčná</i> <i>flétna</i> | 54,3; 1,4; 1,4 | Vrtaná, bezjádrová; v kartě, že z Vietnamu, ale na nástroji je napsáno: Facut de M. Lacatis; pravděpodobně moldavská flétna, zřejmě bez povrchové úpravy; není výzdoba | hlavice: plain bevelled end- blown |

| | | | | |
|---------------|--|--------------------|--|--|
| MZM HN 198 | <i>Příčná flétna</i> | 76; 1,2; 1,2 | Vrtaná, bezjádrová; (v kartě, že z Vietnamu); pravděpodobně moldavská flétna <i>kaval</i> , zřejmě bez povrchové úpravy, výzdoba jemnými kruhovými zářezy po obvodu pláště+hranění dolní části | hlavice: plain bevelled end-blown |
| MZM HN 69 | <i>Píšťala, slovenská dvojačka</i> | 39; 1; 1 | Vrtaná, dvojitá; zřejmě bez povrchové úpravy, broušená; zdobená jemnými kruhovými zářezy po obvodu pláště obou trubic; trubice spojeny provázkem nahoře a dole; původně zřejmě zčásti pokryta kůrou | hlavice: 1a; kromě kůry skvělý stav; zdobení zářezy, velmi pečlivě zhotovená, obě hrají (2oktávy); z. t. C; hm. o.: 0 a 6+0 |
| MZM HN 200 | <i>Píšťala, bulharská sopilka</i> | 81; - - | Vrtaná (javor?), bezjádrová; zřejmě bez povrchové úpravy; zdobená jemnými kruhovými zářezy po obvodu pláště obou trubic+hranění dolní části; na nástroji vyryto azbukou: <i>Iz Okrurlice, maistor Vodomir Žvainovič</i> | hlavice: plain bevelled end-blown; 5 hm. o. + 4 dolad'ovací; stejné zdobení jako skupina nástrojů výše |

II.3 Tři studie

Oddíl uvádí tři vybrané fenomény ve vztahu k tématu práce podrobené hlubší analýze. Jedná se o jevy svým způsobem výjimečné, jimž ale nebyla doposud věnována větší pozornost. První pododdíl představuje okolnosti vzniku dvojité flétny *blizňat* v kontextu aktivit Joži Országa-Vraneckého, jejichž celkový obraz tak doplňuje. V druhém pododdílu jsou shrnuty informace k typu 3+0+2 v Západních Karpatech zcela vymizelému, se zaměřením na vztah k alikvotní flétně, středoslovenské fujaře a kavalovým nástrojům. Třetí pododdíl zkoumá hráčské možnosti alikvotní flétny a možný dopad na hudební myšlení obyvatelstva v oblastech jejího bohatšího výskytu.

II.3.1 Blizňata

Jak již bylo výše zmíněno, Joža Ország-Vranecký zaznamenal pravděpodobně skutečný obraz situace tradice výroby řady tradičních hudebních nástrojů těsně před jejím zmizením. Pokud jde konkrétně o alikvotní flétnu a její deriváty, posbíral informace od posledních zdejších výrobců (blíže viz oddíl II.1.3), od nichž znal výrobu nástrojů typu 0, 3+2+0 a 6+1. Výrobce typů 3+0 (*jednoručka*) a 6+0 již nenalezl a nástroje tedy zrekonstruoval na základě jiných zdrojů. **O** totéž se pokusil i v případě dvojité flétny, kterou označoval jako *blizňata* (nář. dvojčata), ale mimoděk vytvořil zřejmě nikdy neexistující nástroj.

Zatímco ostatní hranové aerofony uváděné v publikaci *A měl sem já pišťalenku* nalezneme v mnoha variacích v různých končinách světa,¹¹⁵ dvojitá pišťala *blizňata* je (alespoň ve středo- a východoevropském kontextu) ojedinelá. Ország-Vranecký neměl k lokálním dvojitým flétnám žádné předlohy ani bližší informace a jejich výskyt pouze předpokládal: *Častou formou lidových pišťal byly též pišťaly dvojité. Jeden typ takové pišťaly byl v muzeu v Rožnově, bohužel bez udání názvu i místa původu. Žijících pamětníků, popřípadě výrobců, jsem na Valašsku již nenalezl* (Ország-Vranecký 1963:39-40). Dvojitá flétna, již Ország-Vranecký viděl v rožnovském muzeu, je již dnes opět k nalezení. Jde o předmět s inv. č. 2715 (Obr. 47) a je to tentýž nástroj, jehož fotografii našel Ország-Vranecký v publikaci *Lidové řezbářství* (Hlinovský – Michalčík 1955:24) s popisem „Valašsko, fujaře“ (viz Ország-Vranecký 1963:40, pozn. 13). Dnes je tento předmět již v kartě správně popsán jako *pišťala jihoslovanského původu*.¹¹⁶ Ország-Vranecký pravděpodobně

¹¹⁵ Srov. např. Baines 1957, 1961, 1992; Marcuse 1964; Montagu 2007; Sadie 1984 aj.

¹¹⁶ Kromě něj je v depozitáři větší, konstrukčně shodný nástroj s odlišnou ornamentikou. Podle sdělení předního znalce chorvatských tradičních hudebních nástrojů Stjepana Večkoviće se jedná v obou případech nejpravděpodobněji o nástroje z Bosny a Hercegoviny nebo Dalmatinské Zagory (osobní komunikace, říjen 2011).

v dané době nevěděl o chybě v popisu fotografie a nástroj se mu stal inspirací pro jeho vlastní variant (Ország-Vranecký 1968:12).



Obr. 47 Jihoslovanská dvojité flétna ze sbírek Valašského muzea v přírodě (Rožnov pod Radhoštěm), inv. č. 2715 (foto J. Kolář, 2014)

V depozitáři Valašského muzea v přírodě je uloženo celkem šest dvojitých fléten: dvě již zmíněné balkánské *dvojnice* (inv. č. 2715 – Obr. 47 a nástroj bez inv. čísla), dva nástroje z roku 1968 vyrobené J. Országem-Vraneckým (inv. č. 12 556 a 12 557 – Obr. 48 a 49) a dva nástroje soudobé výroby z dílny Víta Kašpaříka (inv. č. 65 493 a 65 491 – Obr. 50 a 51).



Obr. 48 Dvojité flétna *blizňata* vyrobená J. Országem-Vraneckým mladším v roce 1968; třešeň, vývrty o průměru 13 mm, délka korpusu 380 mm, zákl. tón a1; VMP v Rožnově pod Radhoštěm, inv. č. 12 556 (foto J. Kolář 2014)



Obr. 49 Dvojité flétna *blizňata* vyrobená J. Országem-Vraneckým mladším v roce 1968; černý bez, vývrty o průměru 13 mm, délka 380 mm, zákl. tón a1; VMP v Rožnově pod Radhoštěm, inv. č. 12 557 (foto J. Kolář, 2014)



**Obr. 50 Dvojitá flétna *blizňata* soudobé výroby z dílny V. Kašpaříka z Velkých Karlovic; černý bez; VMP v Rožnově pod Radhoštěm, inv. č. 65 493
(foto J. Kolář, 2014)**



**Obr. 51 Dvojitá flétna *dvojačka* soudobé výroby z dílny V. Kašpaříka z Velkých Karlovic; černý bez; VMP v Rožnově pod Radhoštěm, inv. č. 65 491
(foto J. Kolář 2014)**

Konstrukce nástrojů Országa-Vraneckého prozrazují zřetelně další inspirační zdroje. Předmět č. 12 557 (Obr. 49) je zhotoven podle vzoru středoslovenských dvojitých fléten *dvojaček* – jedná se o spojení dvou trubic svázaných plechovou objímkou.¹¹⁷ V případě předmětu č. 12 556 (Obr. 48) jde o typ slovenské *valaské dvojpíšťaly/dupľovky/dvojky* či polské *piszalki dwoiste* vyráběný z jednoho kusu dřeva, do nějž jsou vyvrtány dvě paralelní trubice.¹¹⁸ Od obou nástrojů, a stejně tak od balkánských variant, se však *blizňata* Országa-Vraneckého liší především rozmístěním hmatových otvorů. Zatímco slovenské nástroje mají šest hmatových otvorů na jedné trubici a druhá trubice funguje jako doprovodná prodlevová flétna, u nástrojů srbsko-chorvatské provenience je typické rozložení tří hmatových otvorů na jedné trubici a čtyř na druhé. Přestože je možné se setkat v případě tohoto balkánského typu i s jiným počtem hmatových otvorů,¹¹⁹ vždy jde o nestejný počet na každé trubici.

Známý je rovněž typ *dvojitého flažoletu* (též *akordická flétna*) a jeho lidové varianty.¹²⁰ Pak je možný shodný počet hmatových otvorů na obou trubicích, ale tyto jsou rozmístěny buď v nestejných výškách, nebo jsou v nestejných výškách labia obou trubic. Případně je opět jedna trubice opatřena vyšším počtem otvorů (a tato flétna je hratelná obouruč také samostatně) a druhá nižším.¹²¹

¹¹⁷ Viz např. Leng 1967:114-119; Plavec 2003:23.

¹¹⁸ Srv. např. Leng 1967:120-122; Olędzki 1978:59; Chybiński 1961:351-359; Plavec 2003:300-307.

¹¹⁹ Viz např. Marcuse 1964:163; srovnej též Djokić 2008.

¹²⁰ Jako je např. ukrajinská dvojitá *sopilka* zvaná *djolomyga*, viz např. <http://diasporicobjects403.wordpress.com> [cit. únor 2016].

¹²¹ V obou případech jde o usnadnění hry v paralelních terciích. Tentýž efekt je ovšem dosažitelný také na nástrojích s poměrem hmatových otvorů 4:3 a stejně používal také Ország-Vranecký svá *blizňata* s poměrem hm. o. 3:3 (Ország-Vranecký 1963:40). Další příklady viz: Sachs 1964:114-115; Baines

Paralelní umístění tří hmatových otvorů na dvou souběžných trubicích se zdá být v případě hranových aerofonů (na rozdíl od nástrojů jazýčkových) zcela ojedinělým.¹²² Ország-Vranecký byl tedy zřejmě veden snahou vytvořit dvojitou flétnu tak, aby odpovídala domnělé „fujare“ z Valašska v publikaci *Lidové řezbářství* (Hlinovský – Michalčík 1955:24) a současně byla vytvořena z existujícího místního typu. Tím byla krátká flétna typu 3+0 *jednoručka*, jejíž rekonstrukci na základě vzpomínek pamětníka provedl¹²³ (Obr. 52). Metodu spojení obou nástrojů pak převzal ze Slovenska.



Obr. 52 Krátká flétna se třemi hmatovými otvory (*jednoručka*) vyrobená J. Országem-Vraneckým; VMP v Rožnově pod Radhoštěm, inv. č. 10 039 (foto J. Kolář, 2014)

Je příznačné, že s konstrukcí nástroje stejně jako s případnou výzdobou a povrchovou úpravou nakládal J. Ország-Vranecký volně. Srovnáme-li nástroje z depozitáře VMP (Obr. 47 a 48) a nástroj ze soukromé sbírky jeho žáka Pavla Čípa (Obr. 52), máme před sebou tři velmi odlišné předměty.¹²⁴ Jejich společným znakem jsou pouze charakteristicky umístěné hmatové otvory a jejich počet. Ország-Vranecký nejpravděpodobněji „rekonstruoval“ nástroj pouze na základě vlastních úvah. O jeho dřívější existenci nemáme zpráv,¹²⁵ stejně jako o výskytu shodného variantu ve středo- a východoevropském kontextu. Vznikl tak nový nástroj, který se stal zástupcem dvojitých píšťal na Valašsku.

1992:95.

¹²² Srv. odpovídající nástroje v následujících publikacích Montagu 2007; Sachs 1964; Baines 1992, 1957; Marcuse 1964; Sadie 1984.

¹²³ Je velice zajímavé, že tímto pamětníkem byl Julius Bartek, který je rovněž citován ve třetím díle *Valašských písniček* A. Kubeši a J. N. Poláška: *Baj na písčalku sem pískal na paši negdy aj dvojhlasně. A na Radošči tam pískával starý Plandor na furiju* (Polášek – Kubeša 1941:7-8). Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že skutečně užíval k této dvouhlasé hře dvě třídírkové flétny, ale pak by tuto skutečnost Ország-Vranecký nepochybně uvedl.

¹²⁴ Totéž by ostatně platilo při srovnání *jednoruček* z depozitáře VMP: inv. č. 10 039 (Obr. 52) a 30 759. J. Ország-Vranecký dokázal vytvořit věrnou napodobeninu starého nástroje, ale tentýž nástrojový typ při jiném provedení inovoval a zkoušel na něm odlišné konstrukční i výzdobné postupy. Podobný inovační přístup ostatně uplatňoval také jeho otec v oblasti rekonstrukce hrozenkovského kroje (viz blíže Blažková 2011).

¹²⁵ Nezmiňuje jej například ani článek J. N. Poláška z roku 1932 zaměřený na aerofony lidové produkce na Valašsku (Polášek 1932).



Obr. 53 *Blizňata* ze soukromé sbírky Pavla Čípa ze Zubří, dar J. Országa-Vraneckého (foto P. Číp, 2013)

Když v roce 1968 vyšel katalog ke stejnojmenné výstavě *Lidové hudební nástroje na Valašsku* (Ország-Vranecký 1968), *blizňata* zde již figurují bez bližšího popisu jejich historie (Ország-Vranecký 1968:12) a odtud pak míří také jejich vyobrazení a popis do dalších publikací. Pavel Kurfürst ve své publikaci *Hudební nástroje* (Kurfürst 2002) zmiňuje nástroj sdružující bezdírkovou a šestidírkovou flétnu jako novodobý typ vyráběný na Valašsku po vzoru středoslovenských *dvojaček* po roce 1895 (neuvádí však žádný odkaz ani k literatuře či ke konkrétním muzejním či jiným dokladům). Tamtéž pak ovšem nalezneme vyobrazení *blizňat* Országa-Vraneckého s popisem: *Sdružená píšťala (Valašsko)* (Kurfürst 2002:722). Jak vyplývá z katalogu *Nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku* vydaném z poznámek z pozůstalosti Ludvíka Kunze v roce 2008, také Kunz vedl v patrnosti nástroj tohoto jména. V době zápisu hesla *blizňata* do svých poznámek se domníval, že jde o rekonstrukci provedenou Országem-Vraneckým a takto také nástroj uvádí dnešní, již zmíněná publikace (Kunz 2008:117). V roce 1974 nicméně Kunz *blizňata* do katalogu *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei* nezahrnul (Kunz 1974). Lze tedy předpokládat, že svůj omyl časem rozpoznal nebo informaci ověřil u J. Országa-Vraneckého. *Blizňata* uvádí dále hojně odkazovaná publikace Jaroslava Markla *Lidové hudební nástroje v Československu* (Markl 1979). Nástroj je zde uveden jako soudobý výrobek z posledních let, který vyrábí *jediný valašský výrobce* (Markl 1979:18). Nepochybně je tím míněn právě Ország-Vranecký mladší. *Blizňata* nalezneme i v popularizačních publikacích jako *Je to chůze po kotárech* (Šuleř 1989:66) či *Hudba středovýchodní Evropy* (Plocek 2003:23) a nechybí ani jako součást produkce soudobého výrobce tradičních a historických hudebních nástrojů Víta Kašpaříka z Velkých Karlovic (viz Obr. 49). Příznačně je pak zahrnuta hra na *blizňata* v podání J. Országa-Vraneckého také v souboru desek *Antologie autentických forem československého folklóru* z roku 1962 (Supraphon 10126).

Je zcela neznámou skutečností, že Joža Ország-Vranecký svou činností nikoli pouze přispěl k udržení povědomí o tradičních hudebních nástrojích v Beskydech a Javorníkách, ale v případě dvojité flétny *blizňat* se stal původcem zcela nového nástrojového typu. V duchu lidových tvůrců však svoje autorství neprosazoval a nechal na příslušnících zdejšího folklorního hnutí, zda nástroj přijmou či nikoli. Nástroj prezentoval jako rekonstruovanou

součástí tradičního instrumentáře v rámci svých vystoupení a publikační činnosti a takto začal být chápán i dalšími autory. Tento fakt mj. dokládá záznam vyprávění J. Országa-Vraneckého vytvořený Českým rozhlasem Ostrava v roce 1965 (Gelnar – Dadák 1965). K nástroji zde říká: *To je vlastně píšťala, kterou jsem dělal ne podle starých originálů, tady jsem musel přikročit k rekonstrukci čistě podle ústního podání. Strýc mně říkal: „No, bylo to tak dlouhé na tři píďe nebo na dvě píďe a mělo to na každé straně tři d'úrky“.* Ještě dva roky předtím v publikaci *A měl sem já písčalenku* přitom výslovně k nástroji napsal: *Žijících pamětníků, popřípadě výrobců, jsem na Valašsku již nenalezl* (Ország-Vranecký 1963:39-40). Zcela explicitně se k autorství přihlásil v nahrávaném soukromém rozhovoru s Jaromírem Gelnarem v roce 1970:¹²⁶ (...) *Možná jsem se dopustil jedné chyby, já. Že já jsem uváděl, že já jsem takovouto píšťalu viděl v Rožnově v muzeu, což je pravda. Ale to je ta bosenská, jugoslávská dvojnica, víš, ta dipla. Vyložene, protože já teď jednu mám, víš tady (...) Domníval jsem se, že to je nástroj původem z Valašska, potom jsem měl toho Bednárika, Hlinovský nebo jak - Pastierske ľudové umenie, slovenskú knížku. Tam jsem našel fotku, to jsem tam uvedl, do té mojí publikace, víš, kde byla uvedená jako valašská píšťala, rozumíš. Já jsem napsal, že jsem nemoh dokumentovat, neprozkoumat, jelikož v muzeu se nenachází. Až vyšla moje knížka, za tři roky poté ji přinesl Kutěj mně a říkal, že mu ji půjčil Arnošt Kubeša. Arnošt ju tam vzal, jemu ju dal, já nevím nač. Kdyby tam v té době v Rožnově byla, tak já jsem se tohodle omylu zbavil, víš. (...) co jsem viděl, jsem napsal, že. Kdyby tam byla, tak jsem ju vzal, jsem na ňu zafúkal a zjistil jsem, co to je, že. Ale to jsem nemoh udělat, když nebyla v té době, víš. (...)*

Pokud můžeme soudit podle míry užívání *blizňat* v posledních desetiletích, snaha prosadit nástroj jako rekonstruovanou součást místního instrumentáře se minula účinkem. Jeho užití je dnes stejně exotickou záležitostí jako za života J. Országa-Vraneckého mladšího i přes jinak hojné užívání jiných flétnových nástrojů v poslední době. Možným důvodem tohoto neúspěchu je nesnadná ovladatelnost *blizňat*, způsobená spojením dvou zcela totožných fléten, jejichž vícehlasá hra je možná jedině za současného užívání zcela odlišných hmatů.¹²⁷

¹²⁶ Rozhovor proběhl 12. 4. 1970. Záznam je uložen ve fonotéce Etnologického ústavu Akademie věd ČR, v. v. i. v Brně pod signaturou PI 22.

¹²⁷ Tento fakt jsem si uvědomil při přípravě svých hudebních vstupů pro pořad *A měl sem já písčalenku*, který se konal u příležitosti jubilea J. Országa-Vraneckého 7. 7. 2013 v rámci Rožnovských slavností. Vedle dalších nástrojů jsem zde prezentoval také hru na *blizňata* (z dílny V. Kašpaříka) podle nahrávky J. Országa-Vraneckého. Srov. též stopu 14 příloženého CD.

II.3.2 Fujarka - chybějící článek ve vývoji středoslovenské fujary?

Zajímavým derivátem alikvotní flétny v depozitářích moravských muzeí je bezpochyby 60-80 cm dlouhá flétna se třemi či pěti otvory v plášti. Jedná se o podélnou cylindrickou flétnu se vzduchovým kanálkem v hlavici a labiem otočeným směrem k hráči, vyrobenou vrtáním bezu či štípáním a dlabáním prutu lísky. Doposud bylo nalezeno jedenáct exemplářů, z nichž sedm je uloženo v muzejních depozitářích a čtyři pochází ze soukromých sbírek.¹²⁸

Doklady o užívání dlouhých fléten se třemi až pěti otvory v plášti nacházíme v pásu od Moravy, přes severní a východní Slovensko, jižní Polsko, Maďarsko až do Rumunska a Moldávie.¹²⁹ Tradice hry i výroby však v severozápadních Karpatech vymizela bezezbytku či byla případně převrstvena pravděpodobným nástupcem v podobě středoslovenské fujary.¹³⁰

Pokud jde o organologicky zaměřené publikace, dozvídáme se o tomto nástroji na východní Moravě jen z několika málo zdrojů,¹³¹ které navíc bezezbytku čerpají z práce Joži Országa-Vraneckého. Ten uvádí (Ország-Vranecký 1963:35), že typ 3+0+2 se naučil vyrábět od posledního výrobce bači Martina Kováře-Machejáka (1857–1930) z Nového Hrozenkova. Popisuje zde pak jeden z jeho nástrojů, který sám užíval jako základní model pro svou vlastní výrobu a uvádí také notaci oblíbené Kovářovy písně (Obr. 60) společně s cennou tabulkou hmatů (Obr. 59). Kromě toho dále udává, že tento nástroj byl označován jako *fujarka*.

Zdá se sice, že Joža Ország-Vranecký se spíše klonil k přesvědčení, že termín *fujarka* / *fujara* byl v oblasti Javorníků a Beskyd užíván exkluzivně pro dlouhou flétnu se třemi hmatovými otvory,¹³² ale proti tomuto tvrzení existuje několik výhrad. Sběratel písní Jan Nepomuk Polášek například uvádí ve svém článku z roku 1936, že označení *fujara se* užívalo také pro píšťaly se sedmi hmatovými otvory.¹³³ V podobném smyslu, tedy jako obecné pojmenování lidových fléten, se s termínem *fujara* setkáme také v prvních dvou dílech zpěvníku z vlastních sběrů A. Kubeši a J. N. Poláška *Valašské písničky*.¹³⁴ Dále připomeňme, že dokonce jeden z informátorů Országa-Vraneckého, Jan Zezulka z Valašské Bystřice,

¹²⁸ Jde o tyto muzejní exempláře: VMP 16 934, MV-VM N1426, MV-VS 3084, MZM HN 199, NÚLK 1669, NÚLK 21726, MV-VM N1425. Zbylé nástroje pocházejí ze soukromé sbírky Pavla Čípa ze Zubří, Juraje Jakubíka z Hvozdnice (SK), sourozenců Országových z Hrabyně.

¹²⁹ Polášek 1932; Ország-Vranecký 1963; Jakubík 2012; Chybiński 1961; Leng 1967; Alexandru 1980; Manga 1998

¹³⁰ Pokud jde o Slovensko, uvádí k danému nástroji Leng (1967:97) toto: *Uvedený druh píšťal dnes už patří k nástrojům muzeálním*. Podobně informuje Chybiński (1961: 349-350) o dlouhé třídirkové flétně na Podhalí pouze na základě jediného muzejního exempláře a Joža Ország-Vranecký (1963:35) se naučil vyrábět tento nástroj od posledního výrobce, který zemřel v roce 1930. Soudobá produkce třídirkových fléten není obnovou původního nástroje, nýbrž zmenšeninou středoslovenské fujary.

¹³¹ Kunz 1974; Kunz 2009; Markl 1979; Kurfürst 2002.

¹³² *V poslední době bývají všechny lidové píšťaly nazývány obyčejně fujarami, kdežto starší výrobci názvy důsledně rozlišovali. Byl-li počet dírek větší nežli 3, nebyla to již fujarka či jednoručka, ale přebírací píšťalka, popř. jen písčalka* (Ország-Vranecký 1963:41).

¹³³ *Na valašských salaších vznikala i výroba dřevěných vrtaných t. z. „prebírácích“ píšťal o sedmi dírkách, též fujary zvaných (...)* (Polášek 1936).

¹³⁴ Polášek – Kubeša 1939, 1940.

v 50. letech na záznamu pořízeném Českým rozhlasem Ostrava (sign. HL 171) hrál i na alikvotní flétnu, kterou označoval jako *fujara*.¹³⁵ V rozhovoru s J. Gelnarem používal pak tentýž informátor pro alikvotní flétnu i termín *fujarka* (Gelnar 1954:20). Konečně dodejme, že termín *fujara* nacházíme v mnoha obměnách po celém území karpato-balkánského prostoru a že zde označuje velmi různorodé nástroje flétnového typu¹³⁶ a v severozápadních Karpatech dokonce i pastýřské trouby.¹³⁷

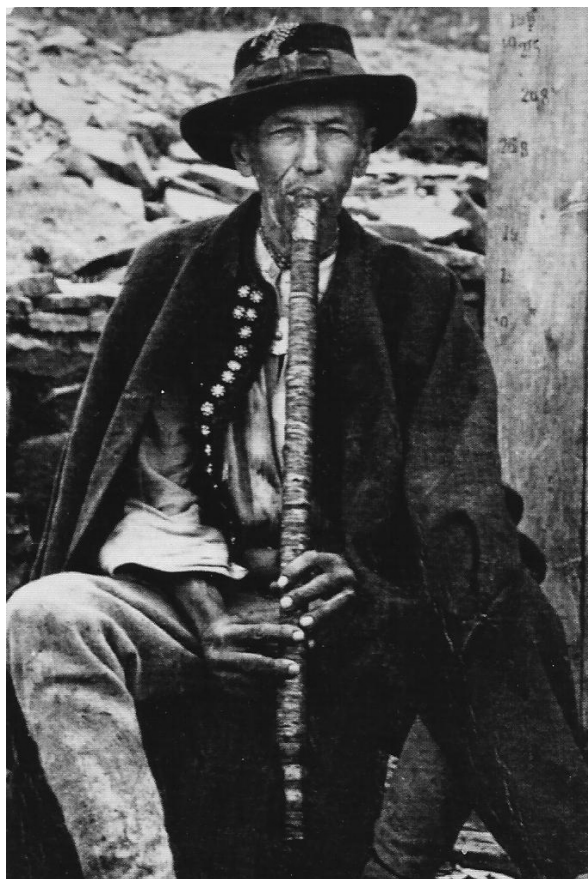
Je tedy evidentní, že i v případě, že nalezneme termín *fujara* / *fujarka* ve starších literárních dokladech, může odkazovat k mnoha různorodým nástrojům. Z jistějších zmínek lze snad ještě uvést informaci Jana Nepomuka Poláška (1932:166), že nejstarší z rodu Ondračků z Palkovic na počátku 19. století vyráběl *hlasnice* (tj. alikvotní flétny), do nichž později vrtal jednu až tři dírky a jeho syn pak zvýšil počet hmatových otvorů až na sedm.¹³⁸ V úvodu téhož článku je pak umístěna fotografie Martina Kováře-Machejáka (1857–1930) z Nového Hrozenkova hrajícího na třídírkovou dlouhou flétnu (viz Obr. 54), ale tomuto nástroji ani fotografii se Polášek v textu blíže nevěnuje.

¹³⁵ Přepis části rozhovoru viz výše v oddílu II.1.3.

¹³⁶ V maďarštině slovo *furulya* (vysl. *furuja*) označuje obecně podélnou flétnu (píšťala je zde *síp*, lidová flétna je pak *népi furulya*), v Rumunsku je *fluiera* označení pro lidové flétny (tedy ve smyslu píšťala). V Srbsku se šestidírková pastýřská píšťala označuje jako *frula* (фрула) a v Řecku nalezneme pro pastýřskou píšťalu označení *floghera* (φλογέρα; vyslov *flojera*). Mezi Huculy na Podkarpatské Rusi pak nese dlouhá pastýřská flétna se šesti hmatovými otvory označení *floyra* (Флояра). Srv. též termíny uvedené v oddílu I.3.

¹³⁷ Viz například Chybiński 1961; Olędzki 1971; Leng 1967; v podobě *furyja* též Ország-Vranecký 1963 a Kunz 1974 ad.

¹³⁸ Ország-Vranecký uvádí (1963:36), že Josef Ondračka vyráběl na počátku 19. století *jednoručky* (tedy krátké flétny typu 3+0). Z produkce jeho vnuka Martina z počátku 20. století je již neznáme (viz oddíl II.1.3), ale víme, že měl v nabídce dlouhou alikvotní flétnu *hlasnici*. Pokud tento nástroj či spíše jeho jednodušší variant byl základem fléten se třemi hmatovými otvory jeho děda, pak šlo mnohem spíše o dlouhou flétnu.



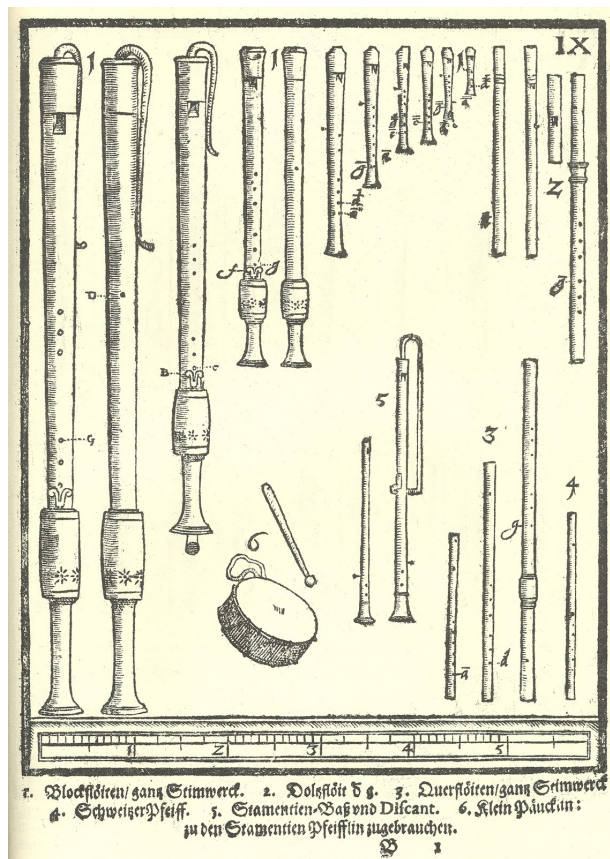
Obr. 54 Martin Kovář-Macheják hraje na *fujarku* (Friedl 2013:257)

Jak bylo již uvedeno, nástroj se vyskytoval na severu Karpat ve dvou modifikacích: se třemi nebo pěti otvory v plášti. Ország-Vranecký (1963) i Leng (1967) nás však informují, že i v případě pětidirových fléten se zde jedná o nástroje se třemi hmatovými otvory, neboť na spodní dva otvory se nehrálo, sloužily jako tzv. dolad'ovací otvory.¹³⁹ Na základě analogie se proto společný původ těchto dlouhých fléten hledá u basových verzí tzv. *bubnových píšťal* (tabor pipe / Trommelpfeife) souboru píšťala + buben.¹⁴⁰ Tato *bubnová píšťala* měla pouze tři hmatové otvory uspořádané tak, aby bylo možné hrát na nástroj pohodlně jednou rukou (dva otvory jsou na vnější straně trubice a palcový vespod), protože tentýž hráč obsluhoval současně i buben. V průběhu středověku a renesance je tento soubor doložen v celé Evropě jako oblíbený doprovod tance a doposud se udržel jako součást lidové hudby na Pyrenejském poloostrově a ve Francii.¹⁴¹

¹³⁹ Učitel Joži Országa-Vraneckého, bača Martin Kovář-Macheják, je označován jako *slepé d'urky* (Ország-Vranecký 1963:35). Výrobce Juraj Jakubík (viz oddíl I.5.3) si při zmínce o těchto otvorech vzpomněl na Mikuláše Hraboše z Hvozdnice (nar. 1902), který jim říkal *vynášková dzierka* a aplikoval je i na alikvotních flétnách (nahrávaný rozhovor z roku 2013).

¹⁴⁰ Viz např. Garaj 2006; Elschek 2006.

¹⁴¹ Viz blíže například Baines 1992:264-265.



Obr. 55 Reprodukce vyobrazení hranových aerofonů ze *Syntagma Musicum* (M. Praetorius: *De Organographia*, str. 285)

Sopranová a basová verze *bubnové píšťaly* je vyobrazena v organologicky zaměřeném druhém dílu spisu *Syntagma Musicum* Michaela Praetoria (1571–1621) pod názvem *Stamentien Bass und Discant*¹⁴² (viz Obr. 55). Basový nástroj je zde znázorněn s vnější vzduchovou trubicí a toto vyobrazení společně s dochovanou fujarou z Priechodu (Obr. 56), která má rovněž jeden hmatový otvor na straně hráče, jsou chápány jako důkaz genetické příbuznosti středoslovenské fujary a tohoto dávného nástroje.¹⁴³ Dlouhé lidové flétny se třemi či pěti otvory by tak mohly být přímým předstupněm středoslovenské fujary v lidovém instrumentáři.¹⁴⁴

¹⁴² Michael Praetorius: *De Organographia* (Wolfenbüttel 1619), *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia IX*, str. 285.

¹⁴³ Elschek 2006:36-41; Garaj 2006:88.

¹⁴⁴ Počet bočných hmatových otvorov a ich rozloženie na píšťalovej trubici nám umožňuje vysloviť názor, že trojdierkové píšťaly boli mladším vývojovým druhom detvianských fujár (Leng 1967:97).



Obr. 56 a, b, c Tzv. *priehodská fujara* ve sbírkách Slovákckého muzea v Uherském Hradišti, inv. č. E 1365 (foto M. Friedl, 2016): a) celek, b) dva hmatové otvory v přední části pláště, c) hraněná spodní část trubice s dolad'ovacím otvorem (?)

Pokud bychom znali v daném prostředí pouze nástroje se třemi hmatovými otvory, mohli bychom se s takovýmto výkladem spokojit. Protože tomu tak není, zůstává zde otázka: Jsou skutečně dlouhé flétny se třemi hmatovými otvory potomky *bubnových pišťal* nebo jde o nástroj geneticky shodný s jinými nástroji s pěti otvory a změna stylu hry vedla k rudimentaci až vymizení dvou spodních otvorů? Jednoznačnou odpověď už stěží budeme schopni nalézt, ale minimálně je možné upozornit na některé zajímavé souvislosti, které ozřejmí zvláštní typ flétny s pěti otvory v plášti a mohou možná vrhnout i nové světlo na ranou historii středoslovenské fujary.

Chceme-li najít nástroje obdobné délky a počtu otvorů jako případné inspirační zdroje, můžeme obrátit pozornost i jinam, než jen do historie evropského instrumentáře. S dlouhými podélnými flétnami se setkáme v okruhu arabské (tedy i perské a turecké) hudby a v uralo-altajské oblasti. Z této druhé oblasti zmiňme například baškirskou a tatarskou flétnu *kuraj* / *Курай*¹⁴⁵ (5 hmatových otvorů), kazašskou *sybyzgy* / *Сыбызгы*¹⁴⁶ (3-4 hmatové otvory) či západomongolskou *tsuur*¹⁴⁷ (3 hmatové otvory). Tyto flétny všechny sdílejí několik

¹⁴⁵ Viz např. Sachs 1964:235.

¹⁴⁶ Viz např. www.bukhara-carpets.com/kazakh-musical-instruments.html [cit. září 2015]

¹⁴⁷ V roce 2009 zapsána do seznamu nehmotného kulturního dědictví UNESCO; blíže viz www.ichcap.org. [cit. září 2015]

společných rysů – jde o 60-80 cm dlouhé flétny bez vzduchového kanálku (ductless/rim-blown flutes), jejichž hrana hlavice se při hře opírá o zuby (nikoli o ret, jak je obvyklé v arabsko-turecké oblasti) a typické je při hře užívání subvokalizace (v případě Mongolů i v podobě alikvotního zpěvu). Ústa jsou při hře pootevřena a pohyb volné poloviny rtů se užívá ke změně tónu i výšky tónu.

Zcela totožný způsob tvorby tónu nalezneme také u perské flétny *ney*. Tím však podobnost končí: na vnější straně pláště má tato flétna umístěno 5 hmatových otvorů uspořádaných ve dvou skupinách (shora) 3-2 (podobně jako u *fujarky*) a dále jeden palcový otvor; v oblasti perské hudby se neuvádí subvokalizace. Počtem a uspořádáním hmatových otvorů se perský *ney* již řadí k flétnám s chromaticky uspořádanými hmatovými otvory. Sem bude patřit například kromě perské *ney* dále turecká a arabská *ney se* sedmi hmatovými otvory, bulharský *kaval* nebo rumunský *Dobrogean caval* s osmi otvory a další podobné nástroje balkánského prostoru.¹⁴⁸

Z našeho hlediska však budou nejzajímavější dlouhé flétny s pěti hmatovými otvory známé v Rumunsku jako *caval*¹⁴⁹ a v Maďarsku jako *hosszú furulya*.¹⁵⁰ V obou případech jde o nástroje jádrové, při jejichž hře je užívána subvokalizace a případně také transformace tónu pomocí překrytí zvukového otvoru rtem. Užívá se všech pět otvorů, které jsou sdruženy (shora) 3-2 (tedy shodně s *fujarkou*), obvyklá délka je 80 – 100 cm. Rumunský *caval* je rozšířen na jihu v oblastech Oltenie, Muntenie a jižní Moldávie, kde je také typickým nástrojem lidové hudby maďarské menšiny Csangó. Maďarská *hosszú furulya* (viz Obr. 57) je doložena pouze pro jižní část oblasti Dunántúl,¹⁵¹ kde se stýká Maďarsko s Chorvatskem.

¹⁴⁸ Srv. například Baines 1992.

¹⁴⁹ Viz Alexandu 1980, 2014.

¹⁵⁰ Viz Manga 1969; Sárosi 1967.

¹⁵¹ Část Maďarska na západ od Dunaje, česky Zadunají. Blíže viz např. Manga 1998:37-41 a tamtéž i Obr. č. 20+21.



Obr. 57 Hráč na *hosszú furulya* z vesnice Decs, snímek z roku 1911 (www.zti.hu)

Již těchto několik informací vyvolává řadu otázek: Tentýž nástroj se vyskytuje relativně daleko od sebe, aniž by zde jako prostředník působil karpatský prostor jako v jiných případech. Vznikly tyto tradice nezávisle na sobě? Byl nástroj přenesen do západního Maďarska z oblasti jižního Rumunska? Či naopak jde o autochtonní maďarský nástroj (možná s vazbou na středoasijskou pravlast?) a jižně od Karpat jej přenesli příslušníci etnika Csango? A jaká je pak souvislost mezi těmito nástroji a identicky vypadající *fujarkou* Martina Kováře-Machejáka a obdobnými nástroji severozápadních Karpat? Mají také rumunský *caval* a maďarská *hosszú furulya* svůj původ v *bubnové píšťale* a nebo je to naopak tak, že právě tyto nástroje jsou předky dlouhé flétny 3+0+2 a možná tedy i středoslovenské fujary?

Nepodařilo se doposud najít organologickou publikaci, v níž by byla možná souvislost středoslovenské fujary a maďarské *hosszú furulya* či rumunského *cavalu* uvedena. Nejpravděpodobnějším důvodem je odlišný počet hmatových otvorů a z něj vyplývající zcela odlišné hráčské možnosti. Jak můžeme ale vidět na nástroji Martina Kováře-Machejáka, shoda obou typů je tak velká, že spodní doladovací otvory mohou být rudimentem původních hmatových otvorů. Kromě toho si můžeme všimnout zajímavé morfologické souvislosti: hranění spodního konce fléten nacházíme běžně v Jižních Karpatech i v Zadunají (viz např. Obr. 57) a tentýž rys vidíme i na fujare priechodského typu na Obr. 55 a na vyobrazení starého nástroje z oblasti Podhalí, jak jej uvádí Chybiński (viz Obr. 58). Za zmínku stojí i malý otvor v dolní části fujary na Obr. 55 – jde o doladovací otvor a případně památku na nástroje s větším počtem hmatových otvorů?



Obr. 58 Reprodukce nákresu *fujary jaworowe z Białego Dunajca* (Chybiński 1961:329)

Protože, jak bylo zmíněno, nástroj typu 3+0+2 zcela vymizel z praxe výrobní i hráčské,¹⁵² pokusil jsem se shromáždit informace k jeho rekonstrukci. Víme, že Joža Ország-Vranecký se setkal s *fujarkou* ze všech svých informátorů pouze u bači Martina Kováře-Machejáka (1857–1930), naučil se od něj na nástroj hrát a dva exempláře také získal – ze štípané lísky omotané třešňovou kůrou a z vrtaného bezu. Popis druhého nástroje uvedl v publikaci *A měl sem já piščalenku* společně s notací oblíbené písně Kováře-Machejáka a hmatovou tabulkou (Ország-Vranecký 1963:35-38), ale až třicet tři let po jeho smrti. Zdálo by se tedy, že po celou dobu své výrobní a hráčské praxe udržel Ország-Vranecký dokonale v paměti, co se od něj naučil, ale srovnání jeho nástrojů ukazuje opak.

Jak vyplynulo z porovnání sedmi dochovaných exemplářů prokazatelně z dílny J. Országa-Vraneckého,¹⁵³ držel se při výrobě v základních rysech vždy modelu Kováře-Machejáka (viz Tab. 18), ačkoli se jednotlivé nástroje liší povrchovou úpravou. Nicméně evidentní nezájem o vyladění základního tónu všech nástrojů na shodnou výšku a odchylky v umístění a velikostech otvorů i v celkové délce jednotlivých exemplářů dávají vzniknout intonačně velmi rozmanitým nástrojům. U čtyř empiricky porovnaných nástrojů¹⁵⁴ však nalezneme dva základní shodné rysy – krok velmi zvýšené velké sekundy mezi prvním a druhým stupněm a neutrální septimu (použijeme-li systém hmatů bez částečného zakrývání hmatových otvorů i tzv. vidličkových hmatů). Tytéž jevy objevíme dále v notaci tónové řady nástroje M. Kováře-Machejáka (Obr. 60) a dokonce i na autentickém exempláři typu 3+0 ze sbírky J. Jakubíka (Obr. 59).

¹⁵² Viz pozn. 130.

¹⁵³ Dva nástroje ze soukromé sbírky manželů Stuchlíkových z Hrabyně jsou nejasného původu. Jeden z nástrojů je patrně nehotový, u druhého připadá v úvahu, podle některých znaků, jako výrobce Jan Zezulka. J. Ország-Vranecký však nezmínil, že by tento nástroj Zezulka vyráběl.

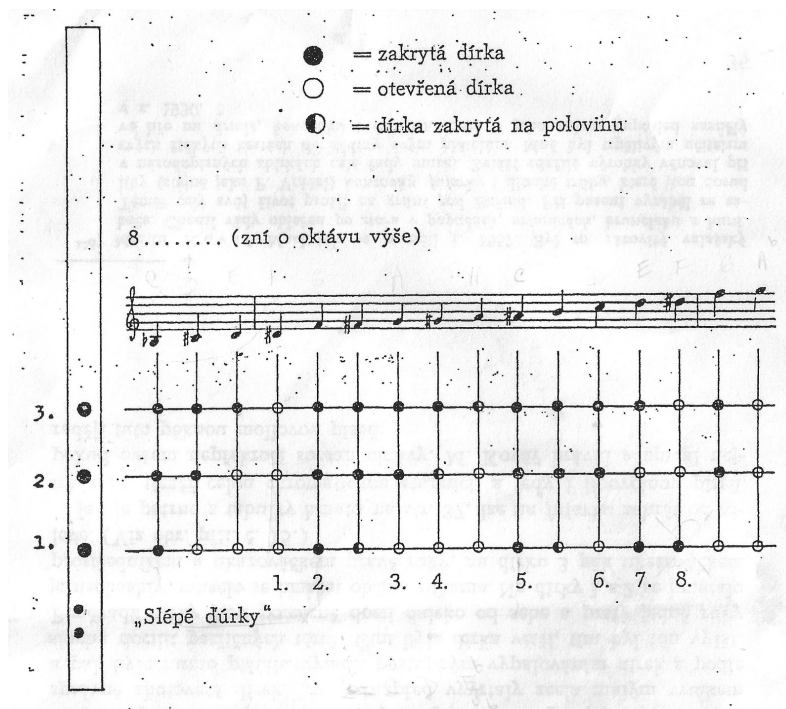
¹⁵⁴ NÚLK 1669 + 21726, VMP 16934, P. Číp – soukromá sbírka.



Obr. 59 Autentický exemplář neznámého tvůrce typu dlouhé flétny 3+0 ze sbírky J. Jakubíka z Hvozdnice (SK) (foto V. Bjaček, 2013)

Zarážející by mohl být především zmíněný krok téměř zvětšené sekundy. Pokud bychom skutečně vylad'ovali nástroj od základního tónu, zcela jistě bychom se mu snažili v kontextu hudebního myšlení severozápadních Karpat vyhnout. Mohli bychom chápat tuto výslednou řadu jako náhodný produkt tradice, která umisťovala otvory v plášti na základě nějakého rozměrovacího systému bez ohledu na výsledný hudební materiál. Tuto premisu by podporovalo přibližně ekvidistanční rozmístění otvorů u nástrojů s pěti otvory. Na druhou stranu je patrné, že žádný nástroj není s druhým identický a navíc získáme velmi podobné intonační výsledky i u nástroje se třemi hmatovými otvory. Mnohem pravděpodobnějším vysvětlením tak bude předpoklad, že základní tón hráčské praxe a základní tón flétnové trubice nejsou shodné. Toho si můžeme všimnout již při popisu nástroje Kováře-Machejáka J. Országem-Vraneckým, protože základní tónová řada zde jasně začíná kvartou, kdy jsou všechny otvory otevřené (viz Obr. 60). Pomineme-li pak dále všechny hmaty užívající částečného zakrývání dírek, získáme řadu přibližně lydickou a dále možnost směřovat pod základní tón na spodní kvartu. Tím výchozí možnosti tohoto nástroje odpovídají zcela tónovým možnostem alikvotní flétny, které mohou být doplněny o kombinace různých hmatů a částečného zakrývání dírek až téměř na plnou chromatickou řadu (!). O tom, že tohoto faktu užíval sám bača Kovář-Macheják, jasně dokazuje notace písně, kterou na tomto nástroji hrával (viz Obr. 61).¹⁵⁵

¹⁵⁵ Na příloženém CD ukazuje stopa 17 celý rozsah (dle zápisu J. O. V.) hraný na zrekonstruovaném nástroji a stopa 18 mou interpretaci této písně na tomtéž nástroji.



Obr. 60 Tabulka hmatů pro *fujarku* M. Kováře-Machejáka (Ország-Vranecký 1963:37)

Obr. 61 Notace písně, kterou hrával M. Kovář-Macheják na *fujarce* (Ország-Vranecký 1963:37)

Zdá se tedy, že rozmístění hmatových otvorů nebylo jen důsledkem aplikace modelu, ale mělo snad svou oporu i v očekávaných vlastnostech nástroje, jehož základní řada odpovídala základní řadě alikvotní flétny. K tomuto možná odkazuje vzpomínka Joži Országa-Vraneckého:¹⁵⁶ *Zajímavá je taky valašská fujarka. Víte, některé písťaly můžete vyrábět průmyslově. Jejich rozměry a vzdálenosti mezi dírkami jdou přesně změřit, a když je dodržíte, písťala musí ladit. O fujarce to neplatí; ona má totiž ještě dvě dolad'ovací "slépe*

¹⁵⁶ Zemědělské noviny, 15. 4. 1972, XXVIII, č. 89

důrky”, jejichž umístění musíte hledat zkusmo. Jednou jsem pozoroval při práci starého řezbáře. Povídal mi: “Tož ju uděláme čtyři píde dlúhú, důrky dycky po pídi. Prvú slepú důrku na dva prsty od začátku a tu druhú... šak to se ukáže!” Když jsem se ho ptal, proč to tak dělá, řekl: “Co já vím? Tak to dělal můj táta a já to dělám taky tak.”



Obr. 62 Fujarka z dílny J. Országa-Vraneckého ze sbírek Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici, inv. č. 21726 (foto M. Friedl, 2013)

Podle tabulky hmatů uvedené Országem-Vraneckým (Obr. 60) víme, že nástroj měl značný rozsah od malého b po g2. Abychom získali možnost hry v nejvyšším rejstříku, budeme potřebovat mít všechny hmatové otvory stejně velké. Přesto nástroje Joži Országa-Vraneckého ukazují různé vývrty hmatových otvorů, jakoby tvůrce hledal u každého nástroje jeho optimální vyladění. Výsledkem jsou ale proměnlivé intonační možnosti jednotlivých rejstříků a odlišné hmatové možnosti od nástroje Kováře-Machejáka. Nejblíže této předloze se jeví být nástroj NÚLK 21726, u něž také všechny tři hmatové otvory mají shodnou velikost kolem 0,9 cm. Nevíme sice, jak velké hmatové otvory měly nástroje Kováře-Machejáka, ale vzhledem k podobným hráčským možnostem obou nástrojů je spíše pravděpodobné, že měly stejnou velikost. Z jakého důvodu se tohoto postupu však nedržel Ország-Vranecký, není jasné.

Po dvou neúspěšných pokusech se postupně díky porovnání řady nástrojů (viz Tab. 17) a shromáždění a analýze dostatku informací podařilo dospět k modelu odpovídajícímu rozsahem i hmaty nástroji Martina Kováře-Machejáka (Obr. 63). Základní rozměry (včetně rozmístění otvorů) byly převzaty z nástroje ze sbírky P. Čípa (mírná odchylka je u druhého doladovacího otvoru), velikosti otvorů odpovídají již zmíněnému předmětu NÚLK 21726, který z porovnaných nástrojů typu 3+0+2 svými hráčskými možnostmi nejvíce odpovídá popisu původního nástroje. Jako stupnice pro vyladění byl použit základní obrys Eb lydicke. Parametry takto vzniklého nástroje jsou tyto: základní tón trubice je (malé) b, základní tón hráčské řady es1; celková délka 76 cm, délka od hrany 72,7 cm, vývrt 1,6 cm; rozmístění otvorů odspodu 4,3 / 7,8 / 16,4 / 20,4 / 24,1; velikost otvorů: hmatové 0,9, doladovací

(odspodu) 0,5 / 0,6. Hmaty i rozsah odpovídají středoslovenské fujaře (srv. Fiřo 2004:23 a stopu 17 přiloženého CD).



Obr. 63 Rekonstrukce nástroje typu 3+0+2 provedená Markem Gondou (foto M. Friedl, 2016)

Je pozoruhodné sledovat vzájemné podobnosti u nástrojů flétnového typu z relativně odlišných končin. Může jít o jevy náhodné, ale na druhou stranu je dobré připomenout, že dnešní Baškirska je například pravděpodobnou pravlastí Maďarů, že kultura perské říše ovlivnila obrovské území od severní Afriky po Indii a tuto kulturu konečně zprostředkovali Evropě především Turci. Nelze tedy jednoznačně tvrdit, že basové flétny s třemi hmatovými otvory, jaké známe z vyobrazení Praetoriová, jsou jedinou možnou inspirací pro vznik dlouhých fléten se třemi či pěti hmatovými otvory, jaké známe ze sevrozápadních Karpat, Maďarska a Rumunska. Na příkladu nástrojů moravské provenience a především díky svědectví J. Országa-Vraneckého totiž vidíme, že předobrazem dlouhých fléten se třemi hmatovými otvory mohly být také nástroje, jejichž příbuzné nacházíme až v daleké Střední Asii. Vlivem kontaktu se západoevropskou hudební kulturou mohly při svém přenosu do severních partií Karpat ztratit dva spodní otvory zcela své opodstatnění. Z hlediska alikvotní flény je však nejpodstatnějším zjištěním skutečnost, že základní řadou tohoto nástroje byla základní řada alikvotní flény.

Tab. 17 Srovnání dlouhých fléten se 3 a 5 otvory v plášti z různých zdrojů

| Exemplář | Celková délka + světlost trubice | Umístění otvorů (odspodu) | Průměr otvorů (odspodu) | Základní tón (přibližná výška) | Materiál + způsob výroby |
|------------------------------------|----------------------------------|---------------------------|-------------------------|--------------------------------|--|
| M. Kovář-Macheják I ¹⁵⁷ | ----- | ----- | ----- | ----- | Štípaná líska, omotána třešňovou kůrou |

¹⁵⁷ Podle popisu v Ország-Vranecký 1963:35

| | | | | | |
|--|--------------------------------|--------------------------------------|-----------------------------------|---------|---|
| M. Kovář-Macheják II ¹⁵⁸ | 78+1,6 | 4,5 / 8 / 16,5 / 20 / 24 | ----- | b | Vrtaný černý bez, žádná výzdoba |
| Ze sbírky J. Jakubíka | 67,5+ 2,0+ (dole) 1,7 | 12,5 / 15,5 / 18,5 | 0,7 / 0,7 / 0,7 | c | Štípaná líska, omotána březovou kůrou |
| VM-N 1425 | 58,5+--- | 8 / 13 / 18,5 | ----- | nehraje | Štípaná líska, omotána třešňovou kůrou |
| J.O.V. – sbírka P. Čípa | 76,5+1,6 | 4,7 / 8 / 16,5 / 20,4 / 24,1 | 0,4 / 0,6 / 0,9 / 0,9 / 0,7 | b | Vrtaný černý bez, žádná výzdoba |
| J.O.V. (?) – VM N 1426 (nemá značku VH, ale totožná s NÚLK 1669) | 76+1,6 | 4,2 / 7,5 / 15,5 / 19,5 / 23,5 | 0,7 / 0,7 / 1 / 1 / 1 | b | Vrtaná (v kartě: líska), vrubořez do tmavého podkladu, šelak, mosazný kroužek nahoře (dnes chybí) |
| J.O.V. – MV-VS 3084 | 77,5+1,6 | 5 / 9 / 16,5 / 20,8 / 25 | 0,4 / 0,4 / 1 / 1 / 1 | b | Vrtaná (asi č. bez), šelak, vypalovaný ornament, nahoře mosazný kroužek |
| J.O.V. – NÚLK 21 726 | 76+1,6 | 4,8 / 8 / 16,5 / 20,5 / 24,5 | 0,4 / 0,4 / 0,9 / 0,9 / 0,9 | b | Vrtaný černý bez; šelak; vypalovaný ornament; mosazné kroužky nahoře i dole |
| J.O.V. – NÚLK 1669 | 78+1,6 | 5,5 / 9,2 / 17 / 21 / 25,5 | 0,6 / 0,6 / 1 / 1 / 1 | b | Vrtaná (černý bez?), mořená do tmavě hnědé + vrubořez, šelak, mosazné kroužky nahoře i dole |
| J.O.V. – VMP 16 934 | 76,5+1,6 | 5,2 / 8,2 / 16,5 / 20,8 / 24,8 | 0,7 / 0,7 / 1 / 1,2 / 1 | b | Vrtaný černý bez, žádná výzdoba |

II.3.3 Alikvotní flétna a její vliv na hudební myšlení

Akustické vlastnosti nástroje umožňují nejsnáze hru v modu sestaveného z tónů přirozené řady. Tento modus silně připomíná lydickou stupnici pro nápadně vysokou kvartu odpovídající 11. harmonickému alikvotu (blíže viz oddíl I.1). Ten je ve skutečnosti pouze cca o 50 centů vyšší, než čistá kvarta (a podobně jsou naopak zase velká sexta a velká septima nižší).¹⁵⁹ V zápisech lidových písní nacházíme odraz této vyšší kvarty v písňovém fondu celé oblasti slezsko-slovenského a moravsko-slovenského pomezí a v některých částech je

¹⁵⁸ Podle popisu v Ország-Vranecký 1963:35

¹⁵⁹ Za podnětné připomínky k problematice odchylek v přirozené řadě děkuji Janu Kašpaříkovi.

dokonce převažující (například na Kysucích).¹⁶⁰ Je nepochybné, že se jedná o náznak předharmonické intonační praxe, na níž mohla mít alikvotní flétna zásadní vliv.

Zřejmě první, kdo si všiml vlivu flétnových nástrojů na hudební myšlení v oblastech se silným vlivem pastýřské kultury, byl etnograf, sběratel, hudebník, filmař a fotograf Karel Plicka (1894–1987). Své postřehy k tomuto tématu ze sběrů na Slovensku shrnul v článku *Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské* (1929:259-261). Dokládá zde i značný vliv alikvotní flétny na melodiku slovenských lidových písní: *Bezpečně tvrdím, že toniny slovenských písní jsou dány a určeny tonovými řadami píšťal tu užívajících. (...) Vezměme nejprimitivnější ze všech domácích pastýřských píšťal: píšťalu přímou se zobcem bez dírek (...), prastarý typ, kdysi na Slovensku velmi rozšířený a ještě dnes ojediněle se vyskytující. Nástroj, na který pískají (resp. pískali) jak staří pastýři, tak i zcela malí chlapci. A tato nejjednodušší všech píšťal, až dětsky primitivní, má velikou důležitost pro poznání základního tónového materiálu většiny slovenských písní.* Plicka předpokládal, že užívané flétnové nástroje toho kterého kraje měly zásadní vliv na zdejší melodiku, větší bohatost modů vysvětloval užíváním vícero druhů píšťal (okolí Zvolena) a také obecný sklon slovenských písní k modulacím odvozoval z flétnových nástrojů.¹⁶¹ Tyto domněnky se pokusil korigovat Jozef Kresánek ve svém díle *Slovenská ľudová hudba zo stanoviska hudobného* vydaném v roce 1951 (Kresánek 1997). Kresánek uznával odvození melodiky tzv. *valaských piesní* resp. tetrachordálního systému vůbec z *fujary* (Kresánek 1997:119-128, 164), ale zcela odmítal závislost melodik na přirozené harmonické řadě.¹⁶² Připomíná zde termín Adolfa Chybiňského *podhalanská tonalita*¹⁶³ pro typickou melodiku polských Tater a termín Wenera Danckerta *Alphorntonleiter* pro melodiku alpského prostoru. Alikvotní flétna i dlouhá pastýřská trouba typu *alphorn* sice dávají odpovídající tóny hojně se vyskytující ve zdejších melodikách, ale nástroje a zesílené alikvoty jsou jen inspiračním zdrojem, nikoli východiskem pro tvorbu stupnic (Kresánek 1997:172-178).

V podstatě k témuž závěru dochází na jižní Moravě i Vladimír Úlehla (Úlehla 1949:289): *Byly tedy nápěvy do určité míry plodem píšťal, ale píšťaly byly vybírány podle hudebního vkusu.* A totéž objevíme, pokud se blíže zaměříme například na průzkum melodií na Hornácku či na Kysucích. Nahlédneme-li do sbírky Pavla Kužmy *Piesne Kysúc* (2004), na prvý pohled vidíme charakteristické lydicke zbarvení většiny písní. Málo nás pak překvapí, že právě tam byla silná tradice výroby alikvotní flétny. Když ale Bronislav Lariš provedl

¹⁶⁰ Viz např. Lariš 2010.

¹⁶¹ Plickův pohled byl do značné míry odrazem dobové diskuse o tom, zda zvláštnosti melodik slovenské lidové písně jsou vysvětlitelné vlivem liturgické hudby (především gregoriánského chorálu) a případně pozůstatkem starořecké hudební kultury. Srv. přehled těchto teorií např. zde: Kresánek 1997:64-68.

¹⁶² To ostatně odpovídá závěrům, které publikoval již v roce 1885 Alexander John Ellis ve svém článku *On the Musical Scales of Various Nations* (*Journal of the Society of Arts*, 33).

¹⁶³ Viz blíže Chybiňski 1926.

analýzu vybraných 100 písní ze zmíněné sbírky *Piesne Kysúc*, zjistil, že z nich pouze 26 je zcela lydicích a tedy kompletně hratelých na alikvotní flétně (Lariš 2010). A silné lydicí zbarvení nacházíme v Bílých Karpatech, kde naopak máme k tomuto nástroji zprávy jen mizivé (viz oddíl II.1.1). Dušan Holý k situaci na Horňácku poznamenal (Holý 1966:403): *Sílu působnosti některých píšťal dokazuje v taneční písni na Horňácku, především v sedlácké, poměrně bohatý výskyt lydicích tónových řad. (...) Vliv píšťal lze jinak spatřovat také v častém užití kvintových kroků sestupných i vzestupných, příznačných pro celý východomoravský písňový folklór i pro značnou část Slovenska*. Projdeme-li například publikaci *Martin Zeman – Horňácké písne*,¹⁶⁴ nalezneme zde ze sto čtyř písní dvanáct plně lydicích. Zdá se, že měla-li v obou místech vliv na formování hudebního myšlení alikvotní flétna, bylo tomu tak v rovině intonační a strukturní mnohem spíše než v rovině tónových řad.

Zatímco je však řada přirozených tónů od 4. alikvotu chápána jako samozřejmý zdroj lydicích a lydizovaných melodik, potenciál alikvotní flétny jako inspiračního zdroje tzv. *moravské modulace*¹⁶⁵ je zcela neznámý. Na možnost hry od 9. alikvotu uzavřené trubice (tedy znějící o oktávu níže) upozorňuje Joža Ország-Vranecký (1963:33), ale není jasné, zda znal tuto techniku z autopsie, či se jedná o jeho invenci. I na základě srovnávací studie herních stylů Oskára Elscheka (1980), která tuto možnost neuvádí ani v Karpatech ani ve Skandinávii, bychom se mohli spíše klonit k druhé možnosti. Nicméně tuto techniku užívá dnes i žák Zuzanny Kawulok (blíže viz oddíl II.1.2), průvodce v rodinném muzeu Kawuloků ve Slezských Beskydech, Janusz Macoszek (*1985) z Istebné. Tónová řada od 9. alikvotního tónu pro něj představuje základní herní materiál.¹⁶⁶ Takto odvozenou škálu navíc nalezneme podle Stefana Mariana Stoińského (1964:495-498) i na sousedním Żywiecku pod názvem *gama walaska*. Princip odvozené tónové řady spočívá v tom, že si zvolíme za základní tón druhý stupeň tzv. *lydicí řady* a získáme řadu blízkou *mixolydicímu modu*. Pokud pak tentýž princip aplikujeme na dalším stupni, alikvotní flétna nám umožní i hru mollových písní.¹⁶⁷ Užitím odvozených řad se repertoár nástroje nebývale rozšíří a kupodivu dobře odpovídá i řadě modálních nápěvů. Je tak možné, že tento nástroj měl vliv na vývoj hudebního myšlení i tam, kde dnes lydicí charakter melodik již není převažující?

¹⁶⁴ Toncrová – Uhlíková 2000: 25-132.

¹⁶⁵ K tomuto jevu viz blíže například Janáček 1901/1955; Kresánek 1997; Trojan 1995.

¹⁶⁶ Nahrávaný rozhovor z června 2013.

¹⁶⁷ Pro tuto techniku jsem však nenašel doposud jediný doklad, jde tedy jen o hypotetickou možnost.

Obr. 64 Základní a odvozené řady alikvotní flétny (vlastní zápis)

Když projdeme Sušilovu sbírku Moravské národní písně, zjistíme, že se zde vyskytuje z 2361 písní 32 v základní řadě alikvotní flétny, 21 písní využívá 1. odvozené řady a 17 písní obsahuje kolísavý 4. stupeň.¹⁶⁸ Je určitě zajímavé sledovat (viz Přílohy), jak pestrý průběh melodik v tomto výběru nacházíme, třebaže jsou bezezbytku vystavěné z přirozené řady a současně, že příklady pocházejí z celého geografického prostoru. Rozhodně stojí za upozornění také fakt, že se podařilo nalézt pouze dvě písně (viz Obr. 65), v nichž se kombinuje klesání o velkou sekundu pod základní tón a kolísavý 4. stupeň. Snad je to náznak melodik z prostoru Skandinávie, kde se hojně využívá v melodiích společně 11. i 7. alikvotní tón.¹⁶⁹ Je zajímavé, že tato možnost na Moravě, alespoň z hlediska Sušilovy sbírky, nenašla žádnou odezvu.

Obr. 65 Dva ojedinělé příklady melodiky kombinující klesání o velkou sekundu pod základní tón a zvětšenou kvartu (Sušil 1998:377, 405)

¹⁶⁸ Výběr písní, jež odpovídají základní řadě alikvotní flétny a 1. odvozené řadě je zařazen v Přílohách na konci práce.

¹⁶⁹ Srv. Elschek 1980.

Strukturu tónové řady alikvotní flétny nalezneme i u dalších hudebních nástrojů zdejšího tradičního instrumentáře. Na tuto souvislost v konkrétním případě dud upozornil jako první Jan Kašpařík ve svém článku *Kde se vzala tónová řada gajd?* (Kašpařík 2008). Porovnáme-li tónové možnosti dud oravských, moravských, żywieckých a slezských (viz Obr. 66) s tónovými možnostmi alikvotní flétny, vidíme skutečně jasnou příbuznost.¹⁷⁰ Je třeba ale také dodat, že totéž tónové uspořádání se vyskytuje i u dud dalších oblastí střední Evropy (např. v Čechách, v Bavorsku, ve Wielkopolsku),¹⁷¹ kde o výskytu alikvotní flétny nemáme zpráv.¹⁷²



Obr. 66 Přehled tónových možností dud ze severovýchodních Karpat (vlastní zápis)

Dalšími nástroji, jejichž hráčské možnosti odpovídají této struktuře jsou, housle, lidová citera *kobza* a třídírková dlouhá flétna typu 3+0+2. Tradiční způsob hry na housle při souhře s dudami (např. in D) se realizuje na dvou vrchních strunách tak, že třetí prst na struně *a* je základním tónem (d2). Odtud může směřovat hra ke kvartě pod základním tónem (a1) a nad něj k vrchní sextě (h2), aniž by houslista musel měnit polohu ruky. Z toho důvodu se housle přeladňovaly či případně upravovaly tak, aby byl tento princip uplatnitelný i v jiném ladění.¹⁷³ Také konstrukce trsací lidové citery známé jako *kobza* umožňuje uplatnění přesně tohoto principu. O *kobzách* v oblasti moravské strany Beskyd a Javorníků toho víme obecně velmi málo. O jejich užívání nás informují J. Ország-Vranecký (1951, 1963), Ludvík

¹⁷⁰ Zvláště nápadný je sled tónů żywieckých dud, kde se vyskytuje i 7. alikvot! Stoiński upozorňuje, že tento sled tónů je očividně odvozený z alikvotní řady (6.-13. alikvot) a že právě 7. a 11. alikvot vykazují značnou intonační labilitu (Stoiński 1964:490-491).

¹⁷¹ K různým typům dudáckých řad viz například: Stoiński 1964; Pietruszyńska 1936; Garaj 1995; Čip – Klapka 2006; Stolařík 1958.

¹⁷² Srv. např. Moeck 1969.

¹⁷³ Srv. např. Stoiński 1964:489-492; Stolařík 1958: 294-297.

Kunz (1953, 1974) a nástroje dochované v depozitářích regionálních muzeí. Hra na *kobzu* spočívala v současném rozechvívání melodických i doprovodných strun, které tvořily prodlevu, přičemž základním tónem byl čtvrtý tón melodických strun. Opět tak získáváme možnost hry v obou směrech kolem základního tónu tedy i dolů ke kvartě pod základním tónem. Ještě méně nápadná je možná souvislost mezi alikvotní flétnou a dlouhou flétnou typu 3+0+2, jak bylo popsáno blíže v oddílu II.3.2. Ojedinělý záznam hráčské praxe v publikaci Joži Országa-Vraneckého (1963:36-37) uvádí zřetelně, že za základní tón považoval novohrozenkovský bača Martin Kovář-Macheják až čtvrtý tón řady, kterou flétna nabízí (tj. všechny hmatové otvory odkryté). Takto je opět možná hra směrem dolů ke kvartě pod základním tónem a nahoru k oktávě základního tónu. Výchozí tónovou řadou je tedy modus blízký *lydické* řadě modifikovatelný ovšem do podoby mollové melodiky i melodiky durové s čistou kvartou pomocí speciálních hmatů.

III. SOUČASNOST

III.1 Soudobá výroba: tradice nebo invence?

S ústupem tradičních forem pastevevství v průběhu 19. a 20. století mizel i kontext výroby a užívání nástrojů flétnového typu. Stav tradice výroby a hry na alikvotní flétnu v Karpatech obecně se pokusil shrnout v roce 1980 podle dostupných informací Oskár Elsček (Elsček 1980). Uvedl, že v Rumunsku byli k danému datu známi tři hráči a v Zakarpatí (Lemkové, Huculové), v Polsku i na Moravě vymizela patrně alikvotní flétna z tradice zcela, ačkoli zde byla doložena ještě v prvních desetiletích 20. století.¹⁷⁴ Jako stále živou a nejintenzivnější oblast jejího výskytu uvedl Slovensko. Tento fakt doložil mj. přehledem rozsáhlého dokumentačního materiálu etnomuzikologického oddělení Umenovedného ústavu SAV v Bratislave.¹⁷⁵ V roce 2014 nás však informuje Karol Kočík, že hudební projevy spojené s tradičním pastevevstvím zmizely i tam: *Ak chceme hovoriť o pastierskych ľudových hudobných nástrojoch a ich hudbe v minulosti a v súčasnosti, musíme stroho skonštatovať, že najarchaickejšie, pôvodné hudobné prejavy tejto kultúry – mnohým známe ešte pred 30-tich až 60-tich rokov (živé ešte v rokoch 1952 až 1982) – už dnes neexistujú. Preto hudobno-tanečný folklór v scénickom prevedení už nemá previazanie so „živou“ tradičnou kultúrou pastierov. Zdanlivo si navonok zachováva formu a obsah, stratil však svoju hĺbku, zmysluplnosť, osobitosť a charakter* (Kočík 2014:61).

Přes tento ústup tradičního kontextu, spojeného se zánikem mezigeneračního přenosu hry a výroby v mnoha místech, však můžeme sledovat v Západních Karpatech nový zájem o alikvotní flétnu a její deriváty a objevení nových výrobců a hráčů. V současnosti tak nalezneme řadu tvůrců právě v karpatských a podkarpatských regionech Polska, Česka a bezpochyby tomuto hnutí vévodí Slovensko. Ačkoli neexistuje oficiální statistika, odhadem můžeme mluvit o desítkách výrobců na celém Slovensku¹⁷⁶ a několika výrobcích na Moravě a v české části Slezska (viz oddíl III.1.1. a III.1.2.) a v jižním Polsku.¹⁷⁷

Jak již bylo popsáno v oddílu II.1.4, po odchodu Joži Országa-Vraneckého neznáme další výrobce, kteří by byli pokračovateli této tradice na Moravě či v české části Slezska. V současnosti zde víme celkem o devíti soudobých tvůrcích věnujících se výrobě alikvotní

¹⁷⁴ V tomtéž textu uváděné informace k moravskému prostoru (1980:288) o tom, že muzeální exempláře pocházejí ze Starého Hrozenkova a že se zde hrají písně z Kysuc a Pováží, je potřeba poopravit na základě předkládaných výsledků z podniknutého výzkumu.

¹⁷⁵ (...) vlastní viac ako 300 nahrávok od koncovkárov, dokumentárne filmy o výrobe rozličných typov koncoviek z rokov 1958, 1962, 1969, 1970 a 1976, rozsiahlu fotografickú dokumentáciu a viac ako 50 opisov hudobných nástrojov. (Elsček 1980:284, pozn.17)

¹⁷⁶ Viz např. přehled oceněných výrobců lidových hudebních nástrojů v letech 2001–2010 v rámci soutěže o Cenu dr. Ladislava Lengy (koná se v Dětvě od roku 1975). V posledních dvou uvedených ročnících (2009, 2010) se zúčastnilo 30 a 47 výrobců. Srov. www.sosbb.sk/folk_12.htm [cit. září 2015]

¹⁷⁷ Např. Krzysztof Siuty (Zakopane), Waldemar Kempka (Tychy), Jan Malisz (Męcina Mała), Aleksander Michniewski (Sławków), Józef Maślanka (Żabnica), Rafał Bałasz (Żywiec), Przemysław Ficek (Jelesnia). Blíže viz *Targowisko instrumentów* [online] [cit. září 2015]. Dostupné z: www.targowiskoinstrumentow.pl

flétny a jejich derivátů a případně také dalších nástrojů tradiční hudby. Jaké jsou motivace a vztah k tradici jednotlivých výrobců, jaké užívají metody výroby, jaká je intenzita a charakter výroby, tyto a další otázky se pokouší zodpovědět oddíly III.1.1 a III.1.2. Jsou vystavěny na nahrávkách rozhovorů pořízených v letech 2013 až 2015 s následujícími sedmi výrobci: Vít Kašpařík, Marek Gonda, Rostislav Žďárský, Pavel Císařík, Jan Glembek, Miroslav Puczok, Jan Kraut.¹⁷⁸ Co lze říci obecně o soudobé výrobě na základě porovnání jednotlivých rozhovorů?¹⁷⁹

Novodobou výrobu lze pozorovat ve větší míře od nového tisíciletí a jejími nositeli jsou výhradně muži s rozptylem roků narození od 1970 po 1993. Jak vyplynulo z rozhovorů, soudobá výroba není v pravém slova smyslu revivalem neboli obnovou.¹⁸⁰ Je tomu tak z toho důvodu, že vzhledem k zániku místní tradice a nedostatku informací o lokální výrobě, nástrojích a hře uvádějí respondenti své informační zdroje mimo areál karpatských regionů ČR. Nikdo z oslovených se nedostal do bližšího kontaktu se staršími nástroji tohoto prostoru a publikační činnost Joži Országa-Vraneckého zasáhla jen některé z nich a to jen okrajově (Císařík, Glembek). Příznačný je také výrazně individuální styl jednotlivých tvůrců zahrnující v některých případech i významnější odkazy k tradici slovenského regionu Podpoľanie (Puczok, Císařík) či k výrobě již renomovaných novodobých výrobců jako jsou Kašpařík nebo Gonda. U výrobců z profese je typická tendence k rozšiřování výroby o další nástrojové typy (např. didgeridoo, dlabané housle, xylofony aj.), dále o flétnové nástroje mimokarpatské provenience (např. indiánské flétny) či o vlastní vynálezy (jde nejčastěji o různé modifikace tónových možností původních nástrojů nebo o osobité rozvíjení konstrukčních metod).

S úpadkem tradice hry a výroby flétnových nástrojů v karpatských regionech ČR souvisí i neznalost a nezájem o štípané lískové nástroje mezi soudobými výrobci. Zatímco na Kysucích Bartolomej Gernát vytvořil novodobou podobu tohoto nástroje (viz oddíl I.5.3), neboť patří k symbolům tamějších končin, toto povědomí na moravské straně zcela zaniklo. Mezi výrobci je sice tento nástroj znám, ale výroba je zcela okrajová a spíše v rovině experimentální (Glembek, Kraut).

Zdroje informací, které zmínili dotazovaní soudobí výrobci pro počátky své činnosti, jsou: slovenská literatura k danému tématu (uvádějí Glembek, Císařík, Gonda, Puczok), návštěvy v dílnách slovenských výrobců (uvádějí Glembek, Císařík, Gonda), návštěvy u V. Kašpaříka (uvádějí Žďárský a Glembek) a informace vyhledatelné na internetu (uvádějí

¹⁷⁸ Nejsou zahrnuti David Čtveráček z Frýdku-Místku, jehož nástroje jsem objevil kolem roku 2005 a později již nebylo možné s ním navázat kontakt a Josef Šperling z Valašských Klobouk, na jehož výrobu jsem narazil těsně před dokončením dizertace.

¹⁷⁹ Následující pasáž je pokusem o syntézu a interpretaci informací získaných prostřednictvím rozhovorů. Podrobnější informace, s nimiž tato část pracuje jsou k nalezení v následujících oddílech III.1.1 a III.1.2.

¹⁸⁰ K problematice revivalu, jakožto adopce zaniklé tradice lidové hudby na příkladu old-time music v USA viz Turino 2008:155-188.

Kraut a Žďárský). Z hlediska literatury k tématu se nejčastěji objevují slovenští autoři jako O. Elschek, L. Leng, J. Kružliak, M. Plavec, ze slovenských výrobců jsou zmiňováni zejména J. Škoda, M. Plavec, D. Homola, D. Holík, P. Bielčík (uvádí Cíсарík), M. Gábor, M. Psota, R. Bienik (uvádí M. Gonda), B. Gernát, M. Plavec, D. Daloš (uvádí Glembek). Na internetu jsou hlavním zdrojem informací k výrobě stránky M. Gondy www.fujarka.cz (uvádějí Kraut, Žďárský, Puczok). Pozoruhodná shoda panuje mezi čtyřmi výrobci s nejsilnější zkušeností s prostředním Slovenska. Tzv. *fujarová komunita* je jimi vnímána jako konzervativní, do sebe zahleděná a elitářská. O to spíše jsou pak vysoce hodnoceni výrobci ochotní se vždy podělit o své zkušenosti a přistupovat k mladým hráčům a výrobcům jako k rovnocenným partnerům.

M. Gonda: (...) *mám pocit, že čím väčší majster, v uvodzovkách, tak tým častokrát viacej ako keby človek, ktorý na tom buduje tu svoju osobnú prestíž. Že ďaleko prínosnejšie boli stretnutia pre mňa práve s takými tými neznámými. Naviac teraz už to vnímam aj tak, že vlastne na Slovensku tým, že už to robí toľko veľa ľudí, tak majú aj pocit ako, že keď niečo prezradia, že ich to ohrozí a že nebudú mať kšefty a že je tu ďalší človek, ktorý sa kafre do remesla a tak.*¹⁸¹

Pokud jde o míru přiblížení se k nějaké existující tradici, evidentní je důkladné seznámení s tradicí výroby i hry slovenské provenience v případě Pavla Cíсарíka a Marka Gondy. Oba v prvních letech zájmu o tyto nástroje absolvovali řadu setkání s již etablovanými výrobci na Slovensku a usilovali o dokonalé zvládnutí tradiční výroby i hry. Marek Gonda se jako jediný ze všech výrobců také zúčastnil soutěže o Cenu dr. Ladislava Lenga v Dětvě v roce 2008. Gonda se k tradičním flétnám dostal prostřednictvím touhy po spontánním hudebním vyjadřování – zpočátku nevěděl nic o jejich postavení v tradiční kultuře Karpat ani o repertoáru. V dalším poznávání mu však významně pomohla intenzita tradice hry a výroby lidových fléten na Slovensku. Na rozdíl od jeho moravských a slezských kolegů se totiž měl na koho obrátit, když později po podrobnějších informacích zatoužil. S dalším osobním vývojem ale Marek Gonda postupně zcela opustil tradiční hru i výzdobné prvky a vydal se směrem k vytvoření individuálního výrobního i herního projevu již bez závislosti na tradiční hudbě Slovenska. V jeho soudobé hudební produkci uslyšíme odraz mnoha světových hudebních kultur a žánrů a stejně nekonvenčně se střídají v jeho rukou hudební nástroje. Naproti tomu v praxi Pavla Cíсарíka je vztah ke slovenské tradici doposud silně přítomen. Rád hraje tradiční písně a vyrábí nástroje se stylistickými odkazy k původním interpretům a tvůrcům. Svým obdivem a svou úctou k jejich umění se netají. Vedle toho se ale nebrání ani inovativnímu přístupu, rozvíjení tradičních modelů k nepoznání, což se mj. projevuje i v produkci kapely Bezobratři, již je od založení doposud členem.

¹⁸¹ Z rozhovoru s M. Gondou z 21. 11. 2015. Uloženo v archivu autora.

Zvláštní případ silného vztahu k tradici slovenského regionu Podpoľanie představuje Miroslav Puczok. Od doby, kdy se zamiloval do tamějšího folkloru, se snaží každý rok zajet na festival do Dětvy a s sebou vozívá i některý ze svých nástrojů. Jeho výrobní doménou je od počátku fujara, kterou nejraději vyrábí zcela podle středoslovenských vzorů na základě fotografií. Nástroje bez výzdoby nebo s odkazem k jiné tradici vyrábí spíše nerad a na zakázku. Přímý vliv současných renomovaných slovenských mistrů u něj ale nenajdeme, neboť žádného doposud nenavštívil.

M. Puczok: *No když to dovezu na Dětvu, tak určitě hned první reakce co je, že jsem Čech. Se jim to asi moc nelíbí, že jsem Čech a vyrábím. A když jako už to tak nějak překousnou, tak pochválí ornament, poznají aji většinou, ale pochválí, že to mám pěkně jako vyřezané a nemají s tím jako nějaký problém.*¹⁸²

Pro dějiny soudobé výroby na Moravě má zvláštní význam postava Víta Kašpaříka. Byl prvním, kdo se zde ve větší míře na přelomu tisíciletí pustil do výroby lidových fléten. Navíc v regionu Valašska, který ve své lokální historii nese silný otisk karpatského pastevectví a potažmo těchto nástrojů. Je zajímavé, že jeho tvorba se od počátku opírá čistě o vlastní invenci či zkušenosti z akustických experimentů otce Jana Kašpaříka. Nemá tedy žádnou souvislost s jakoukoli lokální tradicí, sám Kašpařík odtud ani nepochází. Hned od zahájení výroby, dvacet let po smrti J. Országa-Vraneckého, zde byl o Kašpaříkovy nástroje velký zájem. Snad jej alespoň zčásti způsobil fakt, že lidové flétny se staly jakýmsi mentálním objektem – něčím, co daný region symbolicky v myslích lidí stále reprezentuje navzdory zmizení původního kontextu i nástrojů samých.

Zajímavé je rovněž sledovat cestu jednotlivých výrobců k těmto nástrojům. Nikdo ze sedmi respondentů nevyrostal v kontaktu s prezentací tradiční kultury ani v prostředí, kde by hra na lidové flétny měla větší význam. V případě tří výrobců měly přesto na objevení lidových fléten vliv aktivity folklorních souborů a také prohlubování dalších znalostí ovlivňovala možnost je využívat v pódiové praxi. Pavel Císařík se tak poprvé setkal s flétnovými nástroji V. Kašpaříka a J. Országa-Vraneckého díky kontaktu s vedoucím cimbálové muziky Jasénka Zdeňkem Kašparem. Ten je používal při prezentaci valašského folkloru (viz oddíl II.1.4). Císařík se však dále orientoval na interpretaci slovenské lidové hudby, jakožto člen brněnského souboru zaměřeného na zpracování slovenských regionů. Jan Glembek objevil coby člen souboru z Beskyd alikvotní flétnu B. Gernáta náhodně ve skladu s kroji. Písňe této části moravsko-slovenského pomezí zde pak také interpretoval. Jak Glembek tak Císařík však společně s markem Gondou založili world music kapelu Bezobratří, kde z tradičního kontextu sice vycházeli, ale významně jej od počátku modifikovali.

¹⁸² Z rozhovoru s M. Puczokem z 6. 12. 2015. Uloženo v archivu autora.

P. Císarík: *Bezobratři nikdy nebyli (...) v nějaké fázi, že bysme chtěli zůstat u toho, co děláme. Pořád jsme měli nějakou tendenci jako jít, nevím jestli dopředu, ale prostě jít. Jo, dělat pořád něco nového. A jakmile jsme se někde rozkoukali, tak jsme šli prostě jinam.*¹⁸³

Také Miroslav Puczok se seznámil poprvé s fujarou jako tanečník havířovského folklorního souboru. Rozhodující pro něj bylo setkání s interprety regionu Podpoľanie na folklorním festivalu a tento region dodnes prezentuje v rámci svých příležitostných vystoupení. Zbylí čtyři výrobci se k těmto nástrojům dostali ale jinou cestou. Vít Kašpařík byl od mala v kontaktu s hudební praxí různých žánrů a díky akustickým experimentům svého otce vyrůstal i v kontextu výroby nejrůznějších nástrojů včetně fléten. Rostislav Žďárský, Marek Gonda a Jan Kraut se setkali s alikvotní flétnou náhodně mimo kontext tradiční hudby a všechny okamžitě nadchla natolik, že se pustili i do její výroby, ačkoli zpočátku nevěděli o jejím původním kontextu či repertoáru téměř nic.

M. Gonda: *Mňa v podstate to [tradičné] vôbec nezaujímalo. Najprv tam bolo to racionálne, že chcem mať tu schopnosť hrať na nejaký hudobný nástroj. Potom tam bolo to extatické, lebo to prežitkové, to že je to úplne skvelé a potom sa tam až vyskytlo to ľudové, pretože to bolo ve forme tej koncovky, ktorá bola aj na to prežitkové tak vhodná.*¹⁸⁴

Již tento stručný přehled informací dotýkajících se kontextu soudobé výroby jasně ukazuje, z jak vysoce individuálních historií je formována a jak různorodý je vztah k tradici jednotlivých tvůrců (podrobněji viz níže oddíly III.1.1 a III.1.2). Podrobnější pohled na soudobou výrobu odhaluje, jak složitá síť vztahů tvoří její vlákna, z nichž je spletena. Není možné konstatovat, že zdejší soudobá výroba je čistou invencí, ačkoli rozhodně není pokračováním ani obnovou lokálních tradic. Není projevem folklorismu, ani jakéhokoli kulturního aktivismu spojeného například s potřebou regionální reprezentace a v žádném případě nemá cokoli společného s kulturní politikou záchrany či podpory kulturního dědictví v důsledku sociálních změn.¹⁸⁵ Neopírá se ani o symbolický význam těchto nástrojů a není projevem žádné komunity či jednotného myšlenkového směru. Zdá se, že jediné, co skutečně spojuje všechny výrobce, je iracionální touha vyrobit si vlastní nástroj bez ohledu na míru zručnosti, zkušeností a hudebních preferencí. To hlavní, co tak můžeme v soudobé výrobě vidět je víra ve vlastní schopnosti a přesvědčení, že výroba nástrojů ani hra na ně nemusí být nutně v rukou specialistů. Naopak je oceňováno, že tyto nástroje může vyrábět každý a může na ně každý vytvářet hudbu dle osobního vkusu a schopností a v podstatě tak vytvářet vlastní

¹⁸³ Z rozhovoru s P. Císaríkem z 29. 8. 2015. Uloženo v archivu autora.

¹⁸⁴ Z rozhovoru s M. Gondou z 21. 11. 2015. Uloženo v archivu autora.

¹⁸⁵ K podobě revivalu jako odpovědi na společenské změny viz Bohlman 1988:124-136.

tradiční. Složitými cestami se tak vracíme k podstatě lidových nástrojů vůbec – lid zmizel, lidová hudba zmizela, ale touha po tvorbě hudby nás neopouští.¹⁸⁶

Následující pododdíly představují zvláště jednotlivé výrobce, pro přehlednost jsou na základě typu výroby rozděleni do dvou skupin. *Profesionální výroba* se týká tvůrců, kteří se věnují výrobě jako hlavnímu zaměstnání a *volnočasová výroba* výrobců příležitostných, tvořících především pro vlastní potřebu. Toto dělení nemá hodnotící charakter.

III.1.1 Profesionální výroba

Vít Kašpařík (*1970) pochází z Blažovic u Brna, absolvoval slévárenskou průmyslovou školu v Brně, dnes žije ve Velkých Karlovicích (okr. Vsetín). Od mala vyrůstal v blízkosti kovářského řemesla svého dědy a kovářskému řemeslu se aktivně věnoval od svých deseti let. Od dětství byl také v kontaktu s hudbou. Děda z otcovy strany (zmiňovaný kovář) hrál na heligonku a zpíval v chrámovém sboru, aktivním hráčem na řadu nástrojů je doposud také jeho otec. Vít Kašpařík se učil od malička na flétnu (pod vedením otce), od nástupu do školy chodil tři roky do výuky klavíru. Také jeho dva sourozenci se věnovali hudbě: bratr (*1975) hrál na klavír, flétnu, lesní roh a sestra (*1969) na klavír, flétnu a hoboj, který vystudovala na konzervatoři. Od páté třídy hrál na klarinet v LŠU, v pubertě přibyla kytara. Zhruba od dvanácti let hrával v kostelích a v rámci koncertů Společnosti staré hudby na flétnu, klarinet a další nástroje z otcovy dílny.

S otcem jezdili do východních oblastí Evropy a cíleně poznávali především co nejprostší způsoby života v odlehlých končinách – odtud pramení podle Kašpaříka jeho zájem o jednoduché formy hudebních nástrojů. Na přelomu 80. a 90. let přijal možnost účastnit se misijní činnosti mezi německými katolíky v Rusku, odkud se pak přesunul počátkem 90. let mezi českou menšinu v rumunském Banátu, již jako zaměstnanec charity. Kromě hudební produkce v kostele zde poprvé začal hrát na tanečních zábavách tradiční hudbu s vysokým podílem improvizace, která jej především lákala. Hrály se z poloviny písně české, z druhé poloviny rumunské a srbské a našel tam také propojení s tradiční hudbou regionu, v němž dnes žije: *Já si nemůžu pomoci, já cítím veliký propojení prostě valašské muziky s Rumunskem. S tím, co jsem tam prožíval, jako v tom rytmu, jakoby v té muzice. (...) Vnímám to tam.*¹⁸⁷

Asi po roce v Banátu se vrátil zpět, absolvoval kovářský kurz (aby mohl oficiálně prokazovat znalost řemesla) a pracoval v Moravském krasu jako lesní dělník. Tehdy se již

¹⁸⁶ Z hlediska konceptu čtyř hudebních oblastí, jak je popisuje Turino (Turino 2008) – participatory music making, presentational music making, high fidelity, studio audio art – by právě tento aspekt odpovídal první oblasti. Nicméně u Turina je výsledkem vytvoření komunity lidí společného zájmu (cultural cohort), což v soudobé výrobě nenajdeme.

¹⁸⁷ Vše uvedené v tomto pododdílu v kurzívě jsou citace z rozhovoru s V. Kašpaříkem z 8. 5. 2013. Uloženo v archivu autora.

zabýval myšlenkou, že by jednou mohl odejít na Valašsko, takže absolvoval i kurz práce s motorovou pilou pro případ, že by se tam v budoucnu ucházel o místo dřevorubce. Valašsko znal od dětství: jezdil pravidelně mj. do Nového Hrozenkova se Saleziány na náboženská setkání, později na vandry a také zde spolupřádal tábory pro děti.

Kolem poloviny 90. let pracoval v brněnském stacionáři pro mentálně postižené (kovotepectví jako terapie) a odtud zanedlouho pokračoval do Jizerských hor, kde v Horním Maxově působil jako vychovatel v ústavu pro mentálně postižené. Zde začal intenzivněji s výrobou fléten, ale vytvořil již i několik prvních dlabaných *huslí*. Po dvou letech odešel jako čerstvě ženatý zpět k Brnu, kde se plánoval s rodinou usadit. Oba novomanžele ale přitahovalo Valašsko (žena Bára jezdila kousek odtud za slovenskou hranicí za tetou), takže zde nakonec cca v roce 1999 koupili starý dřevěný dům ve Velkých Karlovicích-Pluskovci.

Ve Velkých Karlovicích začínal Kašpařík jako školník a příležitostně prohluboval svoje výrobní dovednosti. Dospěl k rozhodnutí, že se potřebuje věnovat výrobě co nejintenzivněji, aby ji dokonale zvládl. Tehdy, na přelomu tisíciletí, odjeli s otcem na festival Tanz und Folkfest Rudolstadt, kde nabízel své výrobky, o něž byl enormní zájem. Po návratu si tedy zřídil živnost a rozběhl firmu zaměřenou na historické a rustikální hudební nástroje. Ještě téhož roku vyrazil na velikonoční trhy do Rožnova a opět okamžitě rozprodal všechny své výrobky. Zjistil tedy, že i doma je obrovský zájem o jeho nástroje a totéž si potvrdil na dalších festivalech a jarmarcích po celé republice.

K výrobě přistupoval od počátku intuitivně, případně na bázi zkušeností s nástroji z otcovy dílny. Jeho otec Jan Kašpařík¹⁸⁸ (*1936) se celý život zabývá akustikou hudebních nástrojů a experimentálně je i staví, takže syn vyrostl v kontaktu s tvorbou nástrojů, která jej přitahovala. (...) *co na mě mělo docela takovej šikovnej vliv, ta otcova laboratoř, ten jeho pokoj, ta dílna, kde měl spoustu těch nástrojů. On ty nástroje měl pověšený po zdi, takže já, když on nebyl doma, tak jsem to všechno prostě prolezl a prozkoušel si (...).* Otec jej ale nikdy do výroby nenutil a cíleně jej k ní nevedl. S výrobou také začal až po svém odchodu z domova, v Rumunsku. *Já když jsem to začal dělat, tak to už jsem byl z domu pryč (...) a už to fungovalo tak, že já jsem něco vyrobil, vzal jsem to dom a s otcem jsme to hodnotili a on mně říkal tak a tak. Jo, vyrobil jsem koncovku - já jsem nevěděl, že existovala koncovka - udělal jsem píšťalu bez dírek a než jsem navrtal díry, tak jsem do toho nějak foukal a zjistil jsem, co to všechno dělá, tak jsem mu to nadšeně ukazoval, řek: á koncovka, to tady bylo, dobře. Tak jsem tam udělal tři dírky, no jo však to byla jednoručka a byla to fujarka. Jo, takže já jsem dost těch nástrojů jakoby vymyslel a zpětně se mně to potvrzovalo, že to tak jako bylo a i se mně to teďka tak děje. To je to, co mě na tom fascinuje, co mě těší, protože říkám, že stejně už to všechno vymyšlený bylo.*

¹⁸⁸ K osobě Jana Kašpaříka viz blíže oddíl II.1.4.

Po přistěhování na Valašsko zde žádného „tradičního“ výrobce nenalezl a neznal ani literaturu Joži Országa-Vraneckého. Výrobu obnovil bez jakéhokoli kontaktu s původní tradicí. Spoléhal se na zkušenosti z otcovy dílny, vlastní zkušenosti a intuici. *To už jsem dělal hodně aktivně nástroje, když se ke mně dostala knížka A měl sem já piščalenku (...) a tak jsem v tom začal listovat. No a ještě knížka od Oldřicha Šuleře - Je to chůze po kotárech, tak tam se zmiňuje právě, je tam pár obrázků jako a psaní o těch nástrojích tady a tak to byl..., jestli se tam možná píše o Vraneckém. (...) A ještě, jak jsem dělal školníka (...), tak tam byl kamarád, který tam učil ve výtvarce, já jsem tam měl (...) dílničku řezbářskou a ten Franta Papež, on se znal s Vraneckým s Rožnova ze skanzenu, tam spolu pracovali a měl od něho koncovku. (...) takže ten mně o tom Vraneckým povídal, jak skončil a tak. (...) To už jsem jako fakt aktivně vyráběl. (...) To moje poznávání fakt bylo hodně osobitý a svérázný, já jsem si to fakt jakoby úplně našel sám, že jsem ani nechodil do muzeí nebo prostě za ničím (...) a spíš jsem to potom zpětně se s tím setkával jako s tím Vraneckým, co psal a tak. A vlastně ještě Pavel Číp potom mně jako říkal samozřejmě o Vraneckým (...)*

Své nástroje prodává intenzivně posledních patnáct let a za tu dobu sleduje určité tendence. Odpočátku doposud nenašel v Česku větší zájem o nástroje se šesti hmatovými otvory: mají v podstatě odbyt jen u hráčů irské tradiční hudby a těch není mnoho. Jiná situace je v případě monoxylické flétny s osmi hmatovými otvory. Tohoto nástroje si v Kašpařikově nabídce všiml přední český hráč a pedagog na zobcové flétny Jan Kvapil, který v těchto nástrojích spatřoval podobnost s renesanční zobcovou flétnou. Začal je sám používat a Kašpařikovy nástroje tak objevili hráči tzv. staré hudby. Ale kupují je i amatérští hráči pro jejich příbuznost se zobcovými flétnami. Větší poptávka je také po dvojitéch flétnách (6/0 nebo 6/1), v poslední době se zvyšuje zájem o *fujarku* (Dlouhá 3+0), a to zejména v Německu, dále o bezový klarinet. Dařilo by se také kostěným flétnám s barokními hmaty, ale nemá dostatek krutích kostí v potřebné délce. Dobře se prodávají drobné nástroje jako *malé pišťalky, dvojdírkové pišťalky a slavíky*. Vyrábí také grumle, ale jde o dražší nástroj (ve srovnání s běžnou nabídkou obchodů s hudebními nástroji) a prodej je spíše malý. Dlabané nástroje (*ochlebky, kobzy*) a pastýřské trouby vyrábí jen na zakázku. Dudy dělá zřídka – snadno je vyrobí jen nožem, ale odrazuje její potřeba naučit pak hráče udržet ladění a připravovat si strojky (i z toho důvodu raději používá plastové plátky). O alikvotní flétnu je ze všech nástrojů stále největší zájem, ale v poslední době vnímá kvalitativní proměnu tohoto zájmu: *Čím dál větší zájem o koncovky začíná být u mladých lidí přes muzikoterapii. Jo, a vůbec celkově mladí lidi, čím dál víc se o to začínají zajímat, protože se začínají zajímat o tu jednoduchost. A začíná je to fascinovat, začíná je to přitahovat. A já čekám velkou obrodu, nebo ti lidi už na mě začínají dorážet: a nemáte písničky jako nějaký na koncovku?, a proč není zpěvník písniček na koncovku?, my nechceme hrát na koncovku jenom něco tak, my chceme hrát na koncovku to, co se hrálo a jak se to hrálo.*

Výběr nástrojů, které zhotovuje, se řídí buď zadáním nebo jeho osobní preferencí. Pokud shledává výrobu nějakého nástroje jako příliš složitou, nevěnuje se jí. Má rád především takové nástroje, jejichž výrobu zvládne během jednoho dne. Souvisí to i s jeho inklinací k používání co nejjednodušších, přirozených postupů, ačkoli je při rozsahu a prodejní povaze své výroby nevyužívá často: *Nejvíc si vážím nástrojů, které vyrobím jenom kudlou venku. To jsou pro mě nejvzácnější nástroje.* I z toho důvodu jej neláká cimbál a svým způsobem ani štípaná lísková *koncovka*. Aby měla patřičné hráčské vlastnosti a mohla se nabízet k prodeji, musela by být dlabaná dlátem, ale v tom případě shledává jako mnohem jednodušší vyrábět alikvotní flétny vrtáním.

K vrtání trubic používá speciální soustruh, do nějž upíná pružnou kulatinu s navařeným *lžícovým výstružníkem*. Kromě soustruhu dále používá k výrobě fléten pouze nůž (nikdy dláto). Charakteristickou inovací fléten jsou jádra opalovaná shora ohněm z důvodu konzervace a dosažení hladkého povrchu.

Po sběru nechává bezové pruty schnout i s kůrou a bez převrtání tři roky. Z čerstvého materiálu vyrábí pouze v terénu, tyto nástroje nejsou určeny k prodeji (viz oddíly I.5.1, I.5.2). Odvrtné trubice konzervuje celkovým ponořením do parafinového oleje (dobrou zkušenost má i s panenským mandlovým olejem, ale ten je příliš drahý), povrch hotového nástroje ošetřuje tzv. tvrdým voskem. Oproti nástrojům známým z depozitářů nabízí Kašpařík flétny i v původní kůře, takže takové nástroje jsou k nerozeznání od bezového prutu. Kromě místních nástrojů vyrábí také dvojité flétny typu djolomyga, kterým říká *mlynářské* a je autorem například i dvojité flétny, u níž jsou dvě flétny v jedné rovině spojené v hlavici, vyrábí také Native American Flutes aj.

V roce 2009 mu byl udělen titul Nositel tradice lidových řemesel. Příležitostně také vystupuje buď jako sólista nebo společně s dalšími instrumentalisty (např. manžely Mužikovými z V. Karlovic) či jako host CM Kotár zaměřené mj. na prezentaci starších hudebních nástrojů zdejšího regionu.



Obr. 67 Vít Kašpařík a jeho výroba (foto M. Friedl, 2011-2015)

Marek Gonda (*1984) pochází z Martina (SK), je absolventem oboru botanika na MU v Brně, dnes žije v Komni (okr. Uherský Brod). Z hlediska jeho raných hudebních zkušeností si nepamatuje na žádného hudebníka v širší rodině, otec hrál zřídka na kytaru o matce ví, že navštěvovala hodiny klavíru na LŠU. Jeho zájem o hudbu neodvozuje v žádném případě z rodiny.

Kolem roku 1998, v době studií na bilingvním gymnáziu, se *racionálně rozhodl*,¹⁸⁹ že se naučí hrát na nějaký hudební nástroj. Začal se tedy sám učit na zobcovou flétnu včetně

¹⁸⁹ Vše uvedené v tomto pododdílu v kurzívě jsou citace z rozhovoru s M. Gondou z 21. 11. 2015. Uloženo v archivu autora.

notového zápisu. Bylo to v *ére rodiaciho sa kultu bubínkárstva* a jeho bratr tehdy objevil pro sebe didgeridoo a Markovi daroval indickou flétnu. Na ni se od počátku pokoušel hrát bez not, pouze podle sluchu, ale zcela zásadní pro něj byla situace, kdy si při produkci v přírodě uvědomil, že dokáže na nástroji vytvářet intuitivně vlastní hudbu. Záhy objevil také *koncovku* prostřednictvím hráčů, kteří ji využívali společně s hrou na bubny. Protože na ni bylo možné hrát ještě spontánněji a jednodušeji než na indickou flétnu, nástroj jej okamžitě nadchl.

S tradičními výrobci se v té době nesetkal, ani jej nezajímali tradiční hráči. *Mňa v podstate to vôbec nezaujímalo. Najprv tam bolo to racionálne, že chcem mať tu schopnosť hrať na nejaký hudobný nástroj. Potom tam bolo to extatické, lebo to prežitkové, to, že je to úplne skvelé a potom sa tam až vyskytlo to ľudové, pretože to bolo ve forme tej koncovky, ktorá bola aj na to prežitkové tak vhodná. No, a keď som sa dostal k tej koncovke, tak ďalší krok jednak bol to, že som sa opýtal, kde sa to dá zohnať, na čo mi ten chlapík povedal, alebo ten chalanisko, že: šak si to vyrob sám. Respektive povedal, že to predávajú v ÚĽUVE v Bratislave za peniaze, ktoré boli vtedy jako keby nedosiahnutelné. A on mi povedal: šak si to urob sám a ešte mi naviac ponukol, že mi požičia nebožiece. (...) On pre mňa nebol prostredníkom k tomu remeslu [sám vyráběl didgeridoo], on mi akorát vnukol ten nápad, pretože mňa by to nenapadlo.*

Někdy kolem patnáctého roku tedy začal s výrobou (rukodělná výroba jej přitahovala od mala) a postupně se experimentálně dopracoval k ne příliš kvalitním, ale hrajičím nástrojům (*akotak hrali*). A s *koncovkou* se vrátil také racionální zájem o tento hudební nástroj jako předmět. Začalo jej zajímat, kde se vzal, co se na něm tradičně hraje a jak a odtud se dostal k tradiční hudbě. A když mu pak v tomtéž období ukázal kamarád fujaru svého dědy (dostal ji jako dar k šedesátinám), objevil v ní pro sebe okamžitě další nástroj. S tradiční hudbou se seznamoval prostřednictvím edice *Slovenská ľudová nástrojová hudba. Antológia*,¹⁹⁰ kde jej tehdy ovšem zajímaly pouze flétnové nástroje. Ostatní zde prezentovanou hudbu považoval zpočátku za neposlouchatelnou a oblíbil si ji teprve postupem času. Tradiční hře na *koncovku* a fujaru (kterou si půjčil od výše zmíněného kamaráda) se učil prostřednictvím nahrávek, ale kromě toho si opatřil také učebnici hry na fujaru od Ladislava Lenga.¹⁹¹ Výuce se věnoval pravidelně každý den a rychle se zlepšoval. Tuto dobu hodnotí z hlediska studia tradiční hudby jako velmi intenzivní, hra a zpěv mu nešla zpočátku snadno a cítil, že tomu potřebuje věnovat hodně pozornosti.

Asi po dvou letech hry si chtěl pořídit již vlastní fujaru a objednal si ji u výrobce z nedalekých Sučan (okr. Martin). Než si ji však vyzvedl, seznámil se na koncertě s tehdy asi pětaticetiletým výrobcem Martinem Gáborem z Kysuckého Nového Mesta (původem

¹⁹⁰ Tři LP desky reprezentativního výběru nástrojové hudby Slovenska uspořádal a komentářem doplnil Oskár Elschek. Vydal Opus pod číslem 9117 1091-23, Bratislava 1982.

¹⁹¹ L. Leng *Škola hry na fujaru*. Bratislava: Osvetový ústav 1960, 1970, 1989.

z východního Slovenska). Oslovil jej s prosbou o zhotovení fujary a ten její cenu odhadl na dvakrát vyšší, než měl stát nástroj od sučanského výrobce. Ze sympatií k Martinovi Gáborovi se přesto rozhodl tuto nabídku přijmout společně s pozvánkou k návštěvě Gáborovy dílny. Vzal tedy svou nejlepší *koncovku* a vyrazil do Kysuckého Nového Mesta.

Martin Gábor si prohlédl jeho nástroj a navrhl Gondovi, že by si mohl místo koupě jeho nástroje vyrobit fujaru vlastní. Do této doby se řídil při výrobě intuicí, pozorováním jiných nástrojů a informacemi z dostupné literatury (v knihovně Matice slovenské se seznámil s tituly autorů jako L. Leng, O. Elschek, J. Kružliak). Návštěva u Gábora byla tedy pro něj zcela průlomová: získal od něj darem (!) potřebné nářadí (svěrák, nebozezy), suché dřevo a rady, které postupně sbíral následující rok při pravidelných návštěvách jeho dílny v panelákovém bytě jednou za měsíc.

Navštívil i další výrobce v okolí: Byli to Martin Psota ze Žiliny, výrobce z obce Slovenské Pravno (jeho jméno si nepamatuje; okr. Turčianské Teplice), Roman Bienik z Dolného Hričova (okr. Žilina). Kromě toho se zúčastnil folklorních festivalů, kde se setkal s řadou dalších slovenských výrobců. Pravidelně jezdil například na Gajdovačku do Oravské Polhory. Tam se seznámil mj. s Jurajem Dufkem a Rastislavem Trnovcem, jejichž dílny pak navštívil, když si chtěl pořídit *gajdy*. Zásadně jej ovlivnil svou otevřeností a precizností především Rasťo Trnovec (1968–2006).

Od devatenácti let žil v Brně, kam odešel na vysokoškolská studia a strávil zde pět let, z čehož rok žil v Norsku. Ani v Brně jeho zájem o lidové flétny nepolevil, naopak se snažil najít někoho, s kým by se mohl věnovat společné výrobě a hře. Na přelomu let 2003 a 2004 se seznámil s Janem Glembkem a Pavlem Císaríkem, s nimiž záhy založil kapelu Bezobratří (viz oddíl III.1.2 a stopa 19 příloženého CD). Společné sdílení informací, výrobního nadšení a koncertování mu dodalo sebedůvěru pro organizování vlastních workshopů, kterým se věnoval několik následujících let. První se konal v roce 2005 v Zaježové,¹⁹² kam příležitostně zajížděl ještě v době středoškolských studií. Nacházel zde ideály, s nimiž se ztotožňoval – prostý život a spojení s přírodou. Potkal tady mj. i výrobce tradičních hudebních nástrojů, multiinstrumentalistu a duchovního vůdce Miroslava Žiarislava Švického.¹⁹³ S jeho myšlenkami se ale nikdy neztotožnil. Tzv. *starí Slovakia* jsou pro něj naprosto cizí lidé, vzdálení v neproniknutelné hloubi času. Považuje za nesmyslné na našich dojmech o minulosti budovat současnost.

¹⁹² Zaježová je část obce Pliešovce v okrese Zvolen (SK), kam se počátkem 90. let začali stěhovat lidé s touhou po životě v komunitě zaměřené na soběstačnost a co nejmenší ekologickou stopu. Tento prvotní model, který mj. zahrnoval i obnovu či vytvoření lokálních tradic, odmítnutí moderních technologií nebo vlastní měnu, se postupně přetvořil do současné podoby ekovesnice. Ta je již společenstvím lidí se značně individualizovanými přístupy k ekologicky šetrnému životu v různé míře závislosti na výtěžcích moderního světa. Více viz zde: www.zajezka.cz [cit. březen 2016]

¹⁹³ Tvůrce duchovní nauky známé jako *vedomecké učenie*. Zahrnuje mj. prvky slovenské, staroslovanské a indoevropské duchovní kultury. Více viz např. zde: www.ved.sk [cit. březen 2016]

Jeho přístup k workshopům se proměňoval. Zatímco v prvních letech vyučoval skutečně tradiční hře a zpěvu, postupně se stále více orientoval na zprostředkování zážitku setkání s vlastní přirozenou hudebností každého člověka. Vrátil se zpět ke svému zážitku, kdy si poprvé zahrál na indickou flétnu v polích a uvědomil si, že to, co jej skutečně zajímá, je tzv. přirozená hudba (srv. stopu 20 a 21 příloženého CD). *Nepotrebujem vedieť nič na to, aby ma ta hudba nadchla. (...) [To je] prirodzená hudba, lebo to pre mňa znamená aji tu spätosť zo životom, ktorá si myslím, že vždycky v tých tradíciách bola, že tí pastieri spievali o ovciach kvôli tomu, že oni tam fakt s nimi boli a bolo to v ich živote. A pre mňa je aj symbolické to, že my to máme tak v jazyku aj už postavené, že: „idem si zahrat““. Týmto vyjadrením pre mňa ako keby ten taký nejaký vonkajší predmet. No a ja sa snažím vrátiť k tomu, ako to bolo v tých tradičných spoločnosťach, že ta hudba mala prirodzený súvis zo životom. Že to nebol nejaký predmet, ktorým sa ti ľudia zapodievali, že to nebolo tak ako u mňa na začiatku racionálne rozhodnutie hrať na nástroj v nejakom vymedzenom čase. A to sa mi podarilo aj v tom, že je to moja práca, čo mi dáva ďaleko väčšiu slobodu. (...) No a to intuitívne v tom je, že ja vlastne som prestal hrať tie tradičné piesne práve kvôli tomu, že som vnímal, že šťastie to je naučené. Že to je niečo, čo sa mi páči, čo uznávam, je to s tými nástrojmi spojené, ale nesúvisí to s mojim životom, súvisí to so životom tých ľudí. A som si povedal ako prečo? Prečo by som sa mal do toho štylizovať, keď tu svoju tradíciu mám inú. Takže k tej tradícii sa dostávam práve cez tú intuíciu, to je to, čo ma k tomu vedie. Preto som potom začal robiť aj tie iné pišťaly pentatonické, pretože keď som počúval tú africkú hudbu, kde ta pentatonika je často, tak si hovorím: šak toto je mi úplne známe, to je to, čo je mi blízke (...).* Frekvence workshopů časem zeslábla a jejich podoba se radikálně proměnila až do podoby, kterou dnes označuje spíše slovem seminář. Kromě této nabídky objevení vlastní hudebnosti, pořádá také improvizční koncerty, které jsou pojímány jako pozvánka k duchovní cestě posluchačů a pro okruh velmi blízkých zájemců pak hudební setkávání přímo u něj doma v Komni.

Bujaré bubnovanie a pískanie
Surya centrum
Brestové 1282 (v Bielych Karpatoch)
Streda 22.4.2015, 18:30 – 22:00, vstupné 8 €
Hudobná relaxácia s gongami



Marek Gonda Vás pozýva na spoločné hranie, divočenie, stíšenie a rozjímanie. Prinesie celistvosť hlbokých vibrácií gongov v kombinácii s mnohofarebnosťou melódií fujár, indiánskych a afrických píšťal, didgeridoo, kalimb a bubnov. To všetko okorenené najprapodivnejšími podobami archetypu ľudského hlasu.

Nástroje na hranie – šamanské bubny, koncovky a ďalšie Vám požičiame! Nemusíte byť hudobníci, stačí nadšenie sa zabaviť!

Nutné sa prihlásiť: Marek Gonda: +420 608 204 842, holerad@seznam.cz
Informácie: www.suryacentrum.sk, Drahomira Mareková: +421 915 527 362, drahomira.marekova@gmail.com

Obr. 68 Plakát jedné z akcií z produkce Marka Gondy (archiv M. Gondy)

V roce 2008 se zúčastnil se svojí fujarou soutěže výrobců v rámci festivalu v Dětvě (SK) a získal zde čestné uznání. Poté zjistil, že s tímto v podstatě hodně konzervativním prostředím nechce mít nadále nic společného a přestal podobné akce zcela navštěvovat. Za nepochopitelné navíc považoval podmínky soutěže, které umožnily účastnit se jí i samotným porotcům. Po deseti letech výroby se tak dostal na jisté rozcestí. Ke konci vysokoškolských studií, v letech 2006 až 2008, se již věnoval výrobě hodně intenzivně a stále více hledal v nástrojích sebevyjádření a závislost na tradici pro něj byla svazující.

Po ukončení vysokoškolských studií nechtěl být vázaný na instituci ve městě, pokud by se věnoval botanice, ani být vázaný v zaměstnání jak časově tak emočně. Věděl, že by musel plnit zadání dle cizích rozhodnutí. Proto se vydal na nejistou ale svobodnější cestu živnostníka a spojil ji se životem na vesnici. Ačkoli prožil dětství a dospívání na panelovém sídlišti relativně velkého města, dnes žije v malé vesnici v Bílých Karpatech. Výhody města mu nechybí, nestýská se mu po hluku ani chaosu zástavby, nabídek a podnětů. Spojení se světem prostřednictvím auta a internetu vnímá jako dostatečné.

Ačkoli se u nich neučil přímo řemeslu, za své *vnútorné učitele* považuje Winneho Clementa a Víta Kašpaříka. S belgickým výrobcem různých dechových nástrojů Winne Clementem¹⁹⁴ se seznámil na festivalu v Dětvě v roce 2008, považuje jej za jednoho z nejlepších výrobců fujar v současnosti. Clement se výrobě učil na Slovensku od tradičních tvůrců, ale toto řemeslo dále rozvíjel zcela osobitě. Několikrát se navzájem navštívili a ze vzájemných setkání těží dodnes: *A u neho som pochopil, že vlastne v čom je pasca Slovákov. Že my sme zadbenní v tej tradícii. Že je to jednak, ako keby na jednej strane sila, že za tebou stojí ta tradícia, pochopenie, že Winne to nikdy nemôže pochopiť tak, ako to môžeme pochopiť my. Ale na druhej strane je to obrovské obmedzenie, pretože ako keby z tej ohrádky nevidíš ďalej. To, čo je v tej ohrádke, máš zmáknuté do posledného stebľa trávy, ale to, že za tvojou pastvinou je les, rybník, rieka, jazero, hory, tak to už nevidíš, čo mi ten Winne ukázal. A jeho nástroje sú fakt čarovné. (...) A mnohé veci, ktoré mi ukazoval a hovoril som pochopil až po rokoch. A to boli práve také tie veci ohľadom - a tuná by som ako fakt chcel použiť slovo - "duchovného aspektu", ktorý s tou výrobou môže byť spojený. Čo napríklad som nevnímal u žiadného iného výrobcu na Slovensku, rozhodne nie, pretože ten duchovný rozmer tam nieje. A keď hovorím o duchovnom rozmere, tak nemyslím, ten ezoterický paskvil, čo je tiež s týmto spojený, že ľudia o tom hovoria, že to je veľmi liečivé a že to ladí čakry a podobné veci, ktoré ale keď skúmam, tak vôbec nevidím žiadny dôkaz, že by to žili. Že to je proste vec, ktorú si vymysleli, ktorej veria, ktorú si vedľa obhájiť, vedľa si na ňu poukázat', takže to ako keby je zmysluplné. Ale keď to skutočne prežívam, tak nevidím tam žiadny dôkaz. Ale to, čo mi ukazoval Winne, tak tam to naozaj bolo. A bolo o aj zachytené v tej hmote. Vieš, že keď vidíš ten nástroj, tak to môžeš precítiť a vidíš či to tam je alebo nie.*

Také u Kašpaříka vnímá duchovní rozměr v jeho nástrojích *veľmi hlboko*, ačkoli on sám o tom nikdy nemluví. O jeho kvalitách svědčí podle něj ale i to, že Kašpařík se za něj bez váhání zaručil, když potřeboval založit živnost. Gonda předpokládá, že najít někoho podobného na Slovensku by bylo velmi obtížné, stejně jako obhajovat vlastní přístup. *Neviem, vnímam to, aj keď som bol teraz na nejakých akciách, že tým majstrom je to zaťažko z dvoch dôvodov. Jednak z toho, že sú zastancami toho tradičného a jednak kvôli tomu, že majú pocit, že je niekto moc chytrý. A tiež si myslím, že v tom je aj nejaký pocit zase [sic] toho ohrozenia, že staré dobré mravy sú podkopávané a tak. Pričom ja sa cítim ako veľmi tradičný výrobca al'bo ľudový vo význame, že myslím si, že to bolo vždycky tak, že tí ľudoví výrobcovia sa chytili samozrejme tej tradície, ostávali jej verný a v podstate z nej ani ako keby nemohli vykročiť, pretože to bolo to prostredie v ktorom žili. Ale na druhej strane rovnako silný element tam bolo to, že potrebovali tým vyjadriť sama seba a vôbec sa nezamýšľali nad tým, že Jožko, Ferko to robil tak.*

¹⁹⁴ Viz blíže zde: www.fujaraflutes.com [cit. leden 2016]

Hlavní příjmy tvoří výroba hudebních nástrojů. Prodej se uskutečňuje z velké části díky síti spolupracovníků,¹⁹⁵ kteří jeho nástroje využívají a prodávají v rámci svých hudebních aktivit (semináře, workshopy, koncerty), nebo je nabízejí v dalších podnikatelských aktivitách v kamenných či internetových obchodech atp. Současně má plně funkční www stránky, je snadno vyhledatelný a jeho jméno je již dobře známé ve velké síti zájemců o tyto nástroje či o hudbu spojenou s ezoterikou a muzikoterapií (ačkoli své vlastní aktivity s těmito dvěma světy nevnímá jakkoli spojené). Vyrábí stovky nástrojů ročně, zájem je v Česku i v zahraničí značný. Vysvětluje si to mj. tím, že zde nejsou tyto nástroje nijak spojeny s identitou a tradicí a přístup k jejich použití je mnohem otevřenější, stejně jako k jejich podobě. *V tom vnímám velký rozdíl mezi Slovenskom a Čechami, že na Slovensku je tá vec v podstate spojená s identitou. Na Slovensku je sice tiež silná vlna toho takého ezoterického alebo duchovného alebo toho už netradičného, ale myslím si, že stále silnejšie je to, že to je spojené s tým, že je to od nás, že sa robí aj tie nástroje zdobené, že ľudia chcú tam mať ten ornament ako robil Rybár alebo ten onen, ďaleko viacej sa učia aj tie tradičné piesne. V Čechách fakt ľudí, ktorí by vedeli zahrať na koncovke tradičnú pieseň, poznám iba pár. (...) A naopak tých, o ktorých viem, že si to porídili [sic], aby to mali na to intuitívne hranie, sú stovky. No a na Slovensku tedy to pokračuje do istej miery v tej tradícii. Ľudia aj tým, že v tom prostredí ty nástroje vidia, tak sú tým pritiaňovaný aj tým, že vidia, že to niekto vie robiť, tak im to príde jednoduchšia ako tuná v Čechách, kde je toho ako šafránu.*

Za celou dobu jeho prodejních aktivit jde nejlépe na odbyt *koncovka*, teď nově je velký zájem o indiánské flétny (Native American Flute), která ho teď také nejvíce baví. V současnosti kromě těchto dvou vyrábí také koncovky s paralelním vzduchovodem (*salašnická koncovka*), velké a malé fujary, *fukary* (vlastní inovace fujary - specificky uspořádané hmatové otvory dávají exotickou tónovou řadu), *pentatonické píšťaly* (různé typy pentatonik), *pentatonické dvojačky*, *klasické dvojačky* (s možností změny základního tónu prodlevy), šestidírkové flétny, *trojačky* (kombinace dvou různě laděných alikvotních fléten a šestidírkové píšťaly), didgeridoo (vrtané z bezu). K výrobě používá z 95 % černý bez (pro tzv. tradiční nástroje bezzbytku), opracování ostatních materiálů považuje za mnohem pracnější, takže efektivita výroby pak klesá. Indiánské flétny vyrábí z javoru, jasanu, brslenu, břízy, smrku, akátu a naopak z bezu jen omezeně. Věří, že dokáže poznat už u čerstvého dřeva, jaký bude mít výsledný nástroj charakter zvuku a podle toho si vybírá.

Materiál na nástroje sbírá jen v zimě, ale někdy až na přelomu zimy a jara, když má již bez pupeny. Pokud jde o výběr dřev v terénu, nevěří tomu, že místo nějak více ovlivňuje charakter dřeviny a nevěří ani v to, že čím déle dřevo roste, tím je tvrdší. Zásadní rozdíl je především v tom, jak rychle který materiál dostatečně vyschne. Každý strom je jiný, působí

¹⁹⁵ Filip Fišer, Jonáš Koukl (www.pisensrdce.cz), Davído Cháb (www.davidochab.cz), Tom Soltron (www.toneoflife.com.pl) [int. odkazy cit. leden 2016]

příliš mnoho faktorů bránících tomu, abychom již v terénu dopředu odhadli charakter dřeva. Dobrý nástroj jde podle něj udělat z měkkého i tvrdého dřeva.

Vrtá vyschlé dřevo nebo zezy upnutými do vrtačky. Čím déle dřevo schne, tím lépe. Materiál pro menší flétny nechává schnout minimálně rok, dřevo po dvou letech schnutí považuje za relativně dobré, nejraději však používá dřeva po třech letech schnutí (a na fujary jen tato). Průměry do 18 mm vrtá rovnou nebo zezem patřičného průměru, u fujar začne 18 mm a potom postupně zvětšuje. Celkové ošetření provádí lněným olejem + šelakem zvnějšku pláště. Jádra zhotovuje z kulatinového přířezu, do jádra vkládá zpravidla klínek (u fujar na kolík shora zadlabává modelovanou plošku).

Ornament považuje za jakýsi svůj podpis. Původně používal výzdobu leptaným ornamentem podle tradičních středoslovenských vzorů. Pokusil se je i osobitě rozvíjet, ale postupně od této výzdoby zcela upustil společně s celkovým odklonem od tradice. Ve výzdobě dnes u jeho nástrojů převažuje nožem řezaný kruhový ornament vycházející ze *svargy* (90%). Bez zdobení nechává jen trubice, u nichž se mu zdá, že má dřevo zajímavou kresbu a ornament by nevynikl. Rád využívá také nerovnosti dřeva, hoblování povrchu v současnosti aplikuje jen zcela výjimečně (když to požaduje zákazník, či když je stěna trubice příliš hrubá). Nově zařazuje také inkrustaci jiným dřevem či kameny (původně se k tomu dostal tak, že chtěl opravit chyby některých dřev a postupně objevil *sukovníky* a *zátkovníky*), což mu pomohlo nově rozvinout osobitý ornamentický jazyk.

Z hlediska průběhu trubice jsou jeho nástroje převážně cylindrické. Zužování konce používá například u *dvojaček*, když chce dosáhnout stejné délky obou fléten. U koncovek s větším průměrem vkládá kroužek, nikoli však z akustických důvodů, nýbrž pro usnadnění hry.

V roce 2014 byl o něm natočen dokument v rámci cyklu Folklorika s názvem *Pískej, písťalko*¹⁹⁶ a v následujícím roce proběhla výstava jeho nástrojů v Muzeu Jana Amose Komenského v Uherském Brodě.

¹⁹⁶ Viz zde: www.ceskatelevize.cz/porady/1102732990-folklorika/414236100141006-piskej-pistalko/ [cit. leden 2016]



Obr. 69 Marek Gonda a jeho výroba (foto M. Friedl, 2015)

Rostislav Žďárský (*1976) pochází z Havířova, studoval střední školu se zaměřením na elektrozařízení, dnes žije v Petřvaldu (okr. Karviná). O muzikantství v užší či širší rodině neví, nepochází z muzikantské rodiny. Od dětství rád zpíval a z hudebních nástrojů jej nejprve přitahovaly perkuse. Od čtrnácti či patnácti let hraje na djembe a další bubny, hru na perkuse rozvíjí doposud jako samouk, nikdy nenavštěvoval žádnou hudební školu.

S výrobou fléten začal v důsledku vývoje osobní duchovní cesty. Kolem roku 2000 měl pocit, že je potřeba se sebou samým více zaobírat, začal meditovat, zabývat se ezoterikou a potkávat se s podobně zaměřenými lidmi. Několik let se pravidelně účastnil jihoamerických

šamanských rituálů a hodně cestoval (Španělsko, Skandinávie, Brazílie). Postupně si ale uvědomil, že patří na severní Moravu a usadil se zde.

Asi roku 2008 si na návštěvě u kamarádky v Dolní Lomné zahrál na alikvotní flétnu z dílny Víta Kašpaříka a Marka Gondy. Nástroj jej okamžitě nadchl, takže byl rozhodnut si jej v nejbližší době od jednoho či druhého koupit. Ještě téhož dne však dospěl k přesvědčení, že si jej dokáže sám vyrobit a hned na druhý den si proto nařezal bezové pruty. Do Ostravy, kde tehdy bydlel, odjel tedy s myšlenkou, že se pustí do výroby, jakmile to bude možné.

Doma dřevo odložil do rohu a brzy na ně zapomněl. Když po čase prohlížel internetový bazar Aukro, uviděl zde v nabídce nebozez a dostal chuť jej koupit, ačkoli nevěděl proč. Teprve, až jej koupil, vzpomněl si na uložené dřevo, a že chtěl vyrobit píšťalu. Do výroby se pustil, jakmile mu byl nebozez doručen a přestože se mu koncovku vyrobit nepodařilo, vytvořil nakonec ze zbytku trubice šestidírkovou flétnu (tento variant označuje jako *pastýřka*).

V průběhu roku 2010 vytvořil již asi 60 alikvotních fléten. Z nich téměř všechny putovaly do Brazílie, kde je nabídl svým známým z dřívějších cest a setkal se s nebyvalým zájmem. Vysvětluje si jej tak, že pro Brazilce je tento nástroj spojený s indiánskými kulturami, provenience pro ně nehrála roli. Tento odbyt v Brazílii byl jedním z důležitých impulzů k dalšímu pokračování – měl možnost se výrobě intenzivně věnovat a také si i vyzkoušet možnosti případné obživy prostřednictvím výroby.

V době na přelomu let 2010 a 2011, kdy zvažoval, zda se do výroby pustit naplno či se jí dále věnovat jen jako koníčku, se potkal s Vítem Kašpaříkem. Domluvili se na setkání v Karlovicích, kam mu odvezl ukázat svých patnáct až dvacet nástrojů. *Díky tomu, že Víta je velmi otevřený tvor, tak mi neskrýval vůbec nic a pověděl maximální množství informací během těch, já nevím, tři hodin, co jsem tam seděl, nasával jak houba (...). Pro mě to jedno setkání vlastně bylo něco, z čeho těžím i dodnes.*¹⁹⁷ Další informace hledal na www stránkách Marka Gondy, s nímž si vyměnili několik e-mailů, ale osobní setkání proběhlo až v roce 2015. V té době nevěděl o žádné literatuře, kde by našel potřebné informace; nápomocná mu byla *dvojačka* od V. Kašpaříka, kterou dostal jako dar v roce 2008.

Roku 2011 si založil živnost a odešel z firmy, kde měl sice dobrou pozici, ale výrobu nástrojů *přijal jako svou životní cestu*. Následující tři roky chodil brigádně vypomáhat a snažil se maximálně věnovat výrobě. Koncem roku 2015 pracoval ještě 2-3 x týdně v kamenické dílně a jinak vyráběl na zakázku, prozatím nikoli na sklad. Mezitím v roce 2013 koupil pozemek v Petřvaldu u Karviné, na němž svépomocí postavil dřevěný dům.

K těmto nástrojům se dostal prostřednictvím vlastní duchovní cesty, spojení s tradiční hudbou nedalekého beskydského regionu pro něj nehraje roli. Při hře improvizuje, tradiční

¹⁹⁷ Vše uvedené v tomto pododdílu v kurzívě jsou citace z rozhovoru s R. Žďárským z 28. 9. 2015. Uloženo v archivu autora.

materiál nezná, ale dodává, že zatím. *Můžu říct, že jsem inspirovaný sebou.(...) Mě to nevede k nějakému k takovému hlubokému rozvoji, abych třeba studoval místní lidovou tradici v té hudbě. Nějak jsem necítil jako kdyby osobně v sobě to spojení s tou tradicí tady natolik, abych vyhledával vědomě lidi, kteří se tím zabývají. To přichází vlastně až teď daleko víc. (...) A ne, že bych ty lidi kolem sebe neměl, mám, jo, jsou různí lidé, kteří se věnujou více aktivně-méně aktivně nějaké, řekněme, osvětě, prostě té nějaké slovanské kultury a tomu, co k ní patří. (...) Možná, že to je i tím, že jsem přímo z tohodle regionu, kde tady spíš jako v posledních dvě stě letech vyhrával ten hutní průmysl a na tom se podepsala i celá tradice, protože tady nejsou, ne že by tady nebyly ty kroje, ony tady jsou, ale každému častokrát vyvstane na paměti ten hutní kroj (...).*

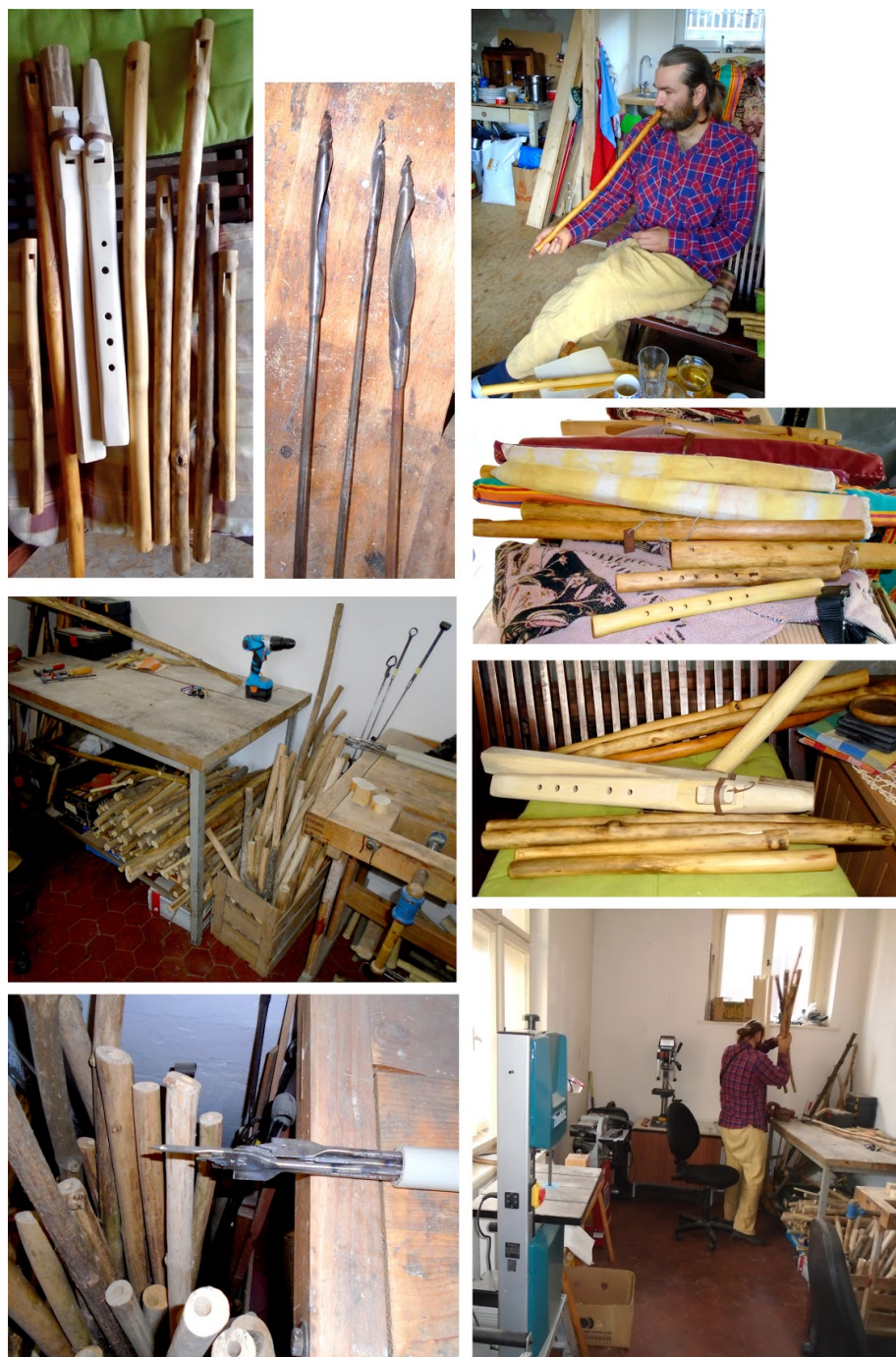
Donedávna vyráběl v panelovém domě na ostravském sídlišti, teď má nově zřízenou dílnu v jedné místnosti někdejšího ostravského dolu. Sbírá již uschlé pruty. Vychází z toho, že černý bez má dostatek tvrdosti, i když už delší dobu stojí v přírodě jako neživý. Snaží se ale přesto sbírat v zimě v období listopad – leden, někdy i v hodně horkých obdobích léta. Po přenesení dřev do depozitu nechá pruty dále dva až tři měsíce schnout, pak teprve poprvé vrtá. Používá tzv. *kopinaté vrtáky* navařené na *taženkových prutech*, které jsou upnuté ve vrtačce, na začištění pak nebozezy. Obvykle začne vrtat průměrem 10 nebo 12 mm a zvětšuje dalšími průměry dle potřeby. U delších *koncovek* dodržuje vždy kóničnost – dolní otvor je odvrтанý menším vrtákem; jen velmi výjimečně vkládá kroužky. Na tento způsob přišel intuitivně, zdá se mu, že se na takové nástroje lépe hraje. Jádra zatím dělá z dubové tyčoviny, ale chce začít používat lísku a případně i další materiály, např. mahagon. Někdy vkládá do jádra klínek, někdy ne – většinou u průměrů vývrtů do 11 mm není klínek nutný. Trubice napouští ponořením do lázně se lněným olejem, zdobení neprovádí, povrch brousí nebo naopak nechává i suky a nerovnosti dle charakteru dřeva.

V současnosti (2015) vyrábí z mimokarpatských fléten Native American Flute, které říká *indiánka* nebo *šiotanka* (líbí se mu čistota zvuku díky specifickému zvukotvornému zařízení) a pentatonické flétny v různých provedeních. Právě tato flétna je pro něj v poslední době nejvíce inspirativní. V plánu je co nejdříve rozšíření nabídky o xylofony. Dále má v nabídce nástroje, které označuje jako *naše*, čímž myslí to, co obecně náleží k Podkarpátí. Jsou to *koncovky*, šestidírkové *pastýřky* (nemá zatím stabilní systém pro rozmístění hmatových otvorů) a *dvojačky*. Stav své výroby komentoval takto: *Já se považuju stále ještě za výrobce v začátcích, protože ta cesta jako je tak plná prostě, že mě to stále ještě pěkně školí.*

Všechny své nástroje vnímá jako prostředky duševního rozvoje, nikoli jako reprezentanty jakékoli oblasti, regionu či prostředí. *Asi bych to neslučoval s horama. To je podle mě spíš věc nějakého zase vztahu k sobě sama. (...) Moje filozofie asi je jednoduchá.*

Prostě jen být a dělat, co mě naplňuje radostí. A proto jsem na sebe někdy přísný, někdy se na sebe zlobím, když se to nedaří, ale tím se sám prostě burcuju k tomu, aby to bylo lepší.

Pro koho nástroje vyrábí? Podle mě ty nástroje jsou úplně pro všechny, a ať si k nim najde cestu, kdo chce. Nechci být tím, který bude své výrobky stavět na určitou nějakou pozici, ale naopak snažím se dělat nástroje tak jako dobře se svým svědomím, aby byly dostupné všem. A věřím, že pomalinku se dostávám i tam, aby byly dostupné i (...) profesionálním muzikantům.



Obr. 70 Rostislav Žďárský a jeho výroba (foto M. Friedl, 2015)

III.1.2 Volnočasová výroba

Pavel Císarík (*1979) pochází z Ostravy, je absolventem Masarykovy univerzity v Brně, oboru český jazyk a divadelní věda, dnes žije v Brně a působí zde jako učitel na základní škole. Otcovi rodiče přišli do Ostravy za prací z obce Velké Rovné, ležící na slovenské straně Javorníků, kde otec prožil ještě prvních šest let života. Matka se již narodila v Ostravě, ale také její rodiče sem přesídlili ze Slovenska, z obce Marianka pri Bratislave. Svoji blízkou rodinu má tak v Ostravě a širší rodinu na Slovensku.

Nemá pocit, že by pocházel z hudební rodiny, ačkoli byl u nich doma k hudbě vždy velmi kladný vztah. Otec hraje amatérsky na kytaru, matka hrála dříve na housle a foukací harmoniku, ale především tancovala a zpívala (její matka byla herečka, dobře zpívala).

K hudbě nebyl přímo vedený, nicméně rodina se často scházela a společně se zpívalo za kytarového doprovodu otce. Sám začal hrát nejprve na kytaru, ale vážněji až teprve po odchodu na studia do Brna (cca ve 22 letech) a zejména za svého působení v divadle Polárka, kde figuroval mj. i jako hudebník. Svoje hudební dovednosti a znalosti kontinuálně prohlubuje. V rámci svého učitelského povolání učí mj. i hudební výchovu, při níž používá kytaru a začal hrát také na klavír.

Pokud si pamatuje, ze všech nástrojů jej odjakživa nejvíce oslovovaly nástroje flétnového typu. *Já jsem byl hrozně zamilovaný do zvuku píšťal. Jakýchkoli. Mi to bylo úplně jedno, jestli je to zobcová flétna nebo jakákoli... Mě fascinovala fujara jako zvuk. (...) když jsem to někde slyšel, říkám: "To je neuvěřitelné, co to je za zvuk?" (...) Do dneška, i když třeba k té fujare mám blízko a můžu si na ni kdykoli sáhnout, tak vždycky, když ji slyším, tak to ve mně prostě nějak zarezonuje. Absolutně zbystrím. A jakýkoli nějaký písk. Prostě když někdo na něco pískne, tak fakt strašně zpozorním.*¹⁹⁸

Kolem roku 1998 začal intenzivněji vyhledávat přednostně nahrávky s flétnovými nástroji. V téže době zpíval také ve sboru BG Oktet, který působil na Biskupském gymnáziu v Ostravě. Tady byl nejprve angažován jako recitátor, ale protože onemocněl jeden z tenorů, přijal nabídku působit zde také jako zpěvák. Byla to první zkušenost s vážnější hudební praxí, při níž se ovšem na počátku musel všechny party naučit zpaměti, protože neuměl noty. Notový zápis zvládl až teprve, když se jako samouk učil hrát na zobcovou flétnu, kterou dostal darem k dvacátým narozeninám (roku 1999) i se školou hry.

Asi v roce 2000 jej vzala jeho tehdejší přítelkyně (a stávající žena) Klára na návštěvu k jejímu dědovi Zdeňkovi Kašparovi do Vsetína (k němu viz oddíl II.1.4). Tehdy se poprvé seznámil s *koncovkou*, na niž mu Kašpar i zahrál. Šlo o jeden z nástrojů z počátků produkce Víta Kašpaříka, kterou má doposud ve sbírce Kašparova dcera Hana Sýkorová. Zdeněk Kašpar mu vyprávěl, že tento nástroj získal výměnou za písničky, protože Kašpařík tehdy

¹⁹⁸ Vše uvedené v tomto pododdílu v kurzívě jsou citace z rozhovoru s P. Císaríkem z 29. 8. 2015 (mírně upraveno dle přání informátora). Uloženo v archivu autora.

pátral po místním repertoáru. Pokud si správně pamatuje, Kašpar nebyl s *koncovkou* spokojen a vnučka Klára si vzpomíná, že chtěl dokonce po synovi – jejím otci, vyučeném dřevomodeláři – aby mu *koncovku* vyrobil, ten ale odmítl. Kromě *koncovky* objevil u Zdeňka Kašpara dále nástroje z Országovy dílny: dvě šestidírkové a dvě alikvotní flétny (viz oddíl II.1.3).

Krátce poté narazil na festivalu Rožnovské slavnosti 2001 na nástrojovou nabídku Víta Kašpaříka. Seznámili se a koupil od něj svou první *koncovku*. Od té chvíle na ni začal intenzivně hrát a hledat písně (začal s písněmi od Zdeňka Kašpara: stopy 15, 16 příloženého CD). Hra se mu ale nedařila dle jeho představ a později došel k závěru, že nástroj nebyl zhotovený ideálně. Pátral tedy po snadněji ovladatelném nástroji a ve vhodnější tónině. Protože tou dobou již působil v brněnském folklorním souboru Pořana, zaměřeném na zpracování slovenských folklorních regionů, logicky obrátil svou pozornost ke Slovensku. Na moravské straně neznal nikoho dalšího, na koho se dalo obrátit a literaturu ani dostupné nahrávky ke zdejším nástrojům nenašel. Protože se o hru i o výrobu zajímal stále více do hloubky, k obojímu našel dostatek informací na Slovensku.

Na internetu tehdy objevil www stránky bratislavského výrobce Mariana Plavce: *Na těch jeho stránkách ty nástroje hrozně hezky prezentoval. (...) šlo vidět, že k nim má vztah a že o nich píše s láskou. A to se mi strašně líbilo, protože ostatní výrobci, spíš to vypadalo, jak kdyby vychvalovali sami sebe a zařazovali to do různých kategorií pišťal – která je koncertní, která je taková, která je pro začátečníky... To se mi (...) úplně nelíbila tady tahleta jejich obchodní strategie, nějaké ty komerční tahy jejich. Proto jsem oslovil toho Mariana. Jednak se mi i líbily ty nástroje, jak vypadaly, a jednak se mi líbila ta jazyková stránka, jak to zpracoval.*

U Mariana Plavce si tedy objednal *koncovku* i fujaru a oba nástroje si následně jel do Bratislavy osobně vyzvednout. Absolvoval zde tak svou první lekci hry na fujaru a získal i základní informace k výrobě. Plavcovu fujaru považuje dodnes za jednu z nejlepších, jaké kdy zkusil (kromě Plavcových má rád ještě fujary Dušana Holíka). Fujaře zcela propadl, rychle se zdokonaloval ve hře prostřednictvím nahrávek starých hráčů (cvičil denně i několik hodin) a asi po roce již veřejně vystupoval. S *koncovkou* ale opět nebyl spokojen a dále hledal nějakého výrobce, jehož nástroj by mu vyhovoval.

Přibližně v roce 2003 se na festivalu v Dětvě (SK) seznámil s nabídkou výrobců Tibora Koblička (Cinobaňa, SK), Vladimíra Grieše (Liptovský Mikuláš, SK) a Jaroslava Škody (Banská Bystrica, SK). Z nástrojů prvního zmíněného nebyl nadšen, Griešovy považoval za vynikající, ale vzhledem k bohaté ornamentické řezbě byly cenově nedostupné. Levnější Škodovy nástroje sice nebyly čistě z estetického hlediska srovnatelné s Griešovými, ale herní vlastnosti se mu jevily být výborné. Mezi Škodovými nástroji našel i *koncovku*, která byla zcela podle jeho představ, ale protože v daný okamžik neměl potřebný obnos,

poprosil výrobce, aby mu ji odložil. Když se pak s penězi vrátil, byla koncovka prodaná. Škoda tedy slíbil, že mu identickou vyrobí, a tak se později pro ni Císařík zastavil přímo u něj doma v Banské Bystrici a započalo se jejich přátelství.

Protože byl se Škodovým nástrojem spokojený, v roce 2004 od něj koupil další nástroje a poprosil jej, zda by jej zasvětil do výroby. Při následující návštěvě v Banské Bystrici mu J. Škoda ukázal své výrobní postupy a dokonce daroval i vlastní navažené nebozezy (!). V tomtéž období znovu zajel také do dílny Mariana Plavce, od nějž kromě dalších rad k výrobě získal darem již vyschlá dřeva na výrobu velkých *koncovek* či *malých fujarek*.

Zcela zásadně jej ale posunuli i další renomovaní mistři výroby ze Slovenska. S Pavlem Bielčikem (Kokava nad Rimavicou) a Danielem Homolou (Žiar nad Hronom) se setkal na akci zaměřené přímo na výrobu fujar s názvem *Tvorivá dielňa mladých fujaristov Veľké Borové* v roce 2004 a v Očové navštívil Dušana Holíka. Pro to, aby dokázal stylově hrát, používal především autentické nahrávky, které intenzivně shromažďoval (mezi jeho oblíbence patří dodnes Jozef Výboh ze Zvolenské Slatiny a Ján Hanuska z Detvy). S výrobci samými přímo hru neřešil, zásadně jej však ovlivnil prvotřídní znalec interpretační problematiky Karol Kočík ze Zvolena, s nímž měl několik lekcí. Z literatury tehdy znal tituly Ladislava Lenga, Jozefa Kresánka, Joži Országa-Vraneckého, Oskára Elscheka.

Od začátku usiloval o důkladné poznání tradic výroby i hry, obdivoval staré hráče i soudobé mistry výroby. Současně ale viděl i skrytý potenciál za hranicemi této tradice a všiml si, že tyto směry se ve fujarové komunitě neseťkávaly vždy s pochopením. *Slováci jsou strašní patrioti a jsou strašně hrdí na to svoje jako by "slovenství" (...) a v podstatě i když třeba je někdo ze zahraničí a zahraje perfektní věc, dokonce bych řekl, že líp než, já nevím, 90% slovenských fujaristů, tak říknou: no, a to není to jako Slovensko (...), ačkoli sami (...) třeba nemají takovou zručnost. A to třeba zrovna mluvím o...zrovna mi vyvstal na mysli jeden Japonec – [Yutaka Ban] (...) A teď zjistíš, jak ti lidi na ty fujary hrají zajímavě. (...) Třeba ten Nadishana (...), Marco Trochermann, (...) Winne [Clement]. A teď dokážou přinést do té hry něco nového, evropského v podstatě. Samozřejmě, že to je trošku odklon od tradice, ale je to přinejmenším zajímavé, že někdo na ten nástroj hraje trošku něco jiného, jiným stylem, dyť to je přeci strašně obohacující (...). (...) ten přesah z toho Slovenska je prostě takový, což zase mnozí Slováci, si myslím, nevidí, nebo vidí, ale vlastně nijak na to nereagují, nereflktují to, nebo naopak se tomu vysmívají, že jim to vadí. (...) Což právě to si strašně považuju těch výjimečných lidí, jako je právě ten Marian Plavec, Jaro Škoda a Dušan Holík, který je absolutně otevřený a který o těch nástrojích teda taky ví strašně moc.*

Dalším výrazným impulzem k prohloubení znalostí výroby bylo v roce 2004 setkání s Markem Gondou a Janem Glembkem. Výrobou a sběrem informací se od této chvíle zabývali společně a rozhodli se také spolu koncertovat – vznikl základ budoucí world music

kapely Bezobratři.¹⁹⁹ *Rázem to zdokonalování v té výrobě bylo mnohem rychlejší, protože každý měl nějakou zkušenost, a tak jsme to sdíleli. Marek ten teda největší, mu to i přes ty písťaly nejlépe myslelo, jako co by se dalo zlepšit. Honzík taky vlastně už měl pár těch písťal vyrobených, on vlastně mluvil o tom, jak strašně čerpal z té návštěvy u toho Gernáta (...) a já jsem se to snažil nahnat teoreticky všechno z těch knížek. Z Lenga a tak, to zase neznali kluci. (...) Perfektní symbióza to byla, jako že jsme se hodně zdokonalovali společně, začli jsme dělat společně (...), úplně úžasný pocit, takový pocit sounáležitosti jsem snad ještě do té doby nezažil. Fakt to byla nádherná doba.*



Obr. 71 První koncert Bezobratřů v roce 2004 (archiv rodiny Cíсарíků)

Společně (ale i samostatně) pořádali také výchovné koncerty a začali organizovat i dílny zaměřené na výrobu. Hlavní podnět k výrobním dílnám ale vzešel ze strany ředitele festivalu Folkové prázdniny v Náměšti nad Oslavou Michala Schmidta. V roce 2007 vyšlo první album kapely Bezobratři *Bezceler* (viz stopa 19 příloženého CD), na základě nějž získali pozvání ke koncertování na festivalu, ale protože Michal Schmidt věděl, že nástroje i vyrábějí, požádal je také o pořádání dílny. Pavel Cíсарík tuto dílnu od této doby vede každý rok nepřetržitě doposud (rok 2015).

¹⁹⁹ Kapela pracuje od počátku s lidovou hudbou především Moravy a Slovenska, jakožto hlavním inspiračním zdrojem. Zpracování tohoto materiálu však nese silný autorský otisk, v současnosti se jejich zájem upíná především ke zpracování textů, k nimž komponují vlastní melodie. Kapela Bezobratři vydala tři alba, z nichž *Bezobav* z roku 2010 získalo žánrovou cenu Anděl a poslední album *Desátý den trní* z roku 2014 bylo na tutéž cenu nominováno.

V současnosti je stále členem kapely Bezobratři (již bez Gondy a Glembka), od roku 2007 spolupracuje s Brněnským rozhlasovým orchestrem lidových nástrojů (viz stopa 22 přiloženého CD). Výrobě se věnuje jen ve volném čase, nástroje tvoří buď pro svou potřebu nebo jako dary. O tom, že by se touto činností živil na plný úvazek, neuvažoval. Hlavními produkty jeho výroby jsou fujary nebo fujarky, koncovky a pastýřské píšťaly. Pokusil se vyrobit i štípanou lískovou koncovku, ale po neúspěšných pokusech o vykroucení jádra, další výrobu vzdal.

Jeho výroba se orientuje na nástroje z černého bezu vrtané pomocí navařených nebozezů, které v poslední době upíná do vrtačky. Dřevo odvrtá buď hned po sběru a nechá schnout (aby vysychal rychleji) nebo je nechá ležet a zpracuje až po usušení. Rád využije případně i v lese uschlý bez. Pokud je navíc i lehce nahnilý, může mít krásnou kresbu. Pruty černého bezu sbírá nejčastěji uprostřed zimy, ale lze případně i v srpnu (zřídka); u jarních hrozí, že se zkroutí. Vyvrtaný prut na píšťalku nechá ležet půl roku, nevyvrtaný prut aspoň rok. Po převrtání stáhne kůru, hobluje, smirkuje, někdy používá i cidlinu na zarovnání a nebo naopak nechává podle záměru s daným nástrojem i suky. Když má dřevo pěknou kresbu, použije jen vývar z vlašského ořechu, v případě, že se mu jeví dřevo být *extrémně krásné*, použije pouze parafínový olej.

Jádra fléten dělá výhradně z lísky (výroba z hotové kulatiny se mu nelíbí), do jader obvykle vkládá klínek. Při rozměřování hmatových otvorů dělí trubici od hrany na čtrnáctiny. Délku vydělí čtrnácti, první díрку umístí ve vzdálenosti dvě čtrnáctiny plus světlost trubice, další jedna čtrnáctina plus *něco málo*, následující dvě čtrnáctiny od první. Vrchní trojici hmatových otvorů posouvá o průměr vývrtu hmatových otvorů výše, vzdálenost těchto otvorů mezi sebou je jedna čtrnáctina. Kroužky do spodního otvoru nikdy nekládá (zdá se mu, že to negativně ovlivňuje zvuk) a používá zásadně cylindrické trubice.

Z výzdobných prvků uplatňuje leptání kyselinou dusičnou (pak jsou to variace středoslovenských vzorů, aniž by však kopíroval konkrétní tvůrce), řezbu kontur, hlubokou řezbu, reliéfní řezbu, vrubořez, uplatnění mořidla z vyvařených vlašských ořechů a jednotlivé metody používá samostatně nebo je různě kombinuje. Celkové ošetření provádí parafínovým olejem, hotový povrch ošetří ještě šelakem v různém množství vrstev. Vyřezané kontury zesiluje obtahem tužkou. Výzdobu nástroje považuje za důležitou součást výroby: *Nejde každému jenom o ten fantastický zvuk (...), s tím nástrojem se chtějí pomazlit i dál, chtějí tam vtisknout sami sebe a k tomu ti dopomůže ta povrchová úprava, teď nemyslím šelak, ale myslím tím nějaké ty ornamenty. (...) Mně samotného to taky baví hrozně, když se s tím nástrojem fakt můžu pomazlit, a pak si řeknu: "no tak jo, jsem s tím vlastně spokojený, líbí se mi to, když jsem to do toho vyřezal a teď je to skutečně můj nástroj."*



Obr. 72 Pavel Císarík a jeho výroba (foto z archivu P. Císaríka, 2010-2015)

Jan Glembek (*1982) pochází z Chlebovic (okres Frýdek-Místek), je absolventem VUT v oboru strojní inženýr, v současnosti je zaměstnán ve firmě zaměřené na výrobu elektronových mikroskopů v Brně, kde také žije.

Nepochází z hudební rodiny, ví jen, že praděd z matčiny strany byl údajně vynikající mandolinista a děd hrál kdysi na trubku. Jako malý zkoušel nějakou dobu hrát na kytaru, pak se učil pár let na klávesy v ZUŠ. S tradiční hudbou se setkal poprvé v první třídě

ve folklorním souboru z Frýdku-Místku, který zpracovává materiál z Beskyd a Pobeskydí. Rok nato odjel na šest a půl let s rodinou do Číny a do téhož souboru se vrátil až v prvním ročníku na průmyslové škole. Asi v roce 1999 náhodně objevil v souborovém skladu štípanou lískovou alikvotní flétnu z dílny Bartolomeje Gernáta (k němu viz oddíl I.5.3). Nástroj jej okamžitě nadchl, takže začal shánět informace a vhodné písňe a zanedlouho i veřejně vystupovat. Kontrast jednoduchosti stavby nástroje a velkých herních možností jej ohromil: *Jak je to možné, že to na to jde zahrát, ty jo? (...) Říkám: to je kus klacku prostě, jedna d'urka a zahráje to takové věci. A jako tohle nadšení, tenhle ten pocit, že hraješ na kus klacku, který zahráje fakt hodně, to mi vydrželo hrozně dlouho si myslím.*²⁰⁰

Ale silný dojem na něj udělala i samotná vizuální stránka nástroje a vůbec celkové zpracování. *Jako myslím si, že tehda to, co mě opravdu jako zaujalo, že to bylo prostě krásně zpracované, i jako vizuálně, (...) ta stránka u těch Gernátových věcí hrála roli, hrozně jednoduché a zároveň to byl robustní nástroj. (...) Vlastně ještě věc, která mě jako fascinovala tady na tom, si taky vzpomínám, to jsem hodně dlouho řešil, to jsem chtěl dosáhnout, nikdy jsem se to nenaučil a nikdy jsem to vlastně jako nepoužil, je to navázání té kůry, jo. Tak jak on to má zpracované, že byl fakt schopný prostě, aniž bys to poznal, to navázat tu kůru... Čím blíže se s nástrojem seznamoval, tím větší byla jeho chuť pustit se i do výroby. Protože žádnou výrobní tradici v bezprostředním okolí svého bydliště neznal (ostatně lokální historie či tradiční hudba jej do té doby nezajímala), východiskem se mu stal Gernátův nástroj a informace z publikace Országa-Vraneckého *A měl sem já piščalenku*. První *koncovku* vyrobil tedy metodou vytrhávání jádra lísky (bez omotání třesňovou kůrou) někdy v průběhu roku 2000. (...) *já jsem prostě to potřeboval vyrobit, jo, prostě chtěl jsem hrát na ten svůj nástroj, jo. A samozřejmě tam padlo spousta pokusů a to je právě ten kus, že já jsem tehda byl u té prababičky, to je manželka toho mandolinisty (...), tak s tou prababičkou jsme naštipali ty lísky nebo respektive nařezali a to si myslím, že už jsem měl tu informaci z Piščalenky, že jak se to zhruba dělá, nějaký text, že jakým způsobem se to dá štípnout do půlky, jak se to má naříznout, že jo. (...) Prostě babi ona znala ty stromy velice dobře, dokonce (...) ona perfektně uměla rozeznat po chuti stromy. Normálněš' jí dal list a poznala, co to je za strom (...), že ho požívá. Hlavně babi uměla vyrábět, to mám taky doma po ní ještě a furt funkční, vrbovou pišťalku, (...) takže já vlastně vím, jak se to vyrábí od ní, jo. No a já jsem si tehda myslel, že to bude vědět jako, jaký setnout ten strom na to. A ona prostě nějak sdílela se mnou to nadšení a my jsme měli, říkám, asi dvacet dřev, jako nějakých lísek, jo, a zkusili jsme to prostě štípat a to samozřejmě vůbec nešlo. (...) nám se povedly, já nevím, dvě tři dřeva takhle jako vykrotit ze všech pokusů, takže to byl takový prvopočátek.**

²⁰⁰ Vše uvedené v tomto pododdílu v kurzívě jsou citace z rozhovoru s J. Glembkem z 25. 11. 2015. Uloženo v archivu autora.

Zásadním zlomem bylo však setkání s Markem Gondou a Pavlem Císaříkem v Brně na přelomu roku 2003 a 2004, kteří sami s výrobou v té době začínali. Společně začali sdílet informace, vyrábět i koncertovat, rodil se základ kapely Bezobratři (viz stopa 19 příloženého CD). Informace k výrobě nástrojů (i strunných a gajd) se snažil dále hledat v literatuře, navštěvoval také setkání výrobců, kde s některými konzultoval svoje zkušenosti (např. Vladek Zogata, Drahoslav Daloš /SK/, Miroslav Dufek /SK/), některé navštívil i v jejich dílnách: Bartolomej Gernát (Turzovka, SK), Rastislav Trnovec (Stupava, SK), Marián Plavec (Bratislava, SK). Současně vzpomíná, že získat od výrobců informace, byť po navázání osobního kontaktu, nebylo nic samozřejmého: *Samozřejmě spousta jako slovenských výrobců ti nic neřekne, jo. Tam ty dotazy padaly, ale to bylo prostě málo lidí, co bylo ochotných ti říct jako by ty... (...) Tak Marián [Plavec] je stoprocentně jako...to je druhý Gernát, jo, to je prostě...a v podstatě Drahoš [Daloš] taky vždycky poradil. Pokud jde o moravskou stranu, zásadní vliv na něj měla publikace Országa-Vraneckého *A měl sem já písčalenku* a setkání s výrobcem gajd Pavlem Čípem a především Vitem Kašpaříkem. *No tak Kašpařík (...), to je ta písťala co od něho mám. To mi přímo dal, jako ať se podívám jak to...ať si vybiju kolík, rozumíš, ať se podívám, jak to...všecko nám vysvětlil tehda, vlastně máme od něho ty vrtáky navařené (...).**

Když byli v roce 2005 Bezobratři angažováni divadlem Polárka do hry Jánošík, stal se rázem profesionálním hudebníkem. V divadle pak na různých pozicích pokračoval i v dalších letech. V roce 2008, po ukončení vysokoškolských studií, si zřídil živnost a výroba nástrojů se mu stala vedle divadla druhým zdrojem obživy. V letech 2008 až 2010 se výrobě věnoval doposud nejintenzivněji (spolupřádal také workshopy výroby), postupně ale cítil, že jej takto rozsáhlá výroba přestává zajímat. Rozhodl se proto tuto cestu ukončit a výrobě se nadále věnovat jako koníčku.

Tradiční nástroje vždy chápal jako inspiraci k vlastní tvorbě. Nesnažil se nikdy kopírovat, jediné tehdy, pokud šlo o napodobení dokonalých akustických vlastností nějakého konkrétního nástroje. Dlouho byla hlavním výrobním cílem *koncovka* (která má doposud nejlepší odbyt), kolem roku 2005 přišla intenzivní výroba šestidírkových nástrojů a ve stejné době začal zkoumat výrobu fujary (celkem jich vyrobil asi tři). Rád si zhotovil vždy nástroj, se kterým se setkal. Například fujara jej nikdy zvlášť nepřitahovala, ale hrál na ni, a chtěl si ji proto vyrobit. Ze stejných důvodů se pustil do výroby *jednoručky* nebo *fujarky* (podle Országova vzoru), okaríny, dlabaných houslí, bezového i rákosového klarinetu (absolvoval workshop u Jana Kašpaříka), příčné flétny (podle vzoru indické bansuri), grumle a pokoušel se vyrobit i *gajdy*. Řada jím vyrobených nástrojů vznikla v souvislosti s jeho hudební praxí, takže vyrobil i mnoho nástrojů perkusního charakteru jako frikční buben (*bukač*), chřestidlo z navázaných vlašských ořechů ad.

Z materiálů nejraději využívá černý bez, v menší míře také lísku nebo javor. Okrajově vyzkoušel lípu, břízu a šípek. Sběr dřeva provádí v zimě, nesbírá nikdy u vody. Věří, že hustota dřeva zásadně ovlivňuje charakter zvuku výsledného nástroje a jeho kvalitu se snaží odhadnout již v terénu. Na počátku své výrobní praxe vrtal jen ručně pomocí nebozezů a to čerstvé dřevo, ze kterého hned i vyráběl (neměl suchý materiál). Později nechával dřevo nějaký čas po přinesení z lesa schnout a po vyschnutí teprve vrtal již načisto. V posledních letech upíná nebozezy do vrtačky a opět předvrtává čerstvý materiál, který pak nechá co nejdéle schnout (minimálně rok), načež znovu převrtává.

Na výrobu jádra používal zpočátku lísku, dnes kupuje převážně tyčovinu ze smrku nebo borovice. Jádra se snaží modelovat tak, aby tam nemusel vkládat klínek, ale u větších průměrů jej obvykle vkládá. Pokud jde o zužování spodního otvoru, občas vkládá kroužky kvůli ladění nebo zjednodušení hry a zkoušel i nedovrtávat. Převažují však stále trubice cylindrické. K rozměření hmatových otvorů používá vzorec získaný u B. Gernáta.

Na začátku výroby nezdobil, povrch ošetřoval včelím voskem či lněnou fermeží. Postupně přešel na lněný olej, který používá dodnes. Vnitřek trubice ošetřuje lněným olejem, povrch šelakem. Přidal moření louhem ze skořápek vlašských ořechů. Postupně začal aplikovat hlubokou řezbu, typickým vzorem je pro něj pětílístek. Leptaný ornament si vyzkoušel asi na třech pastýřských píšťálách, ale tradiční vzory jej nezajímaly a na fujaře leptání neuplatnil nikdy.



Obr. 73 Jan Glembek a jeho výroba (foto M. Friedl, 2015)

Miroslav Puczok (*1993) pochází z Havířova, je studentem Mendelovy univerzity v Brně v oboru nábytek (původně je vyučený truhlář). V celé rodině neví o nikom, kdo by měl něco společného s hudbou, zpěvem či tancem, k hudbě jej nikdo nevedl, je naprostý samouk. Většina z rodiny jsou řemeslníci – tesaři, zedníci.

Začínal jako tanečník ve folklorním souboru z Havířova, který zpracovává folklor Beskyd a Pobeskydí. Roku 2009 se setkal se souborem Podpoňanec a zahrál si poprvé na fujaru. Ta jej okamžitě nadchla natolik, že se rozhodl si ji vyrobit. Informace k výrobě si opatřil na internetu (vyměnili si mj. několik e-mailů s M. Gondou), ihned pořídil nebozezy a nařezal první dřevo. Z nevysušených kusů zkoušel dělat ještě před fujarou i pastýřské píšťaly, ale jen z cvičných důvodů. Necelý rok po prvním setkání s fujarou měl již hotový svůj první nástroj. Ve spojení s činností folklorního souboru, který zpracovává beskydský

folklór, se s podobnými nástroji nikdy nesetkal a neviděl jejich užití ani u jiných souborů z okolí.

Od počátku usiloval o vytváření nástrojů v duchu středoslovenské tradice, leptaný ornament jeho nástrojů vychází konkrétně z produkce Petra Pacigy (Vígľaš, SK). Při výrobě se opírá převážně o literaturu – O. Elschek: Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny, Fujara ako výtvarné dielo, M. Plavec: Majstri (četl několikrát), T. Kobliček: Ľudové hudobné nástroje. Doposud (do roku 2015) nenavštívil žádného zkušeného výrobce, ale několikrát konzultoval některá témata s výrobcí, které potkal na festivalu v Dětvě, kam každoročně zajíždí. *No když to dovezu na Detvu, tak určitě hned první reakce co je, že jsem Čech. Se jim to asi moc nelíbí, že jsem Čech a vyrábím. A když jako už to tak nějak překousnou, tak pochválí ornament, poznají aji většinou, ale pochválí, že to mám pěkně jako vyřezané a nemají s tím jako nějaký problém. (...) Když na to hrají, tak jsem tam byl, naposledy jsem měl nějakou áčku, tak mi tam poradili, že mám ... jakože upravovali mi to: že hraje to, hraje to, ale není to úplně dotažené do nějakých extra, jak oni mají. Mi tam upravoval naposledy hranu, že jsem ji měl možná moc ostrou a potom ještě poradil zvětšit to okýnko (...) To byl Šulík Jan, jo, od něho mám aji fujaru originál skládačku. (...) Vlastně možná kvůli tomu, že jsem od něho kupoval, tak mi aji poradil, nevím, jestli to bylo zrovna, že by mi jenom tak poradil. Tak mi to aji dobrušoval potom tu hranu (...). Ale jako myslím si, že ta reakce je jenom na tu fujaru a na ten typ zdobení. Kdybych tam přišel možná s namořenou jenom čistě, nebo neměla by tam ten motiv detvianský nebo by to byla koncovka jenom, tak si myslím, že by to brali líp.*²⁰¹

Třebaže vyrábí i *pastierské píšťaly, dvojačky* a vyrobil dokonce i dlabané housle, fujara stojí od počátku ve středu jeho zájmu, tuto tradici obdivuje ze všeho nejvíc. *Si predstavím kraj, nebo jakože nějakou louku a tam toho Jožku Rybára z filmu Rodná zem. (...) A vyvolává to ne hrdost, ale obdiv, že to dokázali [vyrábět], fujaru jako takovou.*

Příležitostně i prodává, ale nejvíc tak tři nástroje ročně a spíše pastýřské píšťaly. Oficiálně své výrobky nenabízí, jednou za rok mívá na havířovském Dni řemesel svůj stánek, kde jde o prezentaci řemesla nikoli o prodej. Do zásoby nevyrábí, spíš z cvičných důvodů a pro svou potřebu, ale příležitostně se objeví zakázka. V současnosti má zařízení improvizovanou dílnu ve svém pokoji v bytě na jednom havířovském sídlišti, jednou by se rád odstěhoval do rodinného domu, kde by měl rád dílnu zaměřenou jak na nástroje tak na další dřevovýrobu. Region Podpoľanie ho sice stále fascinuje, ale o tom, že by se tam někdy přestěhoval, neuvažuje.

Flétny vyrábí převážně z černého bezu, zřídka i z javoru, ale zkusil i kov (železo, měď). Materiál sbírá od konce listopadu do jara a pokud je to možné, v následujících dnech

²⁰¹ Vše uvedené v tomto pododdílu v kurzívě jsou citace z rozhovoru s M. Puczokem z 6. 12. 2015. Uloženo v archivu autora.

(ale někdy i měsících) převrtává. Po prvním odvrtání nechá dřevo ještě asi dva roky ležet, pak převrtává znovu a brousí povrch smirkem. Větší kusy předvrtává vždy předem, pruty pro výrobu menších nástrojů vrtá přímo před výrobou ze dřeva, které sušil tři až pět let. K vrtání používá navařené nebozezy, velké průměry vrtá ručně (od 13 mm), menší upíná do vrtačky (zjistil, že vývrt pravidelnější a hladší než vrtaný ručně). Dřevo upíná do L-profilu.

Po odvrtání hobluje, vytváří zvukotvorné zařízení a hmatové otvory, pak znovu hobluje a brousí dočista, občas i tmelí. Podle charakteru dřeva se rozhoduje, zda bude aplikovat ornament. Pokud ne, dřevo jen namoří nebo kombinuje řezbu a moření. Místním lidem se dle jeho zkušenosti většinou nástroje leptané kyselinou nelíbí (ačkoli on sám je preferuje). Leptaný ornament užívá spíše na nástrojích určených pro vlastní potřebu, zřídka si jej někdo vyžádá pro svůj nástroj. Oblíbená je naopak kombinace hluboké řezby s mořením. Z hlediska výzdoby vytváří následující varianty fléten: čisté (tj. jen olej), mořené, vyřezávané a mořené, vyřezávané a leptané, ponechané v původní kůře (nikdy v případě fujary). Momentálně se pokouší o tzv. *vybíjenou fujaru* podle vzoru Juraje Ďurečky (Očová, SK), hledá vhodnou metodu k zvlnění plíšků a vážně uvažuje o návštěvě u někoho, kdo tento výzdobný styl již ovládá.

Pro tvorbu jádra používá lísku, většinou vkládá i klínek. Pro rozmístění hmatových otvorů používá systém čtrnáctin podle M. Gondy. Snaží se nástroj co nejlépe vyladit podle svých sluchových možností i za pomoci ladičky, ale současně preferuje stejné velikosti hmatových otvorů a jejich pravidelné rozmístění. K začišťení či dolad'ování hmatových otvorů používá vypalování pájkou na zdobení dřeva. Vývrt jeho nástrojů je cylindrický, zúžení pomocí vloženého kroužku používá příležitostně u *koncovek*.

Na závěr napouští hotové nástroje lněným olejem. Někdy již další úpravu povrchu neaplikuje, jindy používá ještě šelak (cca 6 vrstev). Jeho použití na leptaných nástrojích považuje za součást tradice. Tak má správně tento nástroj vypadat, takže v takových případech jej využívá vždy.

V současnosti jeho výrobní praxe zahrnuje zejména šestidírkové flétny, fujary, dvojačky (*oravské i podpolaňské*), *koncovky*, ale vyzkoušel si i napodobeninu zobcové flétny včetně kónického vývrtu. Odhadem vyrobil doposud přes šedesát pastýřských píšťal a asi dvanáct velkých fujar. Podle vlastních slov se mu příliš nedaří výroba *koncovky* a tento nástroj jej ani zvlášť nezajímá, ačkoli zrovna o něj je jinak enormní zájem. Vyrobil také dvoje dlabané housle (inspiroval se nástroji uvedenými v knize *Majstri M. Plavca*) a rád pracuje s kůží. Zhotovil doposud asi patnáct pastýřských bičů podle vzoru z dílny Martina Brxy (Polík, SK) a dále se věnuje výrobě pastýřských kapes, kabel, kabelek, sponek a opasků.



Obr. 74 Miroslav Puczok a jeho výroba (foto M. Friedl, 2011-2015)

Jan Kraut (*1989) pochází z Bašky (okres Frýdek-Místek), kde dnes i žije, je absolventem Fakulty architektury na ČVUT v Brně a v současnosti působí jako architekt na volné noze. Z otcovy strany neví o nikom, kdo by byl spojen jakkoli s hudbou, dědeček z matčiny strany zpíval ve sboru, babička hrála na housle, matka na klavír. V rodině byl vždy kladný vztah k hudbě, doma mají i řadu hudebních nástrojů.

Od první třídy základní školy musel z rozhodnutí rodičů začít navštěvovat výuku hry na zobcovou flétnu, ale nebavilo ho to. Postoj k hraní se změnil, když se od třetí třídy sám rozhodl, že chce hrát na klarinet a nastoupil do ZUŠ. Do svých dvaceti let neměl žádný praktický kontakt s tradiční hudbou. Asi v roce 2006 jej kamarád přizval do cimbálové muziky Portáš z Čeladné a od té doby účinkuje jako klarinetista s různými cimbálovými muzikami v okolí i v Ostravě. Vedle toho je členem big bandu z Frýdku-Místku, v němž hraje na barytonsaxofon.

Kolem roku 2007 se z neznámých příčin rozhodl, že si vyrobí flétnu a pokusil se o to na základě vzoru plastové zobcové flétny. V podobném čase se poprvé setkal i s alikvotní flétnou. Nepamatuje si, čím to byl výrobek, měl ji k dispozici jen jeden den, ale její zvuk a jednoduchost obojí mu bylo velmi sympatické a zatoužil si ji vytvořit. *Mně se jako ta koncovka, jak jsem na ni tehdy hrál poprvé, tak se mi strašně zalíbila. Řekl jsem si, že to je velmi příjemné, navíc to vyloženě vyluzovalo ve mně atmosféru těch hor, toho pastevectví a takhle. Jako ta nálada se okamžitě nějak vytvoří. Tehdy se mi to hrozně zalíbilo a i s tím, že jsem neměl možnost, kde přímo koupit tu flétnu, po internetu si objednávám, tak to jsem hned zavrhl. Tamta jsem zjistil, že se neozývá v některých těch polohách (...), tak jsem si řekl: „přece to nemůže být tak těžké, je to díra ve dřevě, zobáček už jsem si někdy vyřezával, to by neměl být tak velký problém, jako udělat aspoň nějaký, jenom se musí vymyslet, jak se vyvrtá dřevo“.²⁰²*

S otcovou pomocí vytvořil speciálně vytvarovaný hrot našroubovaný na pružné kulatině, s jehož pomocí se sice podařilo vyvrtat první trubici, ale proces byl časově značně náročný. První vlastnoručně vyrobený nástroj si brávil s sebou na výlety na hory a občas i na nějakou hudební akci. Celodenní vrtání stávajícím nástrojem jej ale odrazovalo od pokračování, takže k další výrobě přistoupil asi až po roce. Po prvních dvou flétnách v letech 2007–08 pokračovala další výroba až v roce 2013, kdy vyrobil několik exemplářů jako dárky. Protože jej lákala představa využít své vlastní nástroje také přímo ve své hudební praxi, přistoupil k vrtání hmatových otvorů.

Na počátku hledal informace na internetu a doposud (2015) žádné výrobce s prosbou o konzultaci nekontaktoval. V roce 2015 se potkal náhodně s R. Žďárským v rámci trhu, kde prodával své nástroje. Momentálně vrtá na soustruhu na kov (dědeček byl soustružník, soustruh po něm zůstal v dílně) s pomocí vrtáků na dřevo, trubici ale musí vrtat z obou stran. Prut vyrovnává upínáním do L-profilu. Chce přejít na nebozezy, nicméně starší kusy, které má teď k dispozici, nechtěl poškodit rozřezáním a navařením. *Ale obecně bych spíš tíhnul k nějakému nebozezu. Mě fascinuje jako by dřevo samotné, jak ho má člověk v rukách a takhle, tak jako i ten nějaký pocit, když ti něco prochází těma rukama...a když to upnu*

²⁰² Vše uvedené v tomto pododdílu v kurzívě jsou citace z rozhovoru s J. Krautem z 19. 11. 2015. Uloženo v archivu autora.

do toho železa a dívám se na ten soustruh, jak to dělá za mě, točím jenom tím kolečkem, posouvám pomalu, tak to ztrácí část toho kouzla.

Zatím žádný nástroj neprodal, buď vyrábí pro sebe nebo jako dar. Nevěnuje se tomu pravidelně, naopak zcela nárazově podle chuti a časových možností (někdy například při roztápění kotle ve sklepě). Repertoár písní pro *koncovku* zatím nezná a kontext těchto nástrojů teprve objevuje. *Já jsem k tomu přišel částečně v té hudbě a potom v té komplexnosti, s nějakou kulturou kraje nebo něčím takovým, tak to potom zase až zpětně přes nějakou jako by lásku k historii a tradiční výrobě (...) a potažmo z té své profese (...).* Cítí se být na úplném začátku, každý nástroj je v podstatě experiment: *Zatím jako by každá [píšťala] je pokusná, dá se říct. Protože každá třeba byla vrtaná jiným způsobem nebo jsem zkoušel něco jiného...že to ještě není v ničem jako by nijak ustálené.*

Na základě článku v publikaci *Beskydy - dny všední i sváteční* (Friedl 2013) se pokusil i o štípanou vytrhávanou lísku. Jádru se mu podařilo do značné míry vyloupnout, zbytek žlábků dotvořil dlátem. Vznikla tak *jednoručka*, do níž hmatové otvory vrtal podle vzorce získaného na www.fujarka.cz (M. Gonda). Později využil pro tvorbu šestidírových fléten i na internetu nalezený softwar, který provádí výpočet rozmístění otvorů. Vytvořil také několik exemplářů (6+0, 3+0) pouze metodou vytlačení dřevě bezového prutu. Pokud aplikoval výzdobu, pak jen velmi střízlivý vrubořez či kroužkové zářezy nožem a moření výluhem z obalů vlašských ořechů.

Doposud vyrobil typy 0, 6+0, Krátká 3+0, Dvojitá 6/0, z plastu vytvořil také *kaval* (podle návodu na internetu). Kromě vrtání vyzkoušel i štípání a vytrhávání jádra, vytlačování dřevě bezu. Konzervuje lněným olejem.



Obr. 75 Jan Kraut a jeho výroba (foto M. Friedl, 2015)

ZÁVĚR

Vytváření organologického hologramu

Tato práce představila historicky první pokus o souhrn poznatků k alikvotní flétně a jejím derivátům v areálu karpatských regionů ČR. A je to také první pokus o nahlédnutí tohoto nástroje z mnoha perspektiv tak, aby vznikl skrze text v mysli čitatele jeho specifický obraz neboli organologický hologram. Je asi potřeba připomenout, že se v našem případě, na rozdíl od skutečné holografie, nejedná o práci s jedním reálným objektem a přenos vjemů z něj z jedné dimenze (3d) do jiné (2d). Naopak proces vytváření organologického hologramu je zde spojen přímo s konstruováním jeho reality. To, co se nakonec o objektu dozvídáme, organologický hologram, je tedy vlastně naše představa zbudovaná prostřednictvím výzkumných dat a jejich lepším nebo horším sestavením do celku. Jeho podstatou je neustálá oscilace mezi poznatky pocházejícími z dvojrozměrné a trojrozměrné perspektivy podle toho, s jakým objektem ta která část výzkumu pracuje.

A různorodých objektů nalezneme v procesu vytváření organologického hologramu celou řadu. Na počátku je zde jen **představa** alikvotní flétny a jejích derivátů v daném prostoru, k nim pak přibývají **zmínky v literatuře**, dále **reálné objekty** v daném areálu i za jeho hranicí a nakonec i **nástroje v rukou živých lidí** s jejich osobními historiemi, názory a zkušenostmi. Vedle toho je ale alikvotní flétna také **zvukový objekt** se specifickými akustickými vlastnostmi a herními možnostmi, které poznáváme skrze hudební praxi a nahrávky. Dále můžeme tento nástroj vnímat jako **mentální objekt** – něco, co v myslích lidí možná reprezentuje minulost oblasti či specifické zaměstnání nebo přírodní prostředí. A nakonec se také ukázalo, že stejně dobře můžou alikvotní flétna a její deriváty fungovat jako **prostředek osobního hudebního vyjádření** mimo kritéria, s nimiž pracují v naší kultuře hudební specialisté.

Z konkrétních zjištění, která proces formování organologického hologramu přinesl, můžeme zmínit například:

- Česká hudební terminologie nezná obecné organologické pojmenování tohoto nástrojového druhu a jako návrh byl proto zaveden termín *aliquotní flétna*. Ten přesně vystihuje princip hry založené na zesilování (harmonických i neharmonických) alikvotních tónů a koresponduje s již zaužívaným termínem alikvotní zpěv.
- Přírodní zákony, které umožňují zesilování alikvotů a jejich využití v rámci hudební praxe, jsou neměnné. Nicméně morfologie každého jednotlivého nástroje jeho akustické vlastnosti individualizují a navíc je patrné, že na to, jak je nástroj hráčsky nakonec využit, mají zásadní vliv kulturní preference. Soubor preferovaných tónů, označených jako *základní řada alikvotní flétny*, v kontextu severozápadních Karpat asi málokoho překvapí. Jejím centrálním tónem je 4. alikvot a písňové melodiky se nezdá pohybuje kolem tohoto tónu směrem dolů

(k 3. alikvotu) a nahoru (nejčastěji k 13. alikvotu). Jako mnohem zajímavější se jeví být nalezení několika indicií vedoucích k možné dřívější praxi hry od 2. stupně této základní řady (tedy od 9. alikvotu), jakožto základního tónu. Vzniklá řada je v práci označena jako *první odvozená řada alikvotní flétny*.

- Vzhledem k nedostatku informací nelze již potvrdit korelaci mezi intenzitou vlivu valašské kultury a intenzitou užívání alikvotní flétny a jejích derivátů v té které části. V každém případě však bylo nejvíce dokladů o jejím dřívějším užívání a výrobě nalezeno v oblasti s intenzivním vlivem valašské kultury a to především v moravské části Beskyd a Javorníků. Svou roli zde nicméně hraje rozsáhlá sběratelská, výrobní a dokumentační činnost Joži Országa-Vraneckého. Je vysoce pravděpodobné, že bychom bez jeho aktivit i k tomuto prostoru věděli dnes pramálo.
- Pokud bychom chtěli vyslovit předpoklad o nejobvyklejší podobě alikvotní flétny v námi zkoumaném areálu, vidíme skrze muzejní depozitáře, jakož i analogie s přílehlým slovenským prostorem, jako hlavní variant štípanou lískovou alikvotní flétnu. Kromě toho ale byly objeveny tři specifické varianty, s nimiž se zřejmě jinde nesetkáme: ve Slezských Beskydech zvláštní typ basové alikvotní flétny Jana Kawuloka (*piszczałka salaśnikowa*), v podhůří Moravskoslezských Beskyd pak soustružená dvojdílná alikvotní flétna Martina Ondračky (*hlasnica*) a ve Vsetínských vrších příčná alikvotní flétna se zalomeným vzduchovým kanálkem Jana Zezulky (*fujara*). V žádném z těchto případů nejsme schopni s jistotou říct, zda šlo o dříve obecněji sdílené modely nebo o individuální invence.
- Průzkum deseti muzejních depozitářů přinesl mj. tato tři zajímavá zjištění: (1) obecně je napříč všemi nástrojovými typy viditelná převaha kónických trubic, (2) nejvýraznější je zastoupení typů 0, 6+0 a 6+1, (3) nástroje s hmatovými otvory mají téměř vždy povrch opracovaný pomocí soustruhu.
- Zásadním způsobem je v depozitářích i soukromých sbírkách zastoupena výroba Joži Országa-Vraneckého. Srovnáním jeho nástrojů s dalšími muzejními exempláři odhalíme jeho inovace např. v podobě netradiční výzdoby, mosazných kroužků či výrobních postupů. V případě jeho dvojité flétny *bliznat se* podařilo přímo doložit proces jejího vzniku na základě omylu a její zavedení do literatury jako původního valašského nástroje.
- Zvláštním případem je ve zdejší instrumentáři dlouhá flétna s pěti otvory v plášti v uspořádání 3+0+2. Z hudební praxe zcela zmizela, známe ji pouze z literatury a muzejních a soukromých sbírek. Analýza dostupných dat ukázala, že základní řada takového nástroje začínala patrně na kvartě nad 4. alikvotem trubice a měla více méně shodný charakter se základní řadou alikvotní flétny. Mohlo by tak jít o jeden z příkladů vlivu alikvotní flétny na konstrukční praxi jiného nástroje. Podobně byla tato možná souvislost naznačena také u dud nebo kobzy.

- Byla vyslovena hypotéza o vztahu dlouhé flétny 3+0+2 ke středoslovenské fujaře, s níž sdílí hmatový systém a k nástrojům jako *hoszú furulya* z Maďarska či *caval* z Rumunska, s nimiž sdílí počet otvorů v plášti.
- Pozoruhodným fenoménem současnosti je bezesporu obnova výroby alikvotní flétny a jejich derivátů, která se započíná na přelomu tisíciletí. Soudobá výroba ale nenavazuje na dřívější tradici hry a výroby ve zdejším prostoru a není tedy ve své podstatě revivalem. Můžeme-li vyslovit nějaké předpoklady o tom, co způsobuje zájem o tyto nástroje, připadá v úvahu jako nejpravděpodobnější, že je to podstata lidového nástroje sama: dokáže jej vyrobit každý a může na něj hrát každý cokoli zvládne.

Jak bylo na samotném počátku práce zmíněno, inspirací k řešení tohoto dizertačního tématu byly modely Sue Carole DeVale a Dale A. Olsena. Na základě nich byl výzkum strukturován a byly stanoveny výzkumné otázky. Obojí se pak stalo bází dizertačního tématu, které jsem předložil oborové radě jako náhradu za mé téma z oblasti asijských hudebních nástrojů, s nímž jsem byl původně do doktorského studia přijat. Je přirozené, že jsem v průběhu let některé otázky přeformuloval, přidal či vypustil a proměňovala se také struktura výzkumu. Zásadně mě např. ovlivnilo setkání a možnost konzultovat své téma s prof. Philipem V. Bohlmanem v průběhu doktorandské konference s tématem *Current Trends in Ethnomusicological Research* v Hildesheimu v roce 2012. Můj původní koncept hudby tradiční, neotradiční a supertradiční, který jsem zde tehdy prezentoval, se neukázal být vhodný. Jako problematické se mi tehdy stejně jako teď jevila i perspektiva: do jaké míry má jít o práci etnomuzikologickou a (v dnešním pojetí anglosaské etnomuzikologie) tedy interpretativně zaměřenou a do jaké míry organologickou a (v tradičním pojetí) tedy spíše deskriptivní? S tím souvisela i otázka, jakým jazykem by práce měla být napsána. Výsledek, který zde předkládám je tedy mou osobní odpovědí na tyto otázky. Hraje v ní bezesporu roli i fakt, že jsem k řešení tématu vždy přistupoval mj. z hlediska praktického muzikanta. Nástroje, o nichž pojednává tato práce, znám důvěrně z vlastní hudební praxe a těší mě myšlenka, že by nashromážděné informace mohly být přínosné i pro jiné hráče či tvůrce. Tím se asi stěží liším od jiných organologů a v tomto smyslu konečně vnímám tuto práci také jako součást aplikované organologie.

BIBLIOGRAFIE

- ALEXANDRU, Tiberiu, 1980. *Romanian folk music*. Bucharest: Musical Publishing House.
- BAINES, Anthony, 1957. *Woodwind instruments and their history*. London: Faber.
- BAINES, Anthony, 1992. *The Oxford companion to musical instruments*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- BAINES, Anthony (ed.), 1961. *Musical instruments through the ages*. London: Penguin Books.
- BLAŽKOVÁ, Klára, 2011. *Joža Ország-Vranecký, otec a syn: život a přínos pro lidovou kulturu Valašska*. Brno: Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta.
- BOBROWSKA, Jadwiga, 1981. *Pieśni ludowe regionu żywieckiego*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- BOHLMAN, Paul V., 1988. *The Study of Folk Music in the Modern World*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- BROUČEK, Stanislav – JEŘÁBEK, Richard (Eds.), 2007. *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska*. I. – II. sv., Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky v Praze a Ústav evropské etnologie Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně v nakl. Mladá fronta.
- COLWELL, Richard – RICHARDSON, Carole, 2002. *The Handbook of Research on Music Teaching and Learning : A Project of the Music Educators National Conference*. Oxford: Oxford University Press.
- CZAŚTKA-KŁAPYTA, Justyna, 2011. *Oral tradition (Part 2). Culture And Nature: The European Heritage Of Sheep Farming And Pastoral Life. Research Report For Poland*. Institute of Ethnology and Cultural Anthropology. Jagellonian University. Dostupné online: <http://www.prismanet.gr/canepal/index.php> [cit. únor 2016]
- ČERNÍK, Josef, 1922. Umění hudební. In: NIEDERLE, L. (et al.) *Moravské Slovensko*. sv. II. Praha: Národopisné Museum Československé, str. 595-661.
- ČÍP, Pavel – KLAPKA, Rudolf F., 2006. *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezsku: Historie, typologie, malá škola hry, návody na výrobu*. Brno: SALVE REGINA.
- DE VALE, Sue Carole (ed.), 1990. *Issues in organology*. (Selected reports in ethnomusicology 8) Los Angeles: University of California – Department of Ethnomusicology.
- DJOKIĆ, Silvana, 2008. *Frula a dvojnice v kontextu srbské hudební tradice*. Brno: Bakalářská diplomová práce. Masarykova univerzita.
- DOBROVOLNÝ, František, 1958. *Lidové hudební nástroje na Moravě I, II*. Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti.
- ELSCHEK, Oskár, 1980. Repertoárová a hudobnoštylistická diferencovanost' pastierských bezdierkových píšťal v Európe. In: GAŠPARÍKOVÁ, V. *Interetnické vzťahy vo*

- folklóre karpatskej oblasti*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, str. 277-297.
- ELSCHEK, Oskár, 1991. *Slovenské ľudové píšťaly*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- ELSCHEK, Oskár – SCHNEIDER, Albrecht (eds.), 2002. *Organology and Computer Applications*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, ASCO Art ad Science.
- ELSCHEK, Oskár, 2006. *Fujara – the Slovak queen of European flutes*. Bratislava: Hudobné centrum.
- ELSCHEK, Oskár, 2009. *Fujara ako výtvarné dielo*. Bratislava: ÚĽUV.
- FILLO, Michal, 2004. *Fujary, píšťalky*. Bratislava: ÚĽUV.
- FRIEDL, Marian, 2007. *Sbírka hudebních nástrojů Asijského oddělení Náprstkovy muzea v Praze z pohledu etnoorganologie*. Praha: Rigorózní práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Ústav etnologie. Vedoucí práce Mgr. Vlastislav Matoušek, PhD., 166 s.
- FRIEDL, Marian, 2013. Hudební kultura + Exkurz / Bezdírková píšťala. In: [Brandstettróvá, Marie et al.]: *Beskydy – dny všední a sváteční*. Třinec: Wart, s. 236-267.
- FRIEDL, Marian, 2014a. Alikvotní flétna – neznámá tradice Beskyd a Javorníků. *Valašsko – vlastivědná revue* 32, č. 1, s. 28–32.
- FRIEDL, Marian, 2014b. Blizňata – neznámý typ lidové flétny. *Práce a studie Muzea Beskyd. Společenské vědy*. č. 26, s. 47–56, ISSN 1804-1116.
- FRIEDL, Marian, 2014c. Sbírký muzeí Moravskoslezských Beskyd z pohledu organologického. In: JESENSKÝ M. (ed.), *Etnografia Kysúc a Těšínska*. Zborník z medzinárodnej etnografickej konferencie. Čadca: Kysucké múzeum v Čadci, s. 8-31.
- FRIEDL, Marian, 2015. Lidové flétny Beskyd a Javorníků na scéně a mimo ni. In: UHLÍKOVÁ, L. – PŘIBYLOVÁ, I. *Od folkloru k world music: na scéně a mimo ni*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko, str. 80-103.
- GALLAŠ, Josef Heřman Agapit, 1941. *Romantické povídky*. Praha: Evropský literární klub.
- GARAJ, Bernard, 1995. *Gajdy a gajdošská tradícia na Slovensku*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied.
- GARAJ, Bernard, 2006. The Fujara – A Symbol Of Slovak Folk Music And New Ways Of Its Usage. *Studia Instrumentorum Musicae Popularis XVI*. ICTM Study Group on Folk Musical Instruments Proceedings from the 16th International Meeting. Tautosakos darbai XXXII, s. 86 – 94, ISSN 1392–2831 .

- GARNETT, Rod, 2004. *Flutes of Slovakia : Fujara, Koncovka, Šestdierková Pišťalka and Dvojačka*. Laramie: University of Wyoming.
- GELNAR, Jaromír, 1954. *Lidová nástrojová hudba na Rožnovsku : příspěvek k monografii moravského Valašska*. Brno: Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta.
- GELNAR, Jaromír – DADÁK, Jaromír, 1965. *Joža Ország-Vranecký vypráví, vzpomíná a hraje*. Archivní rozhlasový záznam Českého rozhlasu Ostrava, č. HL160.
- GELNAR, Jaromír – SIROVÁTKA, Oldřich, 1957. *Slezské písně*. Praha : Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění.
- HAFERNÍKOVÁ, Jitka, 2012. *Nový Hrozenkov jako hudební lokalita*. Olomouc: Diplomová práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta.
- HLINOVSKÝ, František – MICHALČÍK Antonín, 1955. *Lidové řezbářství*. Praha: Orbis.
- HOLÝ, Dušan (et al.), 1966. *Horňácko: život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat*. Brno: Nakladatelství Blok.
- CHEŤNIK, Adam, 1983. *Instrumenty muzyczne na Kurpiach i Mazurach*. Krakow: Olsztyn.
- CHYBIŇSKI, Adolf, 1926. O hudbě tatranských goralů. *Listy hudební matice*. R. VI, str. 272-275
- CHYBIŇSKI, Adolf, 1961. *O polskiej muzyce ludowej*. Warszawa: Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich.
- JAKUBÍK, Juraj, 2012. *Ludová hudobná inštrumentálna tradícia Javorníkov*. Nitra: Bakalárska práca. Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta.
- JANÁČEK, Leoš, 1955. *O lidové písni a lidové hudbě*. Praha: SNKLHU.
- JANÁČEK, Leoš, 1901. *O hudební stránce národních písní moravských*. In: BARTOŠ, F. – JANÁČEK, L.: *Národní písně moravské: v nově nasbírané*. Praha: Česká akademie císaře Františka Josefa pro vědy, s. 1-136.
- JANČÁŘ, Josef (et al.), 2000. *Vlastivěda Moravská: Země a lid: Lidová kultura na Moravě*. Brno: Ústav lidové kultury ve Strážnici a Muzejní vlastivědná společnost v Brně.
- JERÁBEK, Richard (et al.), 2004. *Etnografický atlas Čech, Moravy a Slezska*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR.
- JOHNSTON NEWHOUSE, Jesse Alan, 2008. *The Cimbal (Cimbalom) In Moravia: Cultural Organology And Interpretive Communities*. PhD dissertation. University of Michigan.
- KARTOMI, Margret, 1990. *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- KAŠPAR, Zdeněk, 1966. *Od pišťal a gajd k cimbalové muzice. (Příspěvek k historii lidových hudeb na Vsetínsku)*. *Valašsko: sborník o jeho životě a potřebách 10*, s. 83–91.

- KAŠPAR, Zdeněk, 1951. Po stopách starobylosti valašské písně. *Dolina Urgatina*, V, str. 16-18.
- KAŠPAROVÁ, Klára, 2006. *Osobnost Zdeňka Kašpara v kontextu folklorního hnutí na Valašsku po roce 1945*. Brno: Diplomová práce. Masarykova univerzita v Brně, Filozofická fakulta.
- KAŠPAŘÍK, Jan, 2006. Moldánky – záhadný fenomén? In: server www.gajdy.cz, link: <http://gajdy.cz/index.php?str=clanek&cislo=107>, [citováno 8/2011].
- KAŠPAŘÍK, Jan, 2008. Kde se vzala tónová řada dud? In: server www.gajdy.cz, link: <http://gajdy.cz/index.php?str=clanek&cislo=107>, [citováno 8/2011].
- KOČÍK, Karol, 2014. Vybrané pastierske ľudové hudobné nástroje a ich hudba v minulosti a súčasnosti. In: AMBRÓZOVÁ, J. (ed.) *Hudobno-tanečný folklorizmus: problémy a ich riešenia. Zborník z vedeckej konferencie*. Nitra: Katedra etnológie a folkloristiky FF UKF.
- KOPOCZEK, Alojzy, 1996. *Ludowe instrumenty muzyczne polskiego obszaru karpackiego*. Rzeszów: Muzeum Okręgowe.
- KRESÁNEK, Jozef, 1997. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Národné hudobné centrum.
- KRETZ, František, 1904. Na pouti v Zákopčí – národopisný na Slovensko. *Český lid* 13, s. 5-8.
- KRUŽLIAK, Ján, 1990. *Hráme na ľudové hudobné nástroje: Bezdiernkové píšťaly, šesťdiernkové píšťalu*. Bratislava: Osvetový ústav.
- KUNZ, Ludvík, 1974. *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei*. VEB Deutsche Verlag für Musik, Leipzig.
- KUNZ, Ludvík, 2008. *Nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku: A, B*. Rožnov p/R.: Valašské muzeum v přírodě.
- KUNZ, Ludvík, 2009. *Nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku : C - H*. Rožnov p/R.: Valašské muzeum v přírodě.
- KUNZ, Ludvík, 2010. *Nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku : CH - Q*. Rožnov p/R.: Valašské muzeum v přírodě.
- KUNZ, Ludvík, 1953. Kobza: Příspěvek k výzkumu lidových hudebních nástrojů. In: *Československá etnografie I*. Praha, s. 13 - 26.
- KURFÜRST, Pavel, 2002. *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- KUŽMA, Pavol, 2004. *Piesne Kysúc*. Čadca: Klub priateľov pre záchranu kultúrnych a historických pamiatok Kysúc a Kysucké múzeum v Čadci.
- KUŽMA, Pavol – KUŽMOVÁ, Amália, 2010. Ludová hudba a tance Veľkej Turzovky. In: GAJDIČIAR Ivan (ed.): *Turzovka krížom krážom*. Turzovka: Spolok priateľov Turzovky.

- KUŽMA, Pavol, 2014. *Ľudové piesne z Kysúc*. Čadca: Kysucké múzeum v Čadci.
- LARIŠ, Branislav, 2010. *Tonálna a rytmická charakteristika hudobného folklóru Kysúc*. Olomouc: Dizertační práce. Univerzita Palackého v Olomouci, Pedagogická fakulta.
- LEDANG, Ola Kai, 1990: Magic, Means, and Meaning: An Insider's View of Bark Flutes in Norway. In: DE VALE, S.C. (ed.) *Issues in organology*. (Selected reports in ethnomusicology 8). Los Angeles: University of California – Department of Ethnomusicology.
- LENG, Ladislav, 1967. *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied.
- LING, Jan, 1997. *A History of European Folk Music*. Rochester, New York: University of Rochester Press.
- MANGA, János, 1998. *Hungarian Folk Song and Folk Instruments*. Budapest: Corvina
- MARCUSE, Sibyl, 1964. *Musical Instruments: A Comprehensive Dictionary*. New York: Doubleday and Company, Inc.
- MARKL, Jaroslav, 1979. *Lidové hudební nástroje v Československu*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- MOECK, Hermann Alexander, 1969. Typen Europäischen Kernspaltflöten. In: *Studia instrumentorum musicae popularis I*. Stockholm: Musikhistoriska museet.
- MONTAGU, Jeremy, 2007. *Origins and development of musical instruments*. Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.
- NETTL, Bruno, 2005. *The study of ethnomusicology: Thirty-one issues and concepts*. Urbana: University of Illinois Press.
- NIEDERLE, Lubor, 1910. Počátky slovanské hudby. *Národopisný věstník československý*. r. IX, s. 49-74.
- OLĘDZKI, Stanisław, 1978. *Polskie instrumenty ludowe*. Kraków: Polskie wydawnictwo Muzyczne.
- OREL, Jaroslav, 1982. Památce Josefa Országa-Vraneckého. In: *Zprávy muzea v Gottwaldově*, č. 1 – 2, str. 80 – 85.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža, 1948. Koncovka – nejstarší valašská píšťala. *Naše Valašsko*, č. 11, s. 164-166.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža, 1951. Kobza. *Naše Valašsko*, č. 1 – 2, s. 32 – 34.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža, 1963. *A měl sem já píščalenku*. Ostrava: Krajské nakladatelství v Ostravě.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža, 1968. *Lidové hudební nástroje na Valašsku, katalog výstavy*. Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě.
- ORSZÁG-VRANECKÝ, Joža, 2013. *Rukopis kroniky Joži Országa-Vraneckého z archivu rodiny Országů*. Hrabová: poskytnuto v roce 2013.

- PALUCH, Katarzyna, 2010. *Nowa Muzyka Góralaska na tle tradycyjnej muzyki Podhala na przykładzie nagrań płytowych Góralaska sila't Pieśni chwaly'zespołu Trebunie Tutki*. Kraków: Diplomová práce. Uniwersytet Jagielloński, Wydział Historyczny, Instytut muzykologii.
- PIETRUSZYŃSKA, Jadwiga, 1936. *Dudy wielkopolskie*. Poznań: Instytut zachodnio-słowiański Uniwersytetu poznańskiego.
- PLAVEC, Marián, 2003. *Majstri: Výrobcovia ľudových hudobných nástrojov Slovenska*. Bratislava: Eurolitera.
- PLICKA, Karel, 1929. Pastýřská hudební kultura v lidové písni slovenské. *Národopisný věstník československý*, XX, s. 259-261.
- PODOLÁK, Ján, 1982. *Tradičné ovčiarstvo na Slovensku*. Bratislava: VEDA, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- POLÁŠEK, Jan Nepomuk, 1932. Lidové hudební nástroje k tanečnímu doprovodu neužívané. *Naše Valašsko*, r. 3, s. 160-166.
- POLÁŠEK, Jan Nepomuk, 1936. Salašnictví a jeho vliv na lidovou hudbu. In: *Sborník Výstavy salašnictví v Novém Hrozenkově*.
- POLÁŠEK, Jan Nepomuk – KUBEŠA Arnošt, 1939, 1940, 1941. *Valaské pěsničky I–III*. Miloticed nad Bečvou: Knihovna Milotického hospodáře.
- RICE, Timothy, 1987. Toward a Remodeling of Ethnomusicology. *Ethnomusicology*, 31 / 3, s. 469 – 488.
- RICE, Timothy, 2003. Time, Place and Metaphor in Musical Experience and Ethnography. *Ethnomusicology*, 47 / 2, s. 151 – 179.
- SADIE, Stanley (ed.), 1984. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London: Macmillan Press Limited.
- SACHS, Curt, 1964. *Real-Lexikon der Musikinstrumente*. London: Dover Publications, Inc.
- SACHS, Curt, 2006. *The History of Musical Instruments*. New York, Mineola: Dover Publications, Inc.
- SLOBIN, Mark, 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hanover: Wesleyan University Press.
- STOIŃSKI, Marian Stefan, 1964. *Pieśni żywieckie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- STOKES, Martin, 2001. Ethnomusicology IV: Contemporary Theoretical Issues. In: SADIE, S. – TYRRELL, J. (eds.) *The New Grove II Dictionary of Music and Musicians*. viii, p. 386- 395. London: Macmillan.

- STOLARŽÍK, Ivo, 1958. *Hrčava: Monografie goralské obce ve Slezsku*. Ostrava: Krajské nakladatelství.
- SUŠIL, František, 1998. *Moravské národní písně*. Praha: Argo.
- SYROVÝ, Václav, 2003. *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze.
- ŠOSTAK, Viktor, 2014. *Cinnosti, šo vychoditi za mezi času*. Užhorod: Karpati.
- ŠTIKA, Jaroslav, 1973. *Etnografický region Moravské Valašsko, jeho vznik a vývoj*. Ostrava: Profil.
- ŠULEŘ, Oldřich, 1989. *Je to chůze po kotárech*. Praha: Vyšehrad.
- TOMOLOVÁ, Věra – STOLARŽÍK, Ivo – ŠTIKA, Jaroslav (eds.), 1997. *Těšínsko*. 1. díl. Český Těšín: Muzeum Těšínska; Rožnov pod Radhoštěm: Valašské muzeum v přírodě; Šenov u Ostravy: Tilia.
- TONCROVÁ, Marta – UHLÍKOVÁ, Lucie (eds.), 2010. *Písně z Kopaníc ze zápisů Josefa Černíka*. Brno: Etnologický ústav AV ČR, v.v.i, Praha – pracoviště Brno.
- TROJAN, Jan, 1995. *Nové národní písně Františka Bartoše (1882)*. Zlín: Studijně-dokumentální středisko Františka Bartoše Muzea jihovýchodní Moravy ve Zlíně.
- TURINO, Thomas, 2008. *Music as Social Life: the Politics Of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press.
- ÚLEHLA, Vladimír, 1949. *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- VETTERL, Karel, 1960. *Lidové písně a tance z Valašskokloboucka II*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd.

Internetové zdroje:

www.fujary.cz [cit. březen 2016]

www.petrvysocan.estranky.cz [cit. březen 2016]

www.koncovky.cz [cit. březen 2016]

www.fujaraflutes.com [cit. březen 2016]

www.naturton.ch [cit. březen 2016]

www.lumirmach.cz [cit. březen 2016]

<http://irisharchaeology.ie/2014/03/five-ancient-musical-instruments-from-ireland/>

[cit. prosinec 2015]

www.targowiskoinstrumentow.pl [cit. září 2015]

www.youtube.com/watch?v=IJUaHBbPdrI [citováno září 2015]

www.chatakawuloka.eu [citováno prosinec 2015]

<http://diasporicobjects403.wordpress.com/> [cit. únor 2016]

www.bukhara-carpets.com/kazakh-musical-instruments.html [cit. září 2015]

www.ichcap.org [cit. září 2015]

www.sosbb.sk/folk_12.htm [cit. září 2015]

www.targowiskoinstrumentow.pl [cit. září 2015]

www.zajezka.cz [cit. březen 2016]

www.ved.sk [cit. březen 2016]

www.fujaraflutes.com [cit. leden 2016]

www.pisensrdce.cz [cit. leden 2016]

www.davidochab.cz [cit. leden 2016]

www.toneoflife.com.pl [cit. leden 2016]

www.ceskatelevize.cz/porady/1102732990-folklorika/414236100141006-piskej-pistalko/

[cit. leden 2016]

PŘÍLOHY

Fotografie typů hlavic

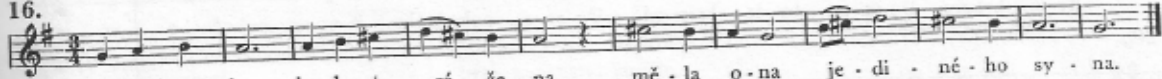


(foto: č. 1-7 M. Friedl 2013–2016, č. 8 V. Bjaček, 2015)

Výběr písní pro alikvotní flétnu ze sbírky Moravské národní písně (Sušil 1998)

A/ Základní řada

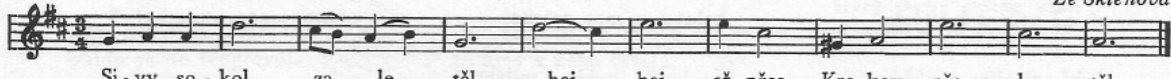
16. Z Kuno vic



By-la je - dna, by-la sta - rá že - na, mě - la o - na je - di - né - ho sy - na.

| | | |
|--|--|---|
| Byla jedna, byla stará žena, měla ona jediného syna. | Neměl mu kdo pro voděnku jíti, šla mu pro ňu jeho stará máti. | Už já nesu jeho milú duši, do radosti, do nebeskej vlasti. |
| A ten leží v smrtelnej nemoci, chtělo se mu studenej vody píti. | Potkalo ju mladé pacholátko, a to bylo od Boha poslátko. | |

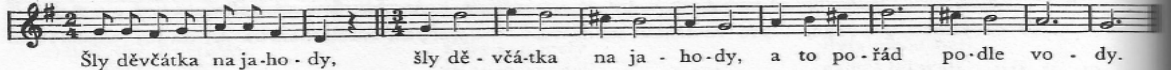
199. Ze Sklenova



Si - vy so - kol za - le - těl, hej, hej, ež přes Kra - kov pře - le - těl.

| | | |
|---|--|--|
| Sivy sokol zaletěl, hej, hej, ež přes Krakov pfeletěl. | v klasteře je schovana. | Hej, milenko, děvečko, potěš moje srdcečko. |
| Krakovjanky, měščanky, hej, hej, nikda nic nědělaju, sokola posluchaju. | Bilym ruchem oděta, černu hlinku přisuta. | Ja sem ti ho těšila, dokud sem živa byla. |
| Sokoličku, Janičku, kaj maš svoju milučku? | Třikrat klasteř obešel, žadnych dverek něnašel. | Včil ho těšit něbudu, ani už tež němožu. |
| Moja mila umřela, | Edem jedno okynečko, svoji milej srdcečko. | Nech ho těši svaty Jan, na ostatku Pan Bůh sam. |

348. Od Kyjova



Šly děvčátka na ja - ho - dy, šly dě - včátka na ja - ho - dy, a to po - řád po - dle vo - dy.

[: Šly děvčátka na jahody, :]
a to pořád podle vody.

Nadešly tam přivozníčka,
přešvárného šohajíčka.

Oj, Janíčku, přivozníčku,
převez ty nás přes vodičku.¹⁾

Všecky panny popřevázał,
jenom svoju milú nechal.

Oj, Janíčku, převez i mňa,
zaplatím ti jako jiná.

»Nemám čluna, ani vesla,
všecko mi to voda znésla.«

Máš ty člunek a i veslo,
ale tebe blúdí pestvo.

Sedni, milá, na lodičku,
převezu ťa přes vodičku.²⁾

Jak dojeli prostřed vody,

stupoval jí do slobody.

Nestupaj mně do slobody,
než mia dovez na kraj vody.

Jak dojeli na krajíček,
vyhodil ju na trávníček.³⁾

Ruce, nohy jí urúbal,
černé oči jí vylúpal.

Odešel ju na půl míle,
počuval ju, živa-li je.

Vrš plakala, vrš zpívala,
vrš na Janoška volala.

Ach, Janíčku, srdce moje,
kam si poděl nohy moje?

Tam jsú tvoje bílé nohy
u Dunaja na tom poli.

Vrš plakala, vrš zpívala,
vrš na Janoška volala:

Ach, Janíčku, srdce moje,
kam si poděl ruce moje?

A ty tvoje bílé ruce
u Dunaja na tej lúce.

Vrš plakala, vrš zpívala,
vrš na Janíčka volala:

Ach, Janíčku, srdce moje,
kam si poděl oči moje?

Tam sú tvoje černé oči,
kde sa Dunaj kolem točí.

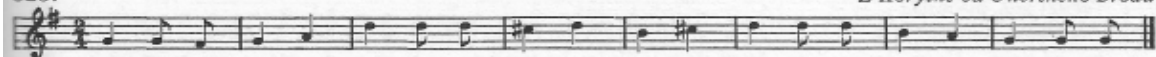
Vrš plakala, vrš zpívala,
vrš na Janíčka volala:

Ach, Janíčku, srdce moje,
kam si poděl vlasy moje?

A ty tvoje černé vlasy
po Dunaju větr plaší.⁴⁾

625.

Z Korytné od Uherského Brodu



Spro - voď mia, mi - uá, spro - voď mia, mi - uá, přes tu do - li - nu, přes tu do - li - nu.

[: Sprovoď mia, miuá, :]
[: přes tu dolinu. :]

Na tej dolině
účka zelená.

Keď mia zabijú,
bude památka;

Učujes o mně
smutnú novinu.

Nechoď tam, Janko,
zabijú ťa tam.

ostane ze mňa
kostí bromádka.

708.




Ne - byl bych se že - nil, dy - by ne mi - len - ky, dy - by mně ne - by - la dá - va - la hu - běn - ky.

Nebyl bych se ženil,
dyby ne milenky,
dyby mně nebyla
dávala huběnký.

Nebyl bych se ženil,
dybych nebyl musel,
dyby nebyl přišel
od milenky posel.

Z Kunovic



Tluku jsem na dveři: Má mi-uá, o - de - vři, je-nom na suo - ve - čko, o - de - vři, A - ni - čko.

| | | |
|---|--|---|
| <p>Tluku jsem na dveři: Má mi-uá, otevři, jenom na suovečko odevři, Aničko.</p> <p>A Anička pyšná ani ven nevyšua, ale světuo zhasua, zima se mnú třásua.</p> | <p>Počkaj, nedočkáš mně ani za dva týdně, sama za mnú půjdeš, ešče prosit budeš.</p> <p>Prosit ťa, nevím oč, nevěděua bych proč, takových šohajů ješče je v světě moc.</p> | <p>Nění jich tak hojně, všeci jsú na vojně, dostancě žebráka, starého vojáka.</p> |
|---|--|---|

942. Z Dolních Bojanovic od Hodonína




U - de - ri - ua je - dna, u - de - ri - ua je - dna, u - de - ri - ua dru - há, u - de - ri - ua dru - há.

| | | |
|--|--|--|
| <p>[: Uderiua jedna. :] [: uderiua druhá. :]¹⁾</p> <p>ešče sa šohajek po dedině tuuá.</p> | <p>Túuá on sa, túuá, nemože trefiti;</p> <p>nechce mu pancenka dvěři otevřiti.</p> | <p>Otevři mně, miuá, mauované dvěřa,</p> <p>nech si nepouámu pávového péra.²⁾</p> |
|--|--|--|

| | | |
|--|--|---|
| <p>Pávové pérečko je velice drahé, jedna perutinka za čtyry touare. Otevři mně, miuá, mauovanú bránku,</p> | <p>nech si nepouámu péra z mariánku. Péro z mariánku je velice drahé, jedna hauuzenka za čtyry touare.</p> | <p>Jak mu odevřeua, hnedka si ju objau, to sem ti, má miuá, už dávno slibovau.</p> |
|--|--|---|

1101. Z Velké



Ji - dú žen - ci z ro - lí, při - krývaj - te sto - ly, ej, sto - ly ja - bo - ro - vé, ej, u - ži - čky kle - no - vé.

| | | |
|--|--|--|
| <p>Jidú ženci z rolí, přikrývajte stouy, stouy jaborové, užičky klenové.</p> <p>Kdo mně pro ně půjde, ten můj miuý bude; šeu mně pro ně synek,</p> | <p>byuo mu Martinek, já sem mu slúbila svůj zelený vínek.</p> <p>Vínku můj, vínku můj, co ti mám uděuat? Mám-li ťa opustit? Alebo ťa nechat?</p> | <p>Má panenka krásná, nestrhaj mia zjasna, trhaj mia na podzím, až sa já zhotovím.</p> |
|--|--|--|

1122. Z Uizovic

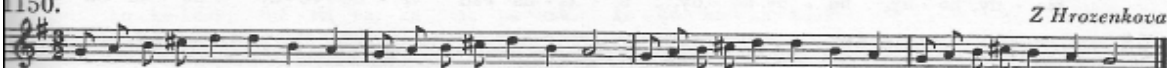


Ho - ry, ho - ry, ho - ry jsú, za ho - ra - ma vr - šky jsú; kdo chce pě - knú že - nu mět, mu - sí so - bě pro ňu jet.

Hory, hory, hory jsú,
za horama vršky jsú,
kdo chce peknú ženu mät,
musí sobě pro ňu jet.

A já si to dovedu,
já si pro ňu pojedu
štyrma koňma vranýma
jako sedlák do mlýna.

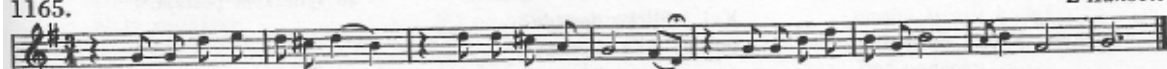
1150. Z Hrozenkova



V tem hrozenském ko-ste - li-čku, v tem hrozenském koste - le, našua som tam za ol - tá - řom dva strjébrné pr-ste - ně.

| | |
|---|--|
| V tem hrozenském kostelíčku, v tem hrozenském kostele, našua som tam za oltářom dva strjébrné prsteně. | Jeden si já sebe něchám a druhý dám miuému. Kedz pojdzeme od oltára dáme jeden druhému. |
|---|--|


1165. Z Kunovic



Zjednej strany po-to - ka, ha-naj dynom daj - nom, sto-jí lin-da, ro-ky-ta, haj-dy - nom.

| | | |
|--|--|---|
| Z jednej strany potoka, hanaj dynom dajnom, stojí linda, rokyta, hajdynom. | Maměnka ju česala, do vrkúčka spletała. | Spletajte na slabúčko, půjdc dolú brzúčko. |
| Pod tú lindú stolica, na ní sedí děvčica. | Nespletajte na tuze, šak nebude na dlúze. | |


1207. Od Uherského Brodu



Ko - lik ro-žků, to - li gro-šků u - tr - ži - me, chvá - la Bo-žku.

| | |
|--|---|
| Kolik rožků, toli grošků utržíme, chvála Božku. | Pod, ženichu, kup peřiny, nebudeš sa bávat zimy. |
|--|---|

1224. Z Hrozenkova



Dze-večka, bě - lá zá - ra, tra-fi-las na ka - za - ra.

| | | |
|---|---|---|
| Dzevečka, bělá zára, trafilas na kazara. | Budze ca kazarovac, tvé vlásky roztahovac. | Tvé vlásky jako zlato, něstojíš, Janko, za to. |
|---|---|---|

1244. Ze Suché Lozy



Je-de-me, je-de - me, cho-dní-čka ne-ví - me, do-bří lu - dé ví-ja, o - ni nám po - ví - ja.

| | | |
|---|--|---|
| Jedeme, jedeme, chodníčka nevíme, dobří lidé víja, oni nám povíja. | Půjdeme tú cestú, kde šel brat se sestrou. Půjdeme chodníčkem, | kde šel syn s tatřčkem. Horami, dolami, půjde Pán Bůh s námi. |
|---|--|---|

1326. Zp. II. 3. Žeg. P. r. II. 145. Sach. IV. 43. Nesselm. lit. 281

Za - da - la má - ti, za - da - la dce - ru da - le - ko od se - be,
za - ká - za - la jí, při - ká - za - la jí: Ne - choď, dce - ro, ke mně.

Zadala¹⁾ máti, zadala dceru
daleko od sebe,²⁾
zakázala jí, přikázala jí:
Nechoď, dcero, ke mně.

Já se udělám ptáčkem jařabým,
poletím k maměnce,³⁾
a sednu si tam na zahradečku
na bílú leluju.

Vyjde maměnka: Co to za ptáčka?
Tak vesele zpívá,
jak zpívávala má dcera milá,
dyž doma bývala.

Ei, kšohej, kšohej, ptáčku jařabý,
nelámaj leluje!⁴⁾

Jak mně ju zlomíš a nedolomíš,
ona mně uvadne.⁵⁾

Nepřišla jsem já, maměnko milá,
leluje lámati,
ale sem přišla, maměnko milá,
sobě stěžovati.⁶⁾

Dobře vám bylo, maměnko milá,
leluju saditi,
ale mně je zle, maměnko milá,
se zlým mužem býti.

Nechoď, dcero má, nechoď, má dcero,
křivdu žalovati.
Když jsi to chtěla, to jsi se, dcero,
měla nevdávati.

459. Z Komně. Zp. II. 137

Bo - že můj, Ot - če můj, za - rmú - ce - ný svět můj; za - rmú - ce - né všecko to mo - je sr - de - čko.

| | | |
|--|--|---|
| Bože můj, Otče můj, zarmúcený svět můj. Zarmúcené všecko to moje srdéčko. | Dost sem sa nachodil po Uherskej zemi, ešče sem neviděl malovanej ženy. | Neviděl, neviděl, ale vidět budu, tepru ju malířé malovati budú. |
|--|--|---|

1404. 6. Z Karlovic

Hu - lu, be - lu, ko - ně v ze - lú a kra - vi - čky v pe - tru - že - lú.

| | | |
|--|---|--|
| Hulu, belu, koně v zelú a kravičky v petruželú. | Mama v městě, tata v rynku, kúpíjáj ti na peřinku. | Na peřinku katunová a čepičku samínová. |
|--|---|--|

1412. 13. Z Hrozenkova

Hu - li - čky, be - li - čky, za - vři si o - či - čky, něch ci ně - na - pa - dá studze - nej ro - si - čky.

Huličky, beličky, zavři si očičky,
něch ci nĕnapadá studzenej rosičky.

1414.

15.

Z Hrozenkova



Hu-li, be - li, u - sni, puojdžeš ra - no s husmi, budžeš ty jich hna - ci k my - na - řo - vej ha - ci.

Huli, beli, usni,
puojdžeš ráno s husmi,
budžeš jich ty hnaci
k mynarovej haci.

Holušky, holušky,
pletu ci pančušky,
a to také nové
na noženky tvoje.¹⁾

Čo tam budžeš robic?
Po Beluši chodzic,
bělú růžu trhac
a červenú voňac.

Huli, beli, usni,
puojdžeš ráno s husmi,
budžeš ty jich pasci
po zelenej chrasci.

Holiže, holiže,
mamka ca kolíše,
kedz ca ukolíše,
puojdže do Beluše.

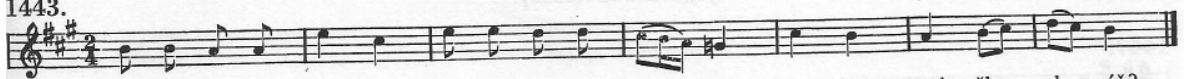
Buvaja, buvaja,²⁾
puojdzeme do haja,
nabereme kvěca,
obložíme dzjéca.

¹⁾ a to také bjelé,
že půjdú do zeme.

²⁾ Buvati, spáti.

1443.

Od Žďáru



Je zi - ma, bu - de mráz; je zi - ma, bu - de mráz; kam se, ptá - čku, scho - vás?

[: Je zima, bude mráz; :]
kam se, ptáčku, schováš?

kdybys měl chaloupku!

Neskládej o pannách,
skládej ji o vdovách.

Schovám se za lesy,
kde nikdá neprýší.¹⁾

Já bych v ní sedala,
písničky skládala.

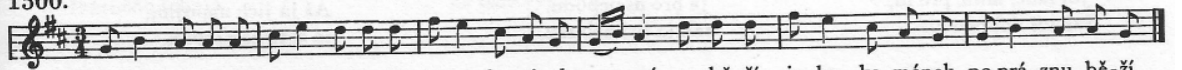
Neskládej o vdovcích,
skládej o mládeňcích.

Můj zlatý holoubku,

Neskládej jí o mně,
skládej sám o sobě.

1500.

Z Uigantic



Jan - ko my - ná - ři na pů - dě le - ži, je - ho kamének po prá - znu bě - ži, je - ho ka - méněk po prá - znu bě - ži.

Janko mynáří na půdě leží,
[: jeho kamének po práznu běží. :]

Já sem přinesla tři štvrti reži,
ešče nezemlel, ešče tam leží.

Švarná děvčina, pones do mlýna,
já ti zemelu, mýta nevezmu,
jen ta, děvčino, pěkně obejmú.

1577.

Od Holešova



Stroj - te, paj - má - mo, s za - zvo - rem, za - zvo - rem, už má - te žen - ce za dvo - rem.

Strojte, pajmámo, s [: zázvorem, :]
už máte žence za dvorem.

Byla studýnka róbená
a v ní voděnka studená.

Strojte, pajmámo, s vopoňó,
už se vám ženci přiženó.

A kdo ju róbil, svatý Ján
a naposledě Pán Bůh sám.

1622.

Od Uher



Ně - vandruj, moj mi - uý, ně - vandruj sám, ve - li - ké ne - šča - sci po te - be dám.

[: Nėvandruj, moj miuý, něvandruj sám, :]
veliké neščasci po tebe dám.

A jak že já nėmám vandrovac sám,
kedz já kamarádov žadných nėmám.

1639.

Z Buchlovic. Zp. II. 101



Mu - sím do - mu jí - ti, mu - sím do - mu jí - ti, ne - mám na co pí - ti, ne - mám na co pí - ti.

[: Musím domu jítí, :]
[: nemám na co pítí. :]

Šenkýřka neznámá
na zvirku¹) nedává.

1900.

Z Uacenovíc



Šen - ký - řko hlu - chá, skle - ni - ca su - chá, na - lej nám do ní, ať nám ne - zvo - ní.

Šenkýřko hluchá,
sklenica suchá.
Nalej nám do ní,
ať nám nezvoní.

Šenkýřko hluchá,
sklenica suchá,
basama lelky,
nalej pálenky.

1901.

Z Korytné u Uherského Brodu



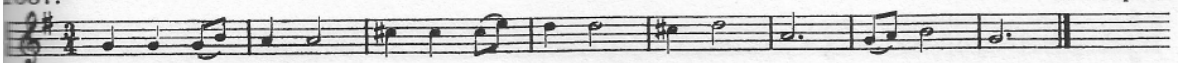
Už sem já to pro - piu všecko, a to prote - be, dě - ve - čko; mo - ja mi - uá ze Zlí - na, pověz, pověz, chceš - i mia?

Už sem já to propiu všecko,
a to pro tebe, děvečko;
moja miuá ze Zlína,
pověz, pověz, chceš - i mia?

»A já za tebe nepůjdu,
a já radši suúžit budu.
Ty si, chuape, nedbauý,
dycky chodíš opiuý.«

1687.

Ze Skřipova



Přes Bu - ko - vin - ku pře - le - čel pta - ček, šku - bal mech, šku - bal mech.

Přes Bukovinku přelečel ptaček,
[: škubal mech. :]

U starej roby jsu zimné nohy
jako led.

Přelečel ptaček přes Javorniček,
škubal mech.

Daj mi, dzěvečko, sladkej huběnky
jako med.

A u dzěvuchy sladkej huběnky
jako med.

Komu to, ptačku? Tobě, vojačku,
na pelech.

2241.

Od Ostravy

Aj, po - je - džě - my my na tu ko - le - dni - čku a při - ve - ze - my my pro - šva - rnu džě -
ve - čku. Hej nam hej, spo - men na nas s ko - le - du.

2311.

Ze Zubřího

Má mi - lá Ma - ře - no, pro kohos u - mře - la? Pro to - ho sy - ne - čka ne - kte - ré - ho.

Má milá Mařeno, pro kohos umřela?
Pro toho synčeka nekteřého.

U Malínů v poli sú ovečky v roli,
pěkné bílé, vybelané.²⁾

Na tej Bečvi horní sú bravenci v roli,
černí, černí, obhoření.¹⁾

Jaké sú ovečky, také sú děvečky,
pěkné bílé, vybelané.

¹⁾ Na zuberském poli
sú bravenci v roli,
nejsú to bravenci,
ale sú mládenci.

²⁾ Na zuberském poli
sú ovečky v roli,
nejsú to ovečky,
ale sú děvečky.

2332. *Tarde.*

Z Nivnice a ze Strání

U - snu - la, u - snu - la, ja, Ma - ri - a v rá - ji, ja, Ma - ri - a
v rá - ji, ja, v rá - ji na kra - ji.

Usnula, usnula,
[: ja, Maria v ráji, :]
v ráji na kraji.

A ešče se ptala,
čím ty lúky kvitnú?
Tú červenú růží
či matičku Boží?

či Pannú Marijů?

Uzdál se jí sníček,
z jejího srdčeka
vyrůstala jí na něm
krásná jablonečka.¹⁾

A ešče se ptala,
čím to pole kvitne,²⁾
tú bílú lelijů³⁾

A ešče se ptala,
čím ty hory kvitnú?
Tým zeleným listem
čili Pánem Kristem?

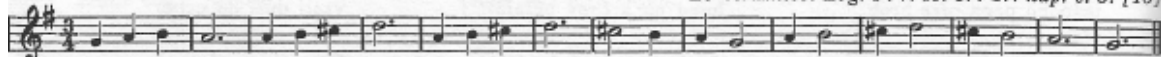
¹⁾ A tak krásna byla,
celý svět zakryla.

²⁾ čím je lúka krásná,

³⁾ či tú konvalijů

242.

Ze Strážnice. Žeg. P. r. II. 37. Sr. náp. č. 5. [16]



Kdyžsa Jan - ko do vo - jny bral, když sa Jan - ko do vo - jny bral, on svej mi - lej při - ka - zo - val.

[: Když sa Janko do vojny bral, :]
on svej milej prikazoval:

Nevdavaj sa, moja milá,
čekať ty dva roky na mňa.

Šest rokú ona čakala,
na ten sedmý čarovala,
až sa černá zem pukala.

Už Janošek z vojny jede,
už on ke svej milej jide.

Zafukal tam na okénko:
Odevfi mně, má Kačenko!

Jak ho milá uslyšela,
hned mu dvéřa odevřela.

Levú ruku mu podala
a pěkně ho přivítala.

Vítaj, Janku roztomilý,

dávno jsme sa neviděli!

Mám-li ti večeru dati
nebo čeládku zbudití?

Na to Pán Bůh noci dává,
nech čeládka odpočívá.

Vyprovoď mia, moja milá,
až tam do čirého pola.

Vyprovoď mia přes to pole,
až po ty střešky malé.

Pohleď mně, milá, do hlavy,
co mia má hlavěnka bolí!

Můj Janošku roztomilý,
proč ťa tvá hlavěnka bolí?

A jak by mia nebolela,
když šest rokú v zemi hníla.

Na ten sedmý vstat musela,
dyž's mně hrubě čarovala.

Ja, tak's ty mně čarovala,
až sa černá zem pukala.

Dom běžala, nemeškala,
maměnce to povídala;

že je Janko porúbaný,
pod střešenkú pochovaný.

Vem, dceruško, bílé groše,
a daj zaňho slúžití mše.

Jak měl kněz mšu dokonávat,
on jí došel poděkovat:

Děkuju ti, moja milá,
že's mia z pekla vykúpila.

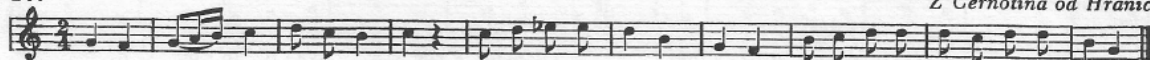
1196. *Z Votína od Měřina*

V po - le - dne, s po - le - dne, v po - le - dne, s po - le - dne slu - ne - čko ko - lem jde.

B/ První odvozená řada

17.

Z Černotína od Hranic



By - la je - dna sta - rá že - na, by - la je - dna sta - rá že - na, co se by - la na pro - še - ní da - la.

[: Byla jedna stará žena, :]
co se byla na prošení dala.

Šla ona tam, šla tú cestú,
kde nejvíce formánkové jedú.

V čirém poli forman stojí,
svě koničky, o hladě je moří.

»Což, formánku, což stojíte,

svě koničky o hladě moříte?«

Jak já nemám, ženo, státi,
dyť nemožu kolem ani hnúti.

»Půjč, formánku, biče svého,
já ti šlažím koňa švortelného.«

Stará žena bičem točí,
hned všechny čtyry kola vyskočí.

»Kdež půjdete, pojedete,
všude sobě na mne zpomenete.«

Nebyla to žádná žena,
a to byla milá svatá Anna,
co to formánkovi pomáhala.

199.

Ze Sklenova



Si - vy so - kol za - le - těl, hej, hej, ež přes Kra - kov pře - le - těl.

Sivy sokol zaletěl, hej, hej,
ež přes Krakov přeletěl.

v kláštere je schovana.

Hej, milenko, děvčečko,
potěš moje srdčečko.

Krakovjanky, měščanky, hej, hej,
nikda nic nědělaju,
sokola posluchaju.

Bilym ruchem oděta,
ěernu hlinku pěrisuta.

Ja sem ti ho těšila,
dokud sem živa byla.

Sokoliěku, Janiěku,
kaj maš svoju miluěku?

Třikrat klášter obešel,
žadnych dverek něnašel.

Věil ho těšit něbudu,
ani uř těž němořu.

Moja mila umřela,

Edem jedno okyneěko,
svoji milej srděěko.

Nech ho těši svaty Jan,
na ostatku Pan Bůh sam.

314. Jiné ětení a pění

Tarde

Z Uiděe



Ro - ji - ly se věe - li - ěky, ro - ji - ly se věe - li - ěky, ne - by - ly to věe - li - ěky.

[:Rojily se věeliěky; :]
nebyly to věeliěky.

ař je mi vřeěko milo.¹⁾

Enom jedno pachole,
kterě stálo pěi stole.

To byli dobří luěě,
dobří luěě měřěaně.

Āím dalej, tym najlepří,
děeruřko najmilejří.

O, má milá sestřĩěko,
maměnka nám umřela.

Pro děeruřku pěijeli,
vezma děerku pryě jeli.

Děerka sa rozhněvala,
do roka nepěijela.

O, můj milý bratrĩěku,
co mi poruěila?

O, má milá matiěko,
nedajte mia daleěko.

A jak bylo po roce:
Poěme, milý, k mej matce.

řtyry koně ve dvoře,
sto zlatých na komoře.²⁾

Dajte mřa naprotivo,

A kdyř k matce pěijeli,
řadného tam nenařli.

¹⁾ do suseda třeciho.

²⁾ Dvě pěřiny v komoře,
řtyry krávy ve dvoře.

366. Jiné ětení a pění (Nápěv řnový)

Z Ueselé od Ualařřkého Meziřadě



Se - stra bra - tra vy - stro ja - la na tu vo - jnu na da - le - ko.

Sestra bratra vystrojala
na tu vojnu na daleko

by sa na něm ěervenala.

Na těm francůzkěm pomezĩ
tvěho bratra hlava leřĩ.

Kořulku mu vyvālela,
aby sa na něm bělala.

»Vřecĩ pāni z vojny jedů,
měho bratra kořa vedů.

Leřĩ, leřĩ porůbanā,
podkovama rozřlapanā.

řnureěku mu zavāzala,

Ptām sa jā vās, pāni milĩ,
kě ste měho bratra děli?«


415. Z Lichnova



Ach, la - što - vě - nka, čer - ny ptak, ach, la - što - vě - nka, čer - ny ptak,
 ra - no vsta - va, švi - ho - ta - va, mla - de lu - di ze sna bu - di.

| | | |
|--|---|---|
| [: Ach, laštovénka, černý ptak, :] rano vstava, švihotava, mlade lidi ze sna buďi. | Přelet mi ono staveni, hdě jc moje potěšeni. | něpotěšiš, musim zhynuť. |
| Ach, laštovénko černička, přelet polečko z nizučka. | Ach, mam srdce zarmucene, jak do trňa zatlačene. | Ach, zhynu ja něnadale, něpřatele stoja vsadě. |
| | Ach, potěš mi ho mily Bůh, | Něpřately mam na sebe, nědaju mi, synku, těbe. |


62. Z Choryně. Erb. II. 109. Karadž. I. 387



Pod tu če - rnú ho - rú hu - si - čky se pe - rú, hu - si - čky se pe - rú.

| | | |
|---|--|--|
| Pod tú černú horú [: husičky se perú. :] | nevěřte synkovi, co on vám slibuje, dyž za vama chodí. | Ty synkovy sliby děvče oklamajú. |
| Podme, moja milá, zabijem některú. | Ty synkovy sliby jak na vodě ryby; | Letěla husička, letěla bez pera; |
| Ty budeš mět maso, já budu mět peří; | ony jsú tak stálé, jak ty hrušky plané. | proč si mě, má milá, proč si mě nechtěla? |
| nech žádná panenka mládencům nevěří. | Hrušky dyž uzrajú, na zem popadajú: | Já sem tě nechtěla, že za jinú chodíš a se mnú se vodiš. |
| Nevěřte, děvčátka, | | |

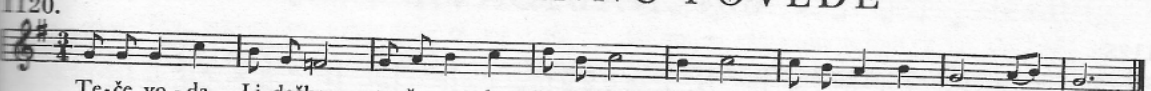
1020. Z Hrozenkova



Pod ko - ste - lom la - li - ja, aj, pod ko - ste - lom la - li - ja, aj, tr - ha - ua ju má mi - uá.

| | | |
|--|--|--|
| [: Pod kostelem lalija, :] trhaua ju má miuá. | Kedz ju ona trhaua, na miúeho vouaua: | Podz ty, šohaj, podz ty sem, uvijem ci perko z něj. |
|--|--|--|

1120. Z Hrozenkova



Te - če vo - da Li - dečkem, te - če vo - da Li - dečkem, hej, hej, tím foj - to - vým dvo - re - čkem.

| | | |
|---|---|---|
| [: Teče voda Lidečkem, :] hej, hej, tym fojtoým dvorečkem. | [: Kdo tu vodu pobře, :] hej, hej, ten panenku povede. | [: Kdo tu vodu pít bude, :] hej, hej, hezkú ženu mět bude. |
|---|---|---|

1167. Z Brumova

Fú-kaj, vě-tře, z Podo - lé, fú-kaj, vě-tře, z Podo - lé, zroň ja - bli - žko le - bo dvě.

| | | |
|--|---|--|
| [: Fukaj, větře, z Podolé, :] zroň jablíčko lebo dvě. | Požčaj, milá, nožíčka, nech vykrojím červíčka. | <i>Někde přidávají:</i> Bude jarmak v Libavé, bude nožiček nové. |
| Zronil jedno jediné, aj to bylo červivé. | Jak ponajprv zakrojil, nožiček sa přelomil. | |

1178. Od Příbora

By - stra vo - da vy - li - va, by - stra vo - da vy - li - va, vše - cky
lu - čky při - kry - va, vše - cky lu - čky při - kry - va.

1195. Z Hrozenkova

Do - lů, do - lů, moj ve - ne - ček ze - le - ný, a ty za ním, moj vr - ků - ček če - rve - ný.

1293. Z Branek. Ol. 218. Zp. I. 81. (Sr. nápěv 594 [1105])

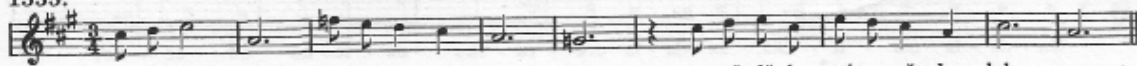
Ja, po - zná prý to, po - zná, ke - rá je pa - nen - ka, hla - va u - če - sa - ná ja - ko la - što - věnka.

| | | |
|---|--|---|
| Ja, pozná prý to, pozná, kerá je panenka, hlava učesaná jako laštovénka. ¹⁾ | Pozná prý to, pozná, kerý je mládenec, hlava učesaná, za klobučkem věnec. ²⁾ | Pozná prý to, pozná, kdo se v noci žení, očka má nevyspané a líčka krásu mění. |
| Pozná prý to, pozná, kerá je ženička, očka nevyspané a zbledené líčka. | Pozná prý to, pozná, kerý je ženatý, očka má nevyspané, klobúk na očách klapí. | |

1334. Z Kunovic

Pod ja - bo - rem, pod tím če - rným le - sem, ne - vě - dě - la má maměnka kde jsem.

1335.



Pod ja - bo - rem, pod tem če - rnym le - sem, ne - vě - dě - la má maměn - ka, kde sem.

Za horama, za tém černém lesem,
nevěděla má maměnka, kde sem.

Kdyby o mně maměnka věděla,
veřím silně, že by pro mně jela.

A jela by šesti plesnivěma,
pro synečka taky takověma.

Dobró noc vám, vázanší mládenci,

co ste beli moji tanečníci.

Dobró noc vám, vázanší panenke,
co ste byle moje kamarádke.

Dobró noc vám, maměničine kráve,
co sem já vám nosívala tráve.

Votvíréte, rodičové, vrata,
vezeme vám plnú fáro zlata.

1444.



Už je zi - ma, už je mráz; kaj se, pta - čku, po - dět máš?



Skó - vám se ja pod hru - du, tam ja zi - mu pře - bu - du.

Už je zima, už je mráz,
kaj se, ptačku, poděť máš?
Skovam se ja pod hrudu,
tam ja zimu přebudu.

Budě padať, budě dešť,
kaj se, ptačku, poděješ?
Poděju se pod mezu,
pod travičku zelenu.

Skryju se ja do lesa,
tam je moja potěcha,
ty jedlove chojiny,
to jsu moje peřiny.

1543.

Z Březolup



Za - ku - kaj, ze - zulko, za - kukaj mně zrá - na, enom mně vy - ku - kaj přes po - le ga - lá - na.

Zakukaj, zezulko,
zakukaj mně zrána,
enom mně vykukaj
přes pole galána.

Zakukaj, zakukaj,
zakukaj mně ešče,
abys vykukala
moji tovarišce.

Tovaryšenko má,
choďme my si v modře,
nevydávajme sa,
šak je nám tak dobře.¹⁾

372.

Z Velké Polomé



Vy - so - ke su bře - hy, ma - la vo - dzi - čka, na - poj mi dže - ve - čko me - ho ko - ni - čka.



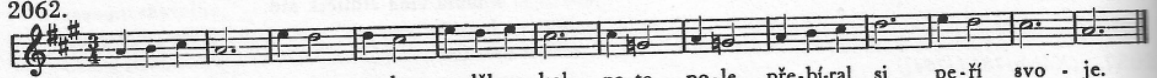
A ja ci ně - na - po - jim, bo se ho hru - bě bo - jim, bo sem ma - li - čka.

Vysoke su břehy, mala vodzička,
napoj mi, dževěčko, meho konička,
a ja ci něnapojim,

bo se ho hrubě bojím,
že sem malička.

2062.

Z Lanžhota



Se-děl so - kol na to - po - le, se-děl so - kol na to - po - le, pře-bí - ral si pe - ří svo - je.

[: Seděl sokol na topole, :]
přebíral¹⁾ si peří svoje.

přebírám si peří svoje.

není možné, široké je.

Došel k němu střelec mladý,
co tu děláš, sokol sivý?

Nestřílaj mia, střelče mladý,
perečka mně vypadaly,²⁾
sem já sokol velmi starý.

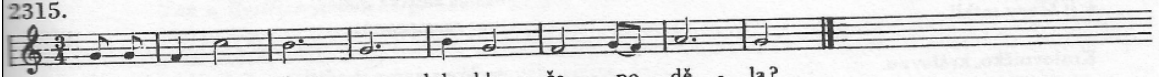
Poletím já až do Váhu,
kde tvá milá kosí travu.

A já sedím na topole,

Letěl bych já přes to moře,

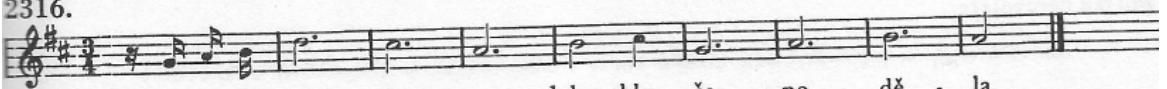
2315.

Z HTOZENKOVU



Ma - ře - na, Ma - ře - na, kdes klu - če po - dě - la?

2316.



Ma - ře - na, Ma - ře - na, kdes klu - če po - dě - la.

Mařena, Mařena,
kdes kluče poděla?

aby odmykala
ze země koření.

Pro toho, pro toho,
šohaja švarného.

Dala sem ich, dala
tej květnej neděli,

Mařena, Mařena,
pro kehos umřela?

2338.

Z Velké



Ej, mě - la má - ti, mě - la dce - ru, ej, pě - kným jmé - nem Ka - te - ři - nu.

Ej, měla máti, měla dceru,
ej, pěkným jménem Kateřinu.

Běžte, pletci, poobědvat,
a já půjdu dom umírat.

Tu truhličku s modrú barvú,
budú plakat chlapi za mnú.

A tak si s ňú hore vedla,
žádnému jí dat nechcela.

Jak ke dveřám dochádzala,
na mamičku zavolala.

Tu truhličku, tu s pokrovem,
budú plakat nad mým hrobem.

Jak v nedělu ráno stala,
na ulici umetala.

Má mamičko, otvírajte,
šaty k svadbě vykládajte!

Ej, s Bohem, s Bohem, má mamičko,
s Bohem, s Bohem, má sestřičko!

Shodil jí Bůh cedulenu,
zlatem psanú literenu.

Kordulenu damaškovú,
co mám k svadbě přichystanú.

S Bohem, s Bohem, můj tatíčku,
s Bohem, s Bohem, můj bratříčku,
s Bohem, s Bohem, šohajičku.

Že má v pondělí umřítí,
s tým světem sa rozlúčiti.

Tu fěrtušku, tu s pantlami,
co sem si ju šila sama.

S Bohem, s Bohem ostávajte
a za mňa sa modlíajte.

Jak v pondělí ráno stala,
s pléjači sa ubírala.

Ty rukávce, ty kmentové,
co mám ke svadbě hotové.

Ke krchovu docházela,
na černú zem pohlédala.

Podme, pletci, plet do pola,
a já půjdu také s vama.

Ten damašek, ten zelený,
co mám tepruv k svadbě nový.

Ty černá zem neoraná,
sedem rokú nekopaná.

Jak poledne docházelo,
na slunečko pohlédala.

Ty čižmičky, ty telací,
co sem jich měla dycky v tanci.

Budeš zajtra překopaná
a já v tobě pochovaná.

Stopy přiloženého CD

1. **Kravičky, vy moje kravy**
zpěv – E. Šidlová, *koncovka* – M. Friedl
CD kapely RukyNaDudy – Písňe Hukvaldských Beskyd (RukyNaDudy 2013)
ukázka hry na alikvotní flétnu vzniklou vytlačáním dřenež bezu
2. **Aj, k horam**
zpěv, *koncovka* – M. Friedl, gajdy – V. Bjaček
CD kapely RukyNaDudy – Písňe Hukvaldských Beskyd (RukyNaDudy 2013)
ukázka souhry dud a alikvotní flétny, hra v první odvozené řadě
3. **Tišňavských pacholků doma není**
zpěv, *fujara* – J. Zezulka
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1951, sign. HL 160
4. **Teče voda z javora**
zpěv, *fujara* – J. Zezulka
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1951, sign. HL 160
5. **A málo sem sa napíl**
zpěv, *fujara* – J. Zezulka
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1951, sign. HL 160
6. **rozhovor s J. Zezulkou o alikvotní flétně (*fujare*)**
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1955, sign. HL 171
7. **Kamaráde, bratře můj**
zpěv, *fujara* – J. Zezulka
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1955, sign. HL 171
8. **Teče voda z javora**
zpěv, *fujara* – J. Zezulka
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1955, sign. HL 171
9. **Aj, málo sem sa napíl**
zpěv, *fujara* – J. Zezulka
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1955, sign. HL 171
10. **Vím já jedno okýnko**
zpěv, *fujara* – J. Zezulka
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1955, sign. HL 171
11. **Pod horami jatelina**
zpěv, *fujara* – J. Zezulka
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1955, sign. HL 171
12. **Moje žena (bez zpěvu)**
fujara – J. Zezulka
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1955, sign. HL 171
13. **Koncovkové melodie (bez zpěvu)**
hraje J. Ország-Vranecký
záznam z fonotéky AV ČR, v. v. i. z roku 1954, sign. HL 171

- 14. J. Ország-Vranecký vypráví a hraje na lidové flétny**
záznam z archivu Českého rozhlasu Ostrava z roku 1965, sign. HL 160 (část)
- 15. Aj, ovečky, ovečky**
zpěv, *koncovka* – Z. Kašpar
CD kapely Jasénka – Trvalky (LM music 1998)
- 16. A dyž já vyjdu na kopec**
zpěv, *koncovka* – Z. Kašpar
CD Valaské písničky (GNOSIS (2000))
- 17. tónový rozsah rekontruované fujarky**
fujarka – M. Friedl
ukázka hry celého rozsahu rekonstruovaného nástroje
- 18. A měl sem já piščalenku (bez zpěvu)**
fujarka – M. Friedl
ukázka hry písně podle M. Kováře-Machejáka na rekonstruovaném nástroji
- 19. Nútený výsek**
flétnové nástroje – M. Gonda, J. Glembek, P. Cíсарík
CD kapely Bezobratři – Bezceler (2007)
- 20. terénní záznam ze Setkání přátel koncovek, fujar, píšťal a přirozené hudby**
koncovka a bubny – M. Gonda a spol.
záznam pochází z neformální večerní zábavy z 5. 11. 2011 (uložen v archivu autora)
- 21. Oslavica**
koncovka – M. Gonda, sundrum – D. Makovický
CD skupiny GoMaHa – Farby Zvuku (GoMaHa 2014)
- 22. Koncovka B a C**
koncovka – P. Cíсарík, doprovod – BROLN
soukromý archiv P. Cíсарíka, natočeno 2008