

„Hallo, Kmotre, how are ya?“

**Ke středoevropské a vystěhovalecké etnografické audio kolekci
Victor Talking Machine Co. přelomu dvacátých a třicátých let
minulého století**

Petr Drkula

Chtěl bych svým příspěvkem přiblížit oblast hlasového projevu, která je nám geograficky i časově vzdálená, ale k našemu území se pojí určitou hudební odnoží problematiky krajanství a vystěhovalectví a je zároveň vymezena několika ranými doklady z éry počátků zvukového záznamu. Na hlasový fenomén prostupující tímto teritoriem se tu nezaměřuji v jeho obecnosti, ale všímám si spíše jen jedné stránky jeho komplexnějšího strukturování, na kterou chci blíže upozornit, jelikož se jen zřídka objevuje jako centrum badatelského, ale i posluchačského zájmu.

Téma „hlas v kulturách světa“ vybízí k úvahám vztahujícím se k etnicitě, exteritorialitě, exotismu. Je to výzva, která ponouká k inspiracím a poučením se multikulturním terénem vokálního projevu. Dovolte mi však přibližovat se k této problematice poněkud oklikou, a to kratičkou ukázkou, která z tohoto prostředí vychází, ale z velké části se také pojí k uměleckému charakteru ztvárnění, typickému spíše pro globálnější západní okruh. Vnímám ji tady jako představitele sounáležitosti a zároveň i kontrastu s tímto krajovým zařazením, které je předmětem našeho zájmu. Jde o kus číslo 33 z Bartókova klavírního cyklu *Pro děti*, vystavěného na maďarských a slovenských lidových motivech. Navíc třeba právě proto, že tento cyklus vznikl jako skladatelova studentská práce, se možná vůbec neměl objevit na koncertních pódii. (Stalo se tak zásluhou některých koncertních pianistů jako byl např. Zoltán Kocsis.) V této další nezřetelné rovině tak může představovat něco, co je jakoby

umělecky skryté – přestože tu rovnocenně existuje – a nemá být součástí prvotního centra naší hudební všímavosti. To bude také – jak jsem již naznačil – jedna z příznačných stránek tohoto, o čem chci hovořit.

ukázka 1: Béla Bartók – *Pro děti, č. 33*

V této ukázce bych chtěl především upozornit na jazyk, kterým k nám tato hudební drobnost promlouvá a který je právě na této malé ploše patrný. Přestože je neskrývaně ukotven v lidových idiomech a obratech, svým výrazem se poněkud zpronevřuje laickému ovzduší své původní inspirace a úzce se přimyká k poučené evropské hudebně umělecké tradici. My však víme, že tento přístup není v rámci dané sféry nijak ojedinělý a i na našem území je historicky povědomý. V tomto případě je to patrně jen folklórní podnět, který vstupuje do prvotně artificiálního prvku a přejímá tu pouze jakýsi ohlasový kánon.

Přidržíme se však tohoto motivku i jeho výchozího etnografického situování, abychom stopovali problematiku hlasu více zakotvenou v užším kulturním okruhu. Vyjdeme-li z blízké hudební spřízněnosti, zhruba ve stejnou dobu, kdy vzniká zmiňovaný Bartókův cyklus, byla společností Columbia pořízena nahrávka písně, kterou za doprovodu cimbálové hudby interpretuje zpěvák Nagy Lajos.

uk. 2: Nagy Lajos – *Ha az isten nem egymasnak teremtet*

Jestliže předchozí podoba příbuzného melodického tvarování vyvěrala z oficiálního artificiálního kontextu, tato má navodit spíše rustikální či bukolickou atmosféru svého působení. Zjitřená emocionalita a poněkud kavárenský duch nás však nenechá na pochybách souvisejících s

autenticitou tohoto vyjádření. Nacházíme tu tedy situaci zcela opačnou, než byla ta předchozí. Lidová tradice tu prokazatelně aspiruje na vyšší a úctyhodnější pozici z pohledu konvenčního mínění a hierarchie uměleckého ohodnocení. Domnívám se, že oba přístupy tak může postihovat stejný příznak rozpolcení, nenaplnění a inkonsistence.

Přestože první ukázka nabízela jen nástrojovou artikulaci tohoto tématu, její vznosný a ušlechtilý melodicko-harmonický průběh prokazuje velice blízké vztahy s kantilénovým charakterem Lajosova zpěvu a jeho procítěnou dynamickou škálou. Totéž lze říci o jeho instrumentálním doprovodu, přičemž charakter působení a posluchačský účinek obou ukázek se tak jeví navzájem velice blízký. Na těchto dvou příkladech jsem chtěl připomenout obvyklý případ vzájemného ovlivňování dvou zcela odlišných prostorů, jakými je ryze umělecká oblast na jedné straně a oblast hudebního diletantství na straně druhé, které oba jakoby usilovaly stát se něčím, čím nejsou a být nemohou, a sice právě těmito svými vzájemnými protějšky. Tento můj záměr však nebyl zamýšlen jako samoučelný.

Podobné sklony přirozeně zaměřují naši pozornost a zvědavost k hledání něčeho prvotního, neodvozeného a hodnověrného, co by netrpělo podobnou usilovnou touhou po protějších březích. Něco podobného já osobně nacházím například v nahrávce z období úsvitu zvukové záznamové techniky, vydané pod značkou Victor Talking Machine na přelomu dvacátých a třicátých let minulého století. Reprezentuje jednu z cest, kterou je možné se prostřednictvím nastíněných indicií vydat. Výběr této nahrávky není v tomto okamžiku zcela nahodilý, jelikož v jejím melodicko-harmonickém obrysu nacházíme opět již dvakrát naznačenou průběhovou linii. Tentokrát je však znění zcela přímé, nepříkrášené a

poněkud sveřepé. Předchozí zjemnělá agogika tu ustupuje úsečným rytmickým krokům a břitkému hudebnímu gestu.

uk. 3: Michael Tokarick – *Hraj abo zdatok daj*

Slyšíme zde Michaela Tokaricka a jeho muziku, jejíž číslo je tematicky charakterizováno slovy „*Hraj abo zdatok daj*“. Skutečnost, že doposud sledované téma na sebe převzalo čistě instrumentální tvář, nemusí být nutně znepokojující, jelikož nás přivádí ke zcela jinému východisku vokálního projevu a splnilo tak pro tentokrát svou úlohu. Tímto východiskem je právě onen mluvený vstup, kterým je nahrávka uvedena. Jde o inscenovaný dialog s muzikantem, který je přes průtahy a vykrucování opakovaně ponoukán – nakonec již pod výhružkou fyzické inzultace – aby zahrál svému objednavateli; v opačném případě aby vrátil závdavek k tomuto hraní. Právě v této neobratné melodické deklamaci nacházíme ojedinělý a velice cenný avšak často přehlížený a bagatelizovaný způsob hlasového vyjádření.

V prvé řadě je však potřeba se podrobněji zmínit o původu této nahrávky. V její instrumentální části zaznívá podle předchozího stopování řekněme jistá uherská nota, podle mluveného slova jasně rozeznáváme slovenský jazyk. Celý záznam pak zachycuje slovenské imigranty žijící v uhelné oblasti amerického státu Pensylvánie a zavádí nás tedy k mnohovrstevnatému fenoménu vystěhovalectví. S ohledem na fakt, že i v některých dalších záznamech bude tento ansámbl oslovován exklamací „*hej, cigani*“, naše národnostní představa o něm se ještě více konkretizuje a téma „hlas v kulturách světa“ tu ve spojitosti s výše uvedenými fakty nabývá jakéhosi transnacionálního rozměru. Tato okolnost však našemu hledání velice dobře nahrává, jelikož historická

zkušenost ukazuje, že právě vystěhovalecké komunity, které do svého nového domova vnášejí svou vlastní kulturní dimenzi, fixují často tento svůj nacionální import a identitu ve velmi autentických podobách a s příznačnými rysy původních forem. Tak například v oblasti Texasu, kde přetrvává značné množství osad obydlených potomky původních obyvatel severovýchodní Moravy, můžeme v řeči lidí, kteří ještě ovládají dřívější jazyk svých předků, slyšet typické a archaické moravizmy. Zdají se být charakteristické právě proto, že v nářečním vyjadřování jejich moravských krajanů již tyto ryzí prvky vymizely nebo byly jiným způsobem transformovány.

Tato nedobrovolná bilingualita je tématem dalšího „melodramatického“ čísla předvedeného Tokarickovou muzikou. Pojednává o útrapách dorozumívání se v cizojazyčném prostředí a učení se novému dorozumívacímu jazyku. Můžeme ji však poslouchat i jako hudební manifestaci národní totožnosti a snahy o její zachování.

uk. 4: Michael Tokarick – *Kmoter American*

Začneme-li opět u onoho slovního prologu, je patrné, že jeho recitativní forma má charakter osvojeného skeče a figuruje zde jako organická součást celého hudebního celku, která má vyšší ambice než jen jako doprovodný element. Z hlediska folklórních souvislostí tak dokumentuje periferní prvek hlasového projevu, který má významný vliv na celkovou podobu hudebního stylizování. Nejenže nastupující píseň kotví do širších mimohudebních souvislostí, které s jejím obsahem souvisejí jen nepřímo, ale snaží se jí vtisknout také jakousi mimovolnou, přístupnou a v běžném životě zakořeněnou podstatu.

V ukázce však narážíme také na interpretaci zpěvní, která by neměla stát na okraji naší pozornosti, mluvíme-li o problematice hlasu. Budeme-li k její nápevné stránce přistupovat s analyzujícím pohledem, již na počátku se setkáváme s určitými nepravidelnostmi, které narušují nám navyklou iluzi mollového tónorodu. Způsobuje to především růst čtvrtého stupně její užití tónové škály, který však nedosahuje očekávaného půltónu a spíše se přiklání ke své původní nebo spíše tradiční výšce. Harmonický fundament v závěti nápěvu pak jakoby rovnocenně inklinuje k tónorodu durovému a podtrhuje tak celkové tonální rozpaky písňe. Podobných drobných odlišností a nuancí se snad v nahrávce může vyskytovat více; pokusme se na ně upozornit tím, že si poslechneme zpěvní úsek této nahrávky softwarově „narovnaný“ do rastru nám zažitého temperovaného ladění.

uk. 5: modifikovaný nápěv

Přes nevyhnutelné obtíže této technologické manipulace můžeme zaregistrovat diference, na které jsem upozorňoval. Patrně se tu tváří v tvář setkáváme s tím, o čem se například zmiňuje ve svých vzpomínkách Alois Hába v souvislosti se svými výzkumy v oblasti mikrointervalů. Podnětem pro jejich studium mu byly právě podobné a v jeho dospělém věku již nevyskytující se postřehy, které zastihovaly lidové zpěváky v přístupu nevážícím se na rigidní akustický kánon západní artificiální hudební tradice. Ti se pak osmělovali k volnějším melodickému pohybu v rámci spojitějšího tónového spektra.

Vrátíme-li se však k typu hlasového výrazu, který je tu hlavním centrem mého zájmu, nacházíme další příklad v ukázce nazvané *Stefan wisol z wojska*. V úvodu opět zachycuje skupinovou rozmluvu, při jejímž

podrobnějším poslechu přesně nevíme, zda jejím ústředním záměrem je její humorná pointa jako obsahový prvek nebo pregnantní hučení, chechtot a exklamace jako vnější prvek zvukový. Tak či onak svou inscenovanou a ansámblovou podobou poněkud přesahuje pouhou rovinu lidového vypravěčství.

uk. 6: Michael Tokarick – *Stefan wisol z wojska*

Klíčová úloha mluvního hlasového elementu se tu vyjevuje patrně v nejvyšší míře a viditelnosti, a to také na základě posouzení jeho rozsahu – trvá minutu a padesát sekund – vzhledem k instrumentální části, která je o celou půlminutu kratší. Jsou tu tedy tyto dva bloky postaveny přibližně v poměru 4:3 ve prospěch slovní deklamace. I to poukazuje na fakt, že Tokarick užíval nástrojovou hudební složku pouze jako doprovod svých skečů, které měly pro něj prvořadý význam. O tom svědčí i zjištění, že když byl do newyorského studia Victor Talking Machine přizván k nahrávání podruhé, obešlo se to i bez jeho hudebníků a zaznamenáván byl pouze jeho vtipný mluvní projev. Stalo se tak i bez ohledu na to, že disponoval ve svém prostředí ojedinělým, protože velmi tradičně obsazeným hudebním souborem; nechyběl zde klarinet, smyčce, malý cimbál a basa. Jinými slovy nemusely být tyto instrumenty nahrazeny jinými dostupnějšími nástroji, jaká byla v jeho prostředí běžná a nevyhnutelná praxe, v jejímž duchu hudebně provozoval například Michael Lapchaka, Michael Stiber nebo Pachac a Juskanic na nahrávkách stejné provenience.

Zvuková a tedy i hudební hodnota oněch zvolání a citoslovcí, na které jsem upozorňoval, se vyjeví ve zřetelnějším světle, poslechneme-li si ukázkou v té době zařazenou do katalogu společnosti Columbia, která je

však z geograficky i geneticky zcela odlišného prostředí Apeninského poloostrova a zobrazuje scénu z neapolského života.

uk. 7: Eliseo & Co. – *A festa e munte vergine*

Kromě melodické mikrointervaliky nás tu momentálně nejvíce zaujmou asi právě ony hlasové projevy, které nemohou být vnímány jen jako jakýsi druhotný prvek zde zachycené oslavy či zpěváckého zápolení, jelikož bez nich by tento záznam nemohl být tím, čím je. Jedná se tedy o neoddělitelnou součást těchto dvou zcela odlišných prostorů muzicírování, které na ni v období svého zrodu kladly zásadní a rozhodující význam.

U této podoby hlasového projevu zaznamenáváme i přechodovou formu, která může být již komplementární součástí instrumentální hry nebo tanečního vyjádření. S něčím podobným se setkáváme v jiné nahrávce Tokarickovy muziky, kterou opět zahajuje záměrný a intonačně barvitý dialog. Tanečník, oslovující muzikanty, si objednává čapáš, a ti po krátkém vzájemném ujasnění si repertoáru jeho přání plní. Není bez zajímavosti okolnost, že jeho opakovaná melodická připomínka nápěvu má opět odlišné tonální jádro, než je v případě skutečného nastupujícího provedení a znovu tak poukazuje na typ tonální váhavosti, na který jsem již upozorňoval ve druhém uvedeném tokarickovském příkladu.

uk. 8: Michael Tokarick – *Ungwarski Chapas*

V následující ukázce slyšíme, že zprvu melodizované a již povědomé monotónní citoslovce jsou následně pouze kvantizovány v metrickém rámci znějící hudby a vytvářejí tak nevšední rytmické sekvence. Je to jako

bychom předchozí neorganizované výrazy a hlukové komplexy rozčlenili a ujednotili do pravidelně pulzujících jednotek. Zároveň tu objevujeme neobvyklý způsob hudebního projevu, který prozrazuje velmi archaický a takřikajíc jadrný ráz.

Blízká analogie s doposud uvedenými snímky se nabízí v okruhu jiného tradičního lidového souboru z uhelné oblasti Pensylvánie, a to Mahanojaus Lietviska Maineru Orkestra. Jedná se o ansámbl litevských vystěhovalců působící při Mahanoy City. Zachovala se nám směsice lidových venkovských svatebních písní, kde coby výčet sólových vokalistů jsou uvedena příjmení Saukevicius, Urbas, Yotko. Mluvní intermezza jsou tu zpěvní a nástrojovou částí ještě důsledněji prolnta a intonačně podstatně více exponována.

uk. 9: The Mahanojaus Lietviska Maineru Orkestra

Přestože hudební stránka je zde znatelně úpravnější, opět tu narážíme na celou řadu svérázných vokálních prvků, zvláště těch v okruhu zvukomalby, jako jsou například přerývané plačtivé projevy nebo synkopické popěvky ne nepodobné předchozí ukázce. Všechny tyto prvky nepochybně výrazně podmiňují celkový charakter nahrávky. Zastavíme-li se nad její instrumentální složkou, musíme souhlasit s přesvědčením, že Tokarickova muzika ve srovnání s jinými vystěhovaleckými hudebními seskupeními (či přinejmenším s tímto) reprezentuje velmi ryzí a rázovitý projev bez snahy o vnější druhotnou kultivaci.

V tomto posledním ohledu tedy vděčíme za objevnou aktivitu Dana Des Foldese, vedoucího zahraničního oddělení Victor Talking Machine, který společně se svými spolupracovníky Tetosem Demetriadesem a Alfredem

Cibellim vytvořil již v první polovině dvacátého století jedinečný soubor archivních nahrávek lidového hudebního projevu rozličných evropských kultur. Nespokojil se jen se zachycením amerických imigrantů a podnikl také cesty do karibské a východoevropské oblasti právě za účelem terénního nahrávání. Steve Shapiro a Walter Maksimovich ve svých rešerších s tímto zaměřením však dokládají i jeho užší sepjetí právě s Tokarickovými komickými skeči, na jejichž autorství se údajně měl sám také podílet. Již tento poznatek poukazuje na to, že Des Foldese musel tento formální prvek neobyčejně zaujmout; zmínění badatelé sami je rovněž považují za to nejpozoruhodnější, čím je možné se v okruhu této problematiky zabývat.

Pokud jsme se zastavili u obrázků z litevské svatby předvedených pensylvánským hornickým souborem, nabízí se referenční nahrávka, která byla pro Victor Talking Machine pořízena teď již v Bratislavě a na níž objevujeme výjevy tentokrát ze svatby myjavské v unikátním podání Samka Dudíka. Na podobnost a stejnou provenienci nás upozorní již povědomé slovní ukotvení celého hudebního pásma. Komentátor a zpěvák v úvodu muzikanty prosí, aby mu zahráli, když už sem vážil cestu až z Ameriky. Ti se nenechávají dlouho přemlouvat a to, co následuje, představuje z vokálního hlediska velice extemporativní výstup, který se vyznačuje velmi ornamentální, klouzavou a široce rozprostřenou melodickou strukturou. Jako by zde hlas po způsobu sólového nástroje hledal své zařazení v harmonickém plánu znějícího proudu hudby. Četné komentáře a zvolání jsou již typickým prvkem hudebního materiálu, který zde prezentujeme.

uk. 10: Samko Dudik – *Svatba na Myjavě, 1. část*

Ani druhá část tohoto svatebního výjevu se neobejde bez značného množství hlasových poznámek a direkcí. Zde je pak nejpatrnější, že uvědomělá deklamace tu nepředstavuje jen znělý prvek, ale mluvní komentáře tu podmiňují, ba přímo určují vývoj nástrojového hraní.

uk. 11: Samko Dudik – *Svatba na Myjavě, 2. část*

Opět tu nacházíme velmi původní a archaickou podobu hudebního výrazu, která poukazuje na to, že podobné východisko je spojeno spíše se starším způsobem lidového hudebního provozu a vyjadřování. Abychom v něm však nehledali jakýsi skrytý vliv a záměr Dana Des Foldese, můžeme obrátit naši pozornost zpět na další nahrávky pensylvánské provenience z katalogu společnosti Victor Talking Machine, které zachycují slovenské přistěhovalce z uhelné oblasti. Jedněmi z nich jsou Pachac a Juskanic a píseň – rovněž s poněkud svatební tematikou – *Naša mačka by se vydávala*.

uk. 12: Pachac a Juskanic – *Naša mačka by se vydávala*

Všimněme si, že přestože je jejich podání rovněž mimořádně sveřepé, nedostihuje prostotu výstupů Tokarickovy muziky. Po verbálních zvukomalebných prvcích tu také není ani stopy a některé tradiční instrumenty jsou tu nahrazeny hudebními nástroji odlišnými, jako jsou žestě nebo klavír. Podobné konstatování platí i pro hudbu Michaela Lapchaky a její *Rezeda Czardas*.

uk. 13: Michaela Lapchaka – *Rezeda Czardas*

Její znatelně kultivovanější houslový prim a podstatně sofistikovanější a problematičtější harmonické řešení jejich hry již asociuje spíše jakési kavárenské milieu. S určitými výhradami může do tohoto rámce zapadat i projev Michaela Stibera s melodickými variacemi na píseň *Za Dunaj huski zahnala*.

uk. 14: Michael Stiber – *Za Dunaj huski zahnala*

Přestože jsme doposud stopovali převážně hlasové prvky sledovaných pramenů, je vhodné se zastavit i u složky obecně hudební. Právě ta nám u Tokaricka v konfrontaci s těmito jeho souputníky vyjeví unikátnost celého jeho uměleckého projevu. Poslechneme-li si opět v podání jeho muziky polku označenou jako *Zelenim Hajecku*, najdeme tu tvrdošíjnou repetitivnost, bez znatelnějších ambicí technicky ohromit posluchače. Tento radikální přístup hudební produkce v nás zanechává dojem své starobylosti a letité původnosti.

uk. 15: Michael Tokarick – *Zelenim Hajecku*

Na druhou stranu na sobě může nést stopy autentického živého lidového projevu, který se neuzavírá do ulity ustáleného konstituování, ale elasticky se sžívá s prostředím, kterým proniká. I tyto tendence pocítujeme v dalším tokarickovském tanci příznačně nazvaném *Minersville polka*. Ta však opět zaznívá v duchu nepřikrášleného, strohého a pravdomluvného zvukového výrazu.

uk. 16: Michael Tokarick – *Minersville polka*

Tyto ukázky, postřehy a související odkazy velmi zhruba rámuji dědictví, které nám zanechala Tokarickova muzika a její nevšední a pro současnost podnětný projev a poselství. Rozloučíme se s ním v jeho příznačné spíkrovské poloze, avšak v poněkud rozporuplném duchu, v jakém jsem uváděl tento referát. Naskýtá se nám k tomu příležitost v jedné z nahrávek vzniklých opět koncem dvacátých let, na nichž pěvkyně Adele Keshelak zpívá několik tradičních písní východoslovenské oblasti. Doprovází ji při tom Užhorodský sbor, ale také například sólový akordeonista Pawel Ondricka. Jako druhý komentátor je zde na okamžik přizván také Michael Tokarick, který opět humorně glosuje průvodní obsah doprovázející ale i směřující hudební interpretaci.

uk. 17: Adele Keshelak – *Uz singl'ujut zakryvajut kasarnu, Na oktobra, na peršoho*

V blízkosti s předchozími nahrávkami tak můžeme znovu konfrontovat příkrou stylovou a výrazovou odlišnost, která se projevuje a profiluje i v tomto kulturně a umělecky úzce vymezeném sociálním segmentu vystěhovaleckého společenství. Zároveň však dokumentuje poznání, že svébytné prvky hlasového výrazu, které se vážou spíše k mluvnímu projevu, se nevyhýbají ani úpravnějšímu a pěstnějšímu podání lidového hudebního vyjádření. Na tomto místě možná nalézáme jejich stopy, které pokračují v pronikání do více odvozených forem zpracování folklórního materiálu a mohou tak představovat podnět i pro současné trendy v této oblasti národopisných snah.

Jak lidé žijí, tak také zpívají

Zuzana Jurková

Následující článek se týká lidského zpěvu v hudebně-antropologické perspektivě. Zabývám se v něm konkrétně jedním klasickým etnomuzikologickým dílem z 60. let 20. století, které otevřelo nový (nebo antropologičtější orientovaným etnomuzikologům empiricky potvrdilo již existující) pohled na zpěv a širěji na hudbu obecně.

Autorem onoho díla je americký etnomuzikolog a folklorista Alan Lomax (1915 – 2002), známý u nás třeba z filmu *Songhunter Alan Lomax* a snad také jako sběratel starých angloamerických balad v Apalačském pohoří na jihovýchodě USA; zmiňovaným klasickým dílem pak kniha *Folk Song Style and Culture* (1968), v níž jsou publikovány výsledky výzkumného projektu *cantometrics*. Šlo o jeden z nejrozsáhlejších a nejnákladnějších projektů v dějinách etnomuzikologie.

Historie kantomentrického projektu

V roce 1953 si Alan Lomax všiml, že způsob, jak lidé zpívají ve Španělsku, se liší úměrně přísnosti zákazu předmanželského sexu. Na jihu, kde byla kultura ovlivněná arabskou s její přísností, měla melodie úzký ambitus a zpívalo se pronikavým vysokým tlačeným hlasem; sborový zpěv byl tak téměř nemožný.

Na severu (v Asturii, v oblastech, ovlivněných Basky a Galy) byly sankce mírnější, vztahy mezi pohlavími snadnější a relaxovanější a lidé upřednostňovali prolutý sborový zpěv s uvolněnými a nízko položenými hlasy. Totéž severo-jihní dělení pozoroval Lomax o dva roky později během delšího výzkumu v Itálii: i zde byla zřejmá korelace mezi sexuálními způsoby a vokálním napětím (a s ním spojenými možnostmi sborového projevu).

ukázka 1: CD Garland Encyclopedia of World Music/Europe, 21 (severní Itálie, Pavia: tříhlase zpívaná balada),

uk. 2. CD Evropská hudba v původních nahrávkách ze sbírky Karla Čapka, 11 (jižní Itálie: La disispirata).

(Obě ukázky mají kromě vokálního napětí i další rysy, které se později ukáží jako příznačné.)

Počátkem 60. let formuloval Lomax s kolegy (ve výzkumném týmu pracovali i lingvisté, statistici, etnografové a vzhledem k zahrnutí tanečního materiálu i etnochoreologové) první hypotézy a zejména základy výzkumné metody (viz níže).

Pro výzkum bylo použito víc než 3 500 hudebních vzorků, tedy terénních nahrávek, z nichž část již existovala před započítím projektu, část byla pořízena speciálně pro kantometrický projekt). Z nich později vznikl archiv, označovaný jako „Folk music of world peoples“. Některé byly později publikovány na CD. Archiv obsahuje ukázky z oblastí od Baltu k Beringově úžině. Pouze dvě velké oblasti tu nejsou zastoupeny: Čína a Gran Chaco.

Materiál pro druhou sadu dat, totiž dat etnografických, čerpal tým z uznávaného Mudrockova etnografického atlasu z 60. let . Dostatek dat hudebních i etnografických získal výzkumný tým pro 233 kultur. Ty byly podrobeny kantometrickému výzkumu jehož výsledky, do značné míry potvrzující výchozí hypotézy, jsou předmětem knihy.

Na kantometrickém projektu zdůrazňoval Lomax dvě věci: jednak otestování hypotéz o vztahu zpěvu a kultury, a za druhé ověření vlastní kantometrické metody. Ta je poměrně exaktní (kniha je ostatně plná tabulek a

grafů), a pro některé kritiky humanitních věd tak může tato metoda reprezentovat „skutečnou vědu“.

Základní premisy a zjištění

Výchozí hypotézou projektu je, že pěvecký styl je – podobně jako jiné lidské záležitosti – vzorcem naučeného chování, který je společný lidem v dané kultuře. Zpěv je, podobně jako řeč, zvláštním způsobem komunikace, ale mnohem formálněji organizovaný a redundantní, tedy jeho rysy se násobí v různých aspektech (melodika, text, forma, hlasová technika apod. vypovídají o tomtéž). Ať se zpívá sborově nebo sólově, hlavní funkcí zpěvu je vyjádření společných (po)citů (nebo – podle některých antropologů – hodnot). Proto je jeho obsah spíš komunální než individuální, spíš normativní než zvláštní.

Smyslem experimentu bylo dokázat, že pěvecký styl je vynikajícím indikátorem kulturního vzorce.

Murdock, George 1962 – 67.

2 folk song style, tento pojem zahrnuje jak způsob interpretace, tak také interpretovanou formu včetně textové složky)

3 Cultural pattern, pojem běžný v antropologii, označující pro danou kulturu charakteristický výběr kulturních prvků.

Autoři chtěli srovnat pěvecký styl a charakter zkoumané kultury. Vytvořili proto dva typy dat: hudební a etnografická. Písňový styl charakterizovali pomocí sedmi aspektů: (1) sociální organizace vokální a 2) instrumentální skupiny; 3) míry jejich soudržnosti; 4) míry explicity textu i konsonant; 5) rytmické organizace; 6) míry a stylu ozdob; 7) stupně melodické komplexnosti. Tyto aspekty pak rozpracovali do 37 kategorií. V každé kategorii vytvořili škálu, v níž daný jev může existovat.

V oblasti ozdob rozlišili např. glissando, tremolo a melodické ozdoby; v každé z těchto tří kategorií jsou na jednom pólu škály projevy bez ozdob (nepoužívající glissando ...), na druhé naopak velmi zdobné (klouzající k většině melodických tónů). Tato kritéria a škály uvnitř nich vytvoří jakousi mřížku, do níž lze zařadit jakýkoli vokální projev.

Druhým typem dat jsou data etnografická. Životní styl charakterizovali autoři prostřednictvím šesti aspektů, u nichž zjistili, že konzistentně souvisí s vokálním projevem:

1) rozsah, resp. způsob hospodaření/výroby; 2) politická úroveň; 3) společenská stratifikace; 4) přísnost sexuálních způsobů; 5) genderová vyváženost nebo naopak dominance; 6) úroveň sociální soudržnosti, tzv. komplementarity. Podobně jako u hudebních dat vytvořili jakousi mřížku, s níž posléze porovnali mřížku hudební.

Toto srovnání přineslo dvě hlavní zjištění:

- 1) geografie písňových stylů sleduje hlavní cesty lidské migrace a mapuje známou historickou distribuci kultury;
- 2) některé rysy písňového stylu vykazují silný vztah s rysy sociální struktury, které regulují interakce ve všech kulturách, některé naopak ne.

Základním shrnutím celého kantometrického projektu je statisticky zřejmé potvrzení, že pěvecký styl kompaktně odráží rozsah chování příslušného danému kulturnímu kontextu. Je to bezprostřední odraz kulturního vzorce.

Zpěv a společnost

Považujeme-li zpěv především za záležitost komunity, zpěvní situace se z tohoto hlediska odehrává na dvou pólech:

1) jako vysoce individualizovaný/sólový zpěv nebo zpěv, kde sólo výrazně dominuje nad skupinou. Sólový hlas je relativně znělý, melodická linka propracovaná a zřetelná výslovnost dokazuje, že text sám má významnou roli. S tímto pěveckým stylem se lze setkat podle hlavních civilizačních cest z Dálného východu do Evropy;

uk.

3:

http://www.wwnorton.com/college/music/soundscapes/ch_assets/player.asp?chno=159

(ukázka z Íránu)

2) jako soudržný, skupinový zpěv, kde jednotlivé hlasy „nevyčnívají“ a nebývají příliš průrazné. Textura může být polyfonní nebo monofonní, melodika jednoduchá (i když často s většími intervaly), bez melodických ozdob. Slova se často opakují nebo střídají se slabikami bez významu. Takový projev převažuje u středoafričských Pygmejů a jihoafrických Sánů i dalších velmi primitivních kultur;

uk.

4:

http://www.wwnorton.com/college/music/soundscapes/ch_assets/player.asp?chno=31

(Pygmejové)

nebo

uk.

5:

http://www.wwnorton.com/college/music/soundscapes/ch_assets/player.asp?chno=179

(severoameričtí indiáni Čiperové; v základních rysech pěveckého stylu je ukázka shodná s předchozí, liší se jen monofonní sazbou – oproti předchozí polyfonní)

Lomax s kolegy zjistil, že dichotomie mezi skupinovými a individuálními styly a jejich dalšími průvodními znaky přetrvává. Jednoduchost melodické struktury, absence ornamentů, tichý zvuk a nízká specifita jednotlivých hlasů bývají spojeny s vysokou soudržností pěvecké skupiny. Také opačná charakteristika, tedy melodicky bohatý témbrově výrazný či pronikavý zpěv bývá obvykle sólový.

Naopak tempo, síla, rytmus a registr jsou zřejmě nezávislé na individuálně-kolektivní dichotomii, a tedy jejich vztah jednak k předcházejícím hudebním charakteristikám, jednak k charakteristikám kulturním, je zřejmě poněkud arbitrární.

Škála společenské komplexnosti

Jedním z prvních ranných zjištění kantometrického projektu bylo, že mnoho z stylových prvků se důsledně mění v souvislosti s mírou komplexnosti společnosti. Pěvecký styl jednoduchých kultur se konzistentně liší od pěveckého stylu technicky vyspělejších kultur. Lomax (s ohledem na Mudrockův atlas) dělí kultury na 5 stupňů podle typu hospodaření: na jednom pólu jsou sběrači, na opačném pólu komplexní způsob hospodaření spojený s rozsáhlým zavlažováním. Důležité je, že s každým dalším stupněm roste velikost komunity: čím komplexnější, tím větší. A s tím, jak roste velikost, roste i míra společenské kontroly: zatímco v malých lokálních komunitách je chování jednotlivce usměrňováno pouze rozšířenou rodinou, ve větších komunitách se to děje i na vyšších (extralokálních) úrovních. (Panovník může žít relativně daleko, a přesto odtamtud

podstatně ovlivňuje život člověka.) Dalšími rysy, charakterizujícími komplexnost společnosti, je vedle velikosti komunity stálost osídlení, vládní kontrola, stratifikace, využívání jedince a úkolová komplexnost, tedy specializace.

Komplexnost v písni a ve společnosti

K výše uvedeným charakteristikám kultury jsou proměnnými v oblasti pěveckého stylu zejména obsažnost textu, přesnost výslovnosti, velikost intervalů a počet nástrojových typů v doprovodné instrumentální skupině. Lze pozorovat přímou spojitost: pěvecké styly z komplexních kultur mají husté informace, zatímco písně jednoduchých ekonomik jich nesou málo.

uk. 6. CD Garland Encyclopedia of World Music/Afrika, 1:

(Větší usedlá komunita na druhém stupni společenské stratifikace. Tomu odpovídá i individualizovaný - sólový - hlas, který zřetelně přednáší smysluplný text.)

Čím je společnost komplexnější a role vůdce výlučnější, tím víc zabírá sólista (jako reprezentant vůdce) místo ve „středu jeviště“. Přestává mít výrazný hlas, naopak se oceňuje jistá uměřenost, která koresponduje se skutečností, že role vládců již není primárně fyzická. Důraz je kladen na rozsáhlé a bohaté texty. Podle některých etnomuzikologů distribuce srozumitelného zpěvu v komplexních společnostech koresponduje s komunikačními nároky těchto společností.

V západní Evropě (a potažmo i v Novém světě) jsou ke slyšení jednodušší melodické formy, například balady:

uk. 7:

http://www.wwnorton.com/college/music/soundscapes/ch_assets/player.asp?chno=24

(slavná Childova balada Barbara Allen);

zatímco orientální bardi užívají jistou míru rytmické nebo melodické zdobnosti:

uk. 8:

http://www.wwnorton.com/college/music/soundscapes/ch_assets/player.asp?chno=159

(Írán)

Kromě kvality textu a zřetelnosti výslovnosti je třetím charakteristickým rysem velikost melodických intervalů. Zejména ve sběračských komunitách je nápadný častý výskyt intervalů větších než tercie. To vysvětlují vědci volnějším, svobodnějším přístupem k sociálnímu i ekologickému prostoru: člověk, žijící v jednodušší společnosti, má volnější přístup nejen k zemi, ale například i ke společenským statusům.

uk. 9:

http://www.wwnorton.com/college/music/soundscapes/ch_assets/player.asp?chno=172 (severoameričtí indiáni, stát Iowa)

nebo

uk. 10:

http://www.wwnorton.com/college/music/soundscapes/ch_assets/player.asp?chno=107

(Pygmejové ze středoafriického Iturského pralesa)

Naopak výskyt malých intervalů ve velmi sevřených kulturách je stejně příznačný:

uk. 11: Les voix du monde CD I/31

(Japonsko - zpěv se sacuma biwou).

Zpěv a sociální rozvrstvení

V souvislosti se sociální stratifikací přitahují pozornost dva znaky: melodické ozdoby a nepravidelný rytmus. Oba dodávají zpívané melodii jistou komplexnost. Pozoruhodné je, že se s nimi lze setkat převážně v nejkompexnějších společnostech. reprezentantem tohoto pěveckého stylu je orientální bard, opěvující panovníka, dvorní krásku apod. (viz ukázka z Íránu)

Poslední poznámka, vztahující se ke komplexnosti společnosti a odpovídajícímu pěveckému stylu, se týká antropologické interpretace hudebních nástrojů, doprovázejících zpěv. Podle Lomaxe je především doprovázející nástroj znakem jisté formálnosti (je „mimo tělo“, tedy méně spontánní než vokální projev) a lze vysledovat zřetelnou souvislost mezi komplexností kultury a velikostí doprovodných nástrojových souborů. Co se týče typů nástrojů, tam se žádné zřetelné vazby prokázat nepodařilo. Tvrdí ale, že formální, tedy nástrojové provádění hudby je znakem stoupající sociální rigidity – a jízlivě dodává, že to je zřejmě důvodem stoupající obliby symfonických orchestrů ve Spojených státech.

Společenská komplementarita

Jak bylo řečeno, vztahy mezi členy doprovodného instrumentálního souboru, zdá se, odrážejí formální sociální strukturu. Na druhé straně vztahy mezi členy pěvecké skupiny mají víc do činění s osobnějšími vztahy uvnitř společnosti – vztahy tváří v tvář. To se týká zejména uspořádání mužsko-ženských pěveckých skupin (a to i v případě nejprimitivnějších komunit, kde zpívaný text nemá nic společného ani s láskou, ani sexem). Chceme-li odhadnout, jaká bude účast zpěvaček na provádění hudby, je nejlepším indikátorem jejich účast na zajišťování obživy.

Tam, kde se na ní zásadně nepodílejí, tam také při zpěvních aktivitách stojí poněkud na okraji. To platí jak o loveckých komunitách, tak o společnostech muslimských, kde jsou ženy schovány uvnitř rodiny. Lomax rozdělil podle Mudrochova atlasu kultury na šest typů; ve dvou z nich se ženy podílejí na obstarávání potravy výrazně méně než muži, zatímco ve zbylých čtyřech buď vyrovnaně nebo víc. V hudebních projevech prvních dvou skupin výrazně převažují muži. Antropologická interpretace této skutečnosti je tato: tam, kde se ženy podílejí aspoň 50% na obstarávání obživy, tam jsou také aktivní v jiných oblastech – a muži to přijímají. Hudba opět opisuje kontury společnosti: smíšené a/nebo vícehlasé pěvecké styly v komplementárních společnostech versus jednohlasé mužské v těch nekomplementárních.

Zřetelnou ilustrací je vokální polyfonie, tedy současné zaznívání nezávislých hudebních hlasů. Výskyt polyfonie stoupá přímo úměrně s komplementaritou společnosti. Lomaxovy výzkumy exaktně a statisticky prokázaly převahu polyfonie v primitivních a komplementárních společnostech (u svěračů a ranných zemědělců). Nemusí přitom jít o smíšený vícehlas, vícehlase (nejčastěji dvojhlase) mohou zpívat i jen ženy. Dvojice různých hlasů je chápána jako obraz mužsko-ženského rozdělení, i když oba hlasy zpívají příslušníci téhož pohlaví.

uk. 12:

http://www.wwnorton.com/college/music/soundscapes/ch_assets/player.asp?chno=42

(ženská polyfonie ze severního Ruska)

uk. 13:

http://www.wwnorton.com/college/music/soundscapes/ch_assets/player.asp?chno=63

(mužské polyfonie z Gruzie)

Shrnutí

Když lidská komunita zpívá, zároveň prohlašuje mnohé o úrovni své komplexity, které velmi silně ovlivňuje všechny aspekty života: způsob obživy, stratifikaci, vládu, rozdělení vedoucích úloh atd. Když zpívá jedinec, připomíná sám sobě, z jakého typu komunity pochází. Jednou z funkcí zpěvu je zřejmě posílit různé úrovně komplexnosti, které jsou základem všeho společenského chování.

Literatura a hudební zdroje

Evropská hudba v původních nahrávkách ze sbírky Karla Čapka. 2001. Praha: Národní muzeum - Náprstkovo muzeum.

Lomax, Alan. 1968 (2009). Folk Song Style and Culture. New Brunswick + London: Transaction Publisher. ISBN 0-87855-640-0.

Murdock, George P. 1962 – 67. Ethnographic Atlas. Ethnology, Vol. 1 – 5.

Rice, T. – Porter, J. – Goertzen, Ch. (eds.). 2000. The Garland Encyclopedia of World Music/Europe. New York + London: Garland. ISBN 0-8240-6034-2.

Stone, Ruth (ed.). 1998. The Garland Encyclopedia of World Music: Afrika. New York + London: Garland. ISBN 0-8240-6035-0.

Zemp, Hugo (ed.). 1996. Les voix du monde: Une antologie des expressions vocales. Paris: C.N.R.S. + Musée du Monde.

Techniky ústní resonance v etnické hudbě

Vlastimil Matoušek

Ústní resonance, která se v evropské kultivované (vážné, artificiální atd.) hudbě prakticky neužívá, hraje naopak velice důležitou roli v celé řadě hudebních projevů v kategorii etnické hudby², zejména v hudbě tzv. přírodních národů. Jsou to především některé hlasové „zpěvní“ projevy „imitující“, související často s magií a napodobováním zvuků přírody, hlasů zvířat atd., „hra“ na mluvicí trubice (srov. dále) a hlasové modifikátory, hra na některé trubkové nástroje, hra na ústní hudební luk a na brumli. Zvláštním fenoménem je tzv. bifonický (také harmonický) zpěv.

Hlasové projevy „imitující“

U přírodních národů, lidských společenství žijících na předliterárním stupni vývoje, se lze setkat s vokálními projevy, které se zpěvu v našem slova smyslu, ve kterém hrají klíčovou roli kultivované tóny konkrétních výšek, příliš nepodobají. Naopak, jejich „zpěv“ běžně zahrnuje i všemožné další zvuky, které lze jen z hrdla vyloudit, ty pak často napodobují hlasy zvířat, slouží k odhánění zlých duchů či jako hádanky atp.. Přitom se zpravidla také využívá rezonance ústní dutiny.

Jako příklad mohou sloužit třeba tzv. vokální hry Inuitů-Eskymáků.

ukázka 1. CD Canada – Jeux vocaux des Inuit, Ocora C 559071, Paris 1989, č. 24, 1:01, Qattipaartuk, „vyprávěcí“ hry Netsilik Inuit, Gjoja Haven, Canada.

Mluvicí trubice a hlasové modifikátory

Mluvicí trubice (speaking tube, voice modifier, voice mask atd..) – bývá trubice z duté větve, bambusu, zvířecích rohů v délce cca 50cm až 200cm,

zpravidla o průměru od 3cm do 10cm, používaná pro zkreslení a modifikování hlasových projevů (tedy nikoliv k troubení!) s použitím ústní resonance. Zřejmě se jedná o předchůdce aerofonů (nástrojů „vzduchozvučných“), z nich pak nástrojů trubkových. Nachází se v instrumentáři především těch nejarchaičtějších lidských společenství, žijících na úrovni odpovídající paleolitu.

U australských Aboridžinců je takovýto typ nástroje doložen v době těsně po příchodu Evropanů, nyní vymizel (Moyle 1985:1,5), používají ho některé indiánské populace v povodí Amazonky, vyskytoval se odedávna také u středoafričských Pygmejů jako posvátná rituální trubka *tore*, někdy též zvaná *molimo* či *lusomba*, „...na niž se méně troubí, zato spíše mluví břišním hlasem ...“ (Šebesta/Lvová 1959:305, 306). Při iniciacích slouží mluvicí trubice dosud např. v povodí řeky Sepik na Papui New Guinei, ale najdeme ji i v kontextu šamanských praktik některých etnik na Dálném Východě.

K hlasové modifikaci mohou ovšem sloužit i jiné duté předměty jako mušle na Papui New Guinei anebo šamanský buben Čukčů na Sibiři (Sachs 1943:27, 1940:47).

To vedlo Curta Sachse k hypotéze, že: „The earliest trumpets were megaphones cut from hollow branches or large canes, into which the player sang“ (Prvními trumpetami byly megafony vyrobené z dutých větví nebo rákosů, do kterých hráči zpívali) (Sachs 1943:23). Novější výzkumy skutečně potvrzují výskyt „mluvicí trubice“ především u těch nejarchaičtějších lidských společností.

O primárně spirituální funkci tohoto nástroje svědčí skutečnost, že „mluvicí trubice“ jsou vždy posvátné předměty, jen pro iniciované, platí pro ně přísná tabu a po použití se pečlivě ukrývají, nebo zničí (!)

Příklady:

- 1. CD Musique instrumentale des Wayana du Litani, Buda Records 92637-2, France, č.12, 1:30, Trubka pehpeu**
- 2. Indiáni Wayana z Francouzské Guayany (Surinam), ležící na sever od Amazonie. Ukázka použití trubky jako „hlasového modifikátoru“, tzv. „mluvící trubice“ ke zkreslení hlasu – archetyp hlasového modifikátoru trubkových nástrojů.**
- 3. CD Sakhaline: Musique vocale et instrumentale, Sibérie 6, Nivkh, Ujl´Ta, Buda Rec. 92721-2, France 1996, č. 17, Voice modifier kal´ni, 1:02 Kal´ni - téměř 2 m dlouhá trubice, vyrobena z lodyhy rostliny Apiaceae /Umbelliferae/, Angelica Nisina Buth (v ruštině medvěžja dudka – medvědí píšťala)**
- 4. CD Sakhaline, č. 19, Kal´ni voice modifiers. Duo, 0:26, Kal´ni v duetu.**
- 5. CD Les aborigenes de Papouasie, Musique du Sepik, Playasound PS 65107, France 1992, č. 7, 1:20, Mari-yambunge (Speaking tubes)**

Domorodci z povodí řeky Sepik na severozápadě Papui New Guinei. Zde nezastupitelný nástroj při iniciačních rituálech chlapců evokuje hlasy duchů, přechováván v Haus Tambaran (zvláštní dům v osadě vyhrazený pro iniciované) z dosahu žen. Ukázka velice sofistikovaného a působivého, předem „zkomponovaného“ a pečlivě nacvičeného, hudebního útvaru.

Trubkové nástroje

Ústní resonance využívají některé etnické skupiny ve své tradiční hudbě při hře na trubkové nástroje. Přímo instruktivním příkladem jsou australští Aboridžinci.

Podobně jako celou řadu jiných civilizačních a kulturních vymožeností, jakou je např. vrhač oštěpů, si předkové dnešních Australanů přinesli

před cca 35 000 lety do Austrálie zřejmě také znalost hry na různé bicí nástroje (tlučky, chřestidla, škrabku) a používání „mluvicí trubice“. Svědčí o tom dřívější rozšíření tohoto nástroje zvaného ulbura po celém kontinentu, a to zejména na jihu, kde se nikdy nepoužívalo k troubení - narozdíl od ze severu známého charakteristického aerofonu zv. didjeridu⁴, které je již regulérní trubkou.

Didjeridu (didjeridoo, didgeridoo, didžiridú, také yidaki, larwah, kanbi etc.) - zvláštní aerofon australských Aboridžinců severního teritoria. Je to trubice měřící v průměru asi 6cm až 12cm, dlouhá je nejčastěji 120cm až 180cm. Je vyrobena z uschlé větve eukalyptu (blahovičníku) s vnitřkem vyžraným termity⁵. Užší konec se pomocí včelího vosku či pryskyřice upraví do vhodného tvaru a průměru jako nátrubek. Troubí se na něj zejména „pedálový“ základní tón, který se rytmizuje a barevně ozvláštňuje zdůrazňováním různých alikvotních tónů pomocí změn objemu ústní dutiny. Základní tón se často střídá s přefuky, zejména s druhým alikvotním tónem - v případě cylindrické trubice o oktávu plus kvintu výše díky přirozeně kónickému tvaru trubice znějícím nejčastěji jako velká decima. „Troubení“ se obohacuje subvokalizací – „zpěvem“ a různými výkřiky do trubice. Vždy se hraje technikou tzv. cirkulárního dechu, kdy hráč hraje nepřerušovaně a používá tvář jako vzduchový rezervoár zatímco se norem nadechuje.

Didjeridu - ač aerofon - je vlastně jednotónovým sónickým nástrojem rytmickým (!). Nejčastěji doplňuje jednoduchou základní rytmizaci tluček a tleskání komplikovanějšími rytmickými vzorci, které ale vždy probíhají v rámci rytmizace základní a zpravidla dělí její puls na drobnější hodnoty. Slouží samozřejmě také jako prodleva a vytváří zpravidla i intonační oporu (základní tón) pro zpěv.

K nácvičku a tradování virtuosních a mnohdy značně rytmicky náročných doprovodných figur nástroje používají Aboridžinci velice důmyslný způsob umožňující naprosto přesně se naučit na didjeridu konkrétní doprovod k písni či sólovou kompozici. K tomu slouží tzv. mouth sounds – „zvuky úst“. Jsou to ve skutečném tempu „zpívané“ různé slabiky a zvuky napodobující co nejpřesněji skutečnou podobu zamýšleného nástrojového doprovodu. Ty se lze naučit jako „básničku“ a potom jednoduše realizovat na nástroji. Jak je slyšet v uvedené ukázce Songs from the Northern Territory 2, AIATSIS AIAS 2 CD, Australia, lze napodobit jak základní zvuk prodlevy, tak i zdůrazňování alikvotních tónů, naznačit subvokalizaci, neboli „zpívání“ do nástroje, dokonce i charakteristické přefuky.

Příklady:

6. CD Australia, UNESCO D 8040, č. 7, Brolga bird clan songs, č.7/1 1:59, Rose river, East Arnhem land, jazyk Nunggubuyu, klasické využití aerofonu didjeridu v rituální hudbě Aboridžinců. Didjeridu je možno rovněž považovat za archetyp nátrubkových nástrojů. Vzhledem k naprosté jedinečnosti tohoto nástroje a jeho hudebního fenoménu, který se nevyskytuje mimo Austrálii, je velice pravděpodobné, že jde o původní „vynález“ Aboridžinců, objevený a rozvinutý až po příchodu do Austrálie.

7. CD Songs from the Northern Territory 2, AIATSIS AIAS 2 CD, Australia, č. 12, Mouth sounds.

Jako ukázky užití trubek z jiných kontinentů ještě trubka titilyu Wayanů z Francouzské Guayany v Jižní Americe a kolektivní hra na trubky mai Pygmejů Efe z povodí Konga v Africe:

8. CD Musique instrumentale des Wayana du Litani, Buda Records 92637-2, France, č.11, 1:31, Trubka titilyu.

Titilyu – příčná trubka obecně, rozlišuje se od pehpeu (srov. př. 2 - Mluvicí trubice), která je menší a rychle mizí z praxe.

Je často používána v heterofonii s kostěnou flétnou. Ukázka užití trubky již ke skutečnému troubení může sloužit jako – archetyp nátrubkových nástrojů.

9. CD Chants de l'orée de la forêt (Efe), Fonti Musicali, fmd 185, 1990.
č.9, Music for the ritual tore, (část) 1:19

Tore /tole/ – rituál uctívání předků a představení zemřelého duchům předků.

Tore reprezentuje i ducha pralesa – podobně jako Molimo. V ukázce hraje 8 různě vyladěných trubek mai svinutých z kůry, buben kuce, kusy bambusu – ukázka sofistikovaného sborového troubení na různě vyladěné trubky.

Hudební luk

Archetypem všech strunných nástrojů je nepochybně hudební luk⁸. Předcházel všem komplikovanějším typům strunných nástrojů, které dnes patří mezi nejpočetnější nástrojové skupiny. Nacházíme ho zejména v oblastech, kde se luk používal k lovu a jako zbraň a kde přitom nebyl dosud vytlačen rozvinutějšími (pozdějšími) strunnými nástroji. Takových míst je poměrně málo, a tak je hudební luk v různých formách rozšířen pouze v některých lokalitách v Africe, Americe, Oceánii a částech Asie. Dříve se nacházel i v částech Evropy (Východní Prusko, Nizozemí, Itálie, Lotyšsko, Litva).

Pro hudební účely je luk využíván v četných modifikacích a velice různě. Některé etnické skupiny, např. Pygmejové a Sánové (v poušti Kalahari) v Africe, využívají ke hře i svůj lovecký luk. Většinou ale k hudbě slouží luk již záměrně vyrobený jako hudební nástroj, ke střelbě nepoužitelný.

Dle způsobu rozeznívání struny rozlišujeme luk bicí – tón se generuje poklepáváním šípem či vhodnou tyčkou, drnkací – rozeznívá se drnkáním prsty, plektrem a třecí – tře se tyčkou, dalším lukem, smyčcem, eventuelně i luk „aiolský“ – rozezníván prouděním vzduchu při otáčení ve vzduchu, nebo vanoucím větrem.

Dle techniky rezonance to je pak luk ústní – rezonátorem je ústní dutina a luk s rezonátorem – jako rezonátor často slouží ozvučnice z kalebasy (tykve), může se ale i přikládat např. na buben, ozvučnicí může být jáma v zemi v případě zemního luku atp.. Strunu je možno ještě nejrůznějšími způsoby zkracovat, a tak modifikovat výšku tónu, např. pomocí flažoletů dotekem prstů, přikládáním pražce, převázáním a tak podobně.

Hraje se na něj jako na sólový nástroj, s rezonátorem se používá i k doprovodu písní, v některých oblastech je důležitou součástí magie a náboženských rituálů. Bývá užíván k navození stavu meditace, invokaci duchů a tak podobně.

Z hlediska využití ústní resonance je klíčový zejména ústní hudební luk, u kterého nejčastěji poklepem tyčky rozeznívána struna poblíž jednoho z konců lučiště prochází pootevřenými ústy a tón je záměrně různě modifikován proměnami objemu ústní dutiny, způsobujícími zdůrazňování některých alikvotních tónů.

Příklady:

10. CD Polyphonies des Pygmées Efe, Fonti Musicali, fmd 185, 1990, č. 5, 1:48

Pygmejové kmene Efe (kromě příležitostného hraní na lovecký luk) mají už i bou - luk speciálně sestrojený k hudebním účelům a jako lovecký naprosto nepoužitelný. Muži na něj hrají při návratu z lovu anebo ho užívají pro instrumentální mezihry při epických písních - příbězích, vyprávěcích

lovecké historky, bajky o zvířatech v pralese a tak podobně. Ženami je užíván při truchlení. Bou je poměrně veliký (cca 2m) nástroj, ze solidního dřeva se strunou z rafie - palmových vláken. Struna kmitá mezi rty hráče, který modifikuje tón a jeho témbur změnami objemu ústní dutiny.

11. CD Mbuti Pygmies of the Ituri Forest, Smithsonian Folkways CD SF 40401, USA 1992, č. 15, 2:27, Mouth bow

Ústní luk Pygmejů Mbuti z povodí řeky Ituri v deštném pralese střední Afriky, podobný nástroji z předchozí ukázky. Konec luku se přidržuje těsně před ústy, která slouží jako rezonátor. Šíp pak slouží k rozeznívání struny pomocí rytmického poklepávání na strunu.

12. CD Polyphonies des Pygmées Efe, Fonti Musicali, fmd 185, 1990, č. 7, cca 3:00-6:00, Elima. (2:30)

Ukázka z dívčích iniciací Ima Pygmejů kmene Efe, za doprovodu dvou strunného luku kitingbi a rezonující chýše. Kitingbi je už příkladem určitého přechodu k mnohem akusticky znělejšímu hudebnímu luku s rezonátorem.

13. LP Music of the Hamar, South Ethiopie, Museum Collection No 6, West Berlin, č. 1, 3:09, Tingle apho

Zvláštní druh ústního hudebního luku se podařilo zachytit na nahrávce z Jižní Etiopie - nazývá se Tingle apho - jazyk tingle u kmene Hamar. Je to případ hudebního luku se 3 pruty a 3 strunami, hráč drží jeden konec luku před ústy, drnká na struny prsty (zárodečná forma harfy!) a opět moduluje tón změnami objemu ústní dutiny. Nástroj je vyroben z větve o něco delší než paže se 3 odnožemi. Každá napíná jednu ze 3 strun. Kůra je odstraněna a konec vyhlazen, aby bylo možné dobře přikládat k ústům (struna upevněna do zářezu). Takovýto nástroj – trojitý hudební luk - je velká rarita. Hrají na něj většinou mladí chlapci a vlastně na něj

nelze hrát pro nikoho jiného než pro sebe. Chlapci si šeptají pro sebe v jazyce tingle.

14. LP Jižní Amerika, Supraphon 104741-1712 G, 1988, str.2, č. 18, 2:47, Birimbao, kmen Matacos, Argentina

Ukázky nástrojové hry, též třecí techniky! Do Jižní Ameriky přišel hudební luk s největší pravděpodobností až po konquistě spolu s černými Afričany a zřejmě se rozšířil i mezi Indiány¹⁰. Hudební luk Birimbao (kmen Matacos, Argentina), původně pravděpodobně z Angoly, je známý dnes zejména díky afrokubánským hudebním projevům. Poměrně často se s ním lze setkat mezi perkusemi karibské oblasti, je dokonce vyráběn průmyslově z plastů a laminátu.

15. CD Solomon Islands..., Auvidis, UNESCO D 8027, France 1990, č. 11, 0:38, Kwadili

V Oceánii se často setkáváme s variantou strunného nástroje, včetně monochordu a hudebního luku, kde struna je přímo vyštípnuta z bambusového korpusu a podložena pouze dvěma kobyčkami. Blízkou variantou je hudební luk kwadili, používaný například kmenem Baegu, na ostrově Malaita v Šalamounově souostroví. Je tvořen bambusovou trubicí otevřenou z obou stran, která slouží jako korpus. Na ní jsou nataženy 2 struny z rostlinných vláken. Někdy jsou pod ně vloženy dvě kobyčky (není-li bambus flexibilní). Na nahrávce hraje žena Rokona (kmen Baegu, severní část ostrova Malaita). Kwadili je ženský nástroj, drží se v levé ruce, struny se vloží mezi rty a drnká se plektrem, dvě struny jsou naladěny v unisonu. Hráčka stlačuje občas struny levým palcem, a zkracuje tak znějící délku, obohacuje základní dva tóny. Harmonické tóny jsou zesilovány ústní dutinou.

Brumle

Hudebním nástrojem přímo založeným na ústní rezonanci je brumle. Nazývá se též grumle, slovensky drumbla, angl. jew's (eventuelně jewish) harp, neboli „židovská harfa“, německy maultrommel, doslova ústní buben, francouzsky guimbarde a spoustou dalších názvů vždy dle jazyka příslušného etnika. Nástroj má mnoho různých podob, základní princip je ale vždy stejný: lamela - pružný jazýček vyřezaný či upevněný v rámu uzpůsobeném tak, aby se dal vložit do úst a přitisknout na porozevřené přední zuby. Lamela se brnkáním volné ruky rozeznívá, ústní dutina slouží jako rezonátor k zesílení zvuku a k zdůrazňování harmonických - alikvotních tónů. Zvuk se často ještě dále rytmizuje a ozvláštňuje přidechováním.

Původ brumle není znám. Nacházíme ji též u řady přírodních národů, dokonce žijících na úrovni lovců a sběračů (Ainové, Eskymáci). Technikou hry zřejmě souvisí s hudebním lukem či s ústní trubicovou citerou (např. na Filipínách), se kterými se často vyskytuje souběžně. To vše tedy svědčí pro možný původ v mladší době kamenné (cca – 10 000 let?) v souvislosti s hrou na hudební luk.

V Českých zemích se objevuje někdy ve středověku. Krásný příklad je třeba v Orbis sensualium pictus J.A. Komenského na str. 100: „Nádoby muzyczne sou, kterež hlas vydavaji: Najprve, když se tlačy aneb biji - jako cymbal (1) paličkou,... brumle (4) k ústům přiložená prstem...“¹¹. V Evropě (tak jako již u Komenského) má podobu kovového rámu tvaru podkovy, do kterého je zatemována kovová lamela (tzv. heteroglotní brumle – lamela z jiného materiálu než korpus). Pro přehlednost jsou ukázky seřazeny podle jednotlivých kontinentů a uvádím jen vybrané příklady, obzvláště typické.

Příklady:

Eurasie

Slovensko

Na Slovensku se hra na brumli udržela v lidové hudbě v nepřerušené tradici dodnes.

16. LP Východná 77, Opus 91 17 0746, 1978, č. 1/1, Povedzže mi..., 0:50 (Drumbla T. Kobliček)

17. LP Východná 77, Opus 91 17 0746, 1978, č. 1/2, Hojže, bača, 0:41 (Drumbla T. Kobliček)

18. EP(MD č. 13) Ladislav Leng: Slovenské ľudové nástroje, SAV Bratislava 1967 (příloha ke knize) MD č. 13 - drumbla, 0:23

Polsko

19. CD Pologne, Instruments populaire, Ocora C 600001, Paris 1996, č. 3, Shepherd's tune from Silesian Beskid Mountains, Józef Broda: lilac leaf, Jozzko Broda: Jew's harp, 1:41

Brumle se rozšířila v Evropě velice pravděpodobně v důsledku tatarských invazí a počínajících styků s dálným Východem, kde je opravdu téměř všudypřítomným nástrojem souvisejícím zde také se zvláštním typem bifonického zpěvu khomij.

Mongolsko

Tömör xuur – kovová brumle heteroglotní (jak ji známe z Evropy) různých druhů, používá se občas jako sólový nástroj většinou k doprovodu magtaal - náboženské písně. Vyskytuje se tu ale i idioglotní forma, kde je jazýček vyřezán přímo z materiálu korpusu. Tím je zpravidla plochá destička pružného materiálu, např. dřeva, bambusu, kosti.

Xulsanxuur – brumle z bambusu, rozeznívá se kouskem k jazýčku upevněné struny, používá se často k doprovodu bogino duu - populárních melodií.

20. CD Jargalant Altai, PAN Rec. PAN 2050CD, Leiden 1996, č. 11, Xümüün törölxön (Humankind), 0:41 (kov Tömör xuur – kovová brumle)

21. č. 12, Zadgai Tsagaan, (jméno hory), 0:33 - 11,12 na xulsan xuur (bambusovou brumli), obojí populární melodie bogino duu

22. č. 13, Bogd xairxany ayalguu (B x melody), 1:51, - kovová brumle (tömör xuur), improv na známou lid melodii (jméno hory)

23. č. 14, Tömör xuur solo – kov., 1:05,

Tuva

Brumle se zde nazývá khomus – zřejmá etymologická souvislost s bifonickým zpěvem khomij (srov. dále).

24. MD Huun-Hurtu live, Anežský klášter 1998, č. 12 Khomus, 4:12

25. CD Musiques Traditionnelles d'Asie Centrale, Chant harmoniques Touvas, Silex Y225222, č. 18, Chanson Tatar, 2:17 (Chomus – brumle, kov., tvar podkovy)

26. CD Tuvinian Singers and Musicians, WDR World Network 55.838, France 1995, č. 3, Chomushgu Ayalgalar, 3:21, kombinace s bifonic. zpěvem!

27. CD Tuvinian Singers and Musicians, WDR World Network 55.838, France 1995, č.7, Chomus and Chöömej, 3:44 (další!)

28. CD Tuvinian Singers and Musicians, WDR World Network 55.838, France 1995, č.13, Chomushgu Ayalgalar, 2:31

29. CD Huun-huur-tu, The Orphan's Lament, JARO Meiden GmbH JARO 4204-2, Germany 1997, č. 15, Khomuz Medley, 4:47

30. CD Huun-huur-tu, If I´d Been Born an Eagle, Shanachie Entertainment Corp., SHANACHIE 64080, Holland 1997, č. 12, Dönen-Shilgi, 3:14 (uk použ. v doprovodu písni)

Jihovýchodní Asie

Indonézie - Bali

31. CD BALI Folk Music, Auvidis UNESCO D 8003, France 1988, č. 3, Genggong, Jew´s harps ensemble, 4:17 Tabuh tely a Kodok

Tabuh tely - kvákání žab! 9 bambusových brumlí /genggong/, flétna suling, 2 bambusové nástroje guntang (udržují ostinato), buben kendang a pár činelů, hrají stejnou strukturu jako nástroje v gamelanu.

32. 2CD Anthologie des musiques de Bali 1, BUDA Rec. 92600-2, France. Genggong - balinejská brumle, bambus, rozez. strunou, vyladěny na 4 tón. gamelan (s anklungy)

33. 2CD Anthologie des musiques de Bali 1, BUDA Rec. 92600-2, France, II/4. Tabuh telu, 6:10

34. 2CD Anthologie des musiques de Bali 1, BUDA Rec. 92600-2, France, II/5. Sekar Sungsang, 4:07

35. 2CD Anthologie des musiques de Bali 1, BUDA Rec. 92600-2, France, II/6. Tunjang, 3:10

Filipiny

Aruding - brumle - zde vyřezaná vždy z jediné štěpiny bambusu, rozeznívá se po přiložení na zuby drnkáním prstu (bez struny, jak to najdeme např. u Ainů). Skladbičky často napodobují či zobrazují charakteristické zvuky přírody.

36 CD PHILLIPINES, music des hautes-terres Palawan, Le chant du monde LDX 274865, C.N.R.S. Collection Musee de l´homme, France 1992, č. 9, 3:45 Pieces for Jew´s arp aruding

37, 9.1. Tanguk - ptáček „oriole“ (Oriolus xanthonotus), jeho hlas je špatným znamením.

38, 9.2. Tření vinné révy binsag, pohybuje se ve větru a tře se o kmen, který ovívá.

39, 9.3. Linggawung - The weevil of the palm tree, brouk žije v dutých prostorách palmy, děti ho sbírají a upražený je jim pochoutkou. Zvuk krovek za letu je napodobován nástrojem.

40, 9.4. Ambahawan - Holub s kovovými křídly, nástroj napodobuje zmíněného ptáka (Columba vitiensis)

41, 9.5. Lumalibang - Červenohlavý pískající ptáček (Macronus ptilosus, má „lidský“ původ, jeho hlas je špatným znamením).

42, 9.6. Alupjan - stonožka, kouše kusadly a zároveň i dává žihadlo oca-sem, skladba prý velmi sugestivně naznačuje oba typy útoku.

43, 9.7. Tali tali tiluwaran - nářek padajícího stromu. Tradice praví, že jeden z předků slyšel padající strom tagas volat tali-tali, to pak přetransformoval ve skladbu pro brumli.

Ainové (Japonsko)

44-47. LP Ainu, NHK VDL-193B (MD Ainu 3, č. ?), Japan, str. 20, č. 9-12 (instrumental music)

Mukkuri (Mukkuru), z bambusu chishimazasa (Kurile Island bamboo), nemagaridake – „bent root bamboo“, rozeznívá se strunou, existuje i kane mukkuri - kovová, na mukkuri hrají hlavně ženy, hra popisuje - zobrazuje zvuky přírody, hlasy a pohyby zvířat, je to i nástroj námluv, také doprovází tance.

44, 21. 0:51

45, 22. 0:11

46, 23. 0:43

47, 24. 0:49

Amerika

Eskymáci-Inuit

48. CD Canada, UNESCO D 8032, č. 21, Instrumental pieces, 0:59, quani-rvaluutik. Zde se brumle nazývá quani-rvaluutik a je podobného typu jako mukhuri Ainů.

Dnes je už možno si brumli snadno zakoupit v každé lepší prodejně hudebních nástrojů a každý si na ni může zkusit hrát. To by byl už podle Komenského ten vůbec nejlepší způsob, jak se s takovýmto zajímavým nástrojem doopravdy seznámit. Vřele doporučuji.

Bifonický zpěv - khomij

Techniku ústní resonance využívá velice zajímavě tzv. bifonický zpěv (diphonique, harmonic, aliquod, throat chant) – zvláštní hlasová technika umožňující zesílit některé alikvotní tóny nad zpívaným tónem natolik, že se ozývá z jednoho hrdla reálný dvojhlas, eventuálně vícehlas (někdy také zároveň potlačuje znění základního tónu). Tato technika je rozšířena zejména v Mongolsku, blízkých státech bývalého Sovětského svazu jako Tuva, Altaj a také v Tibetu. Nazývá se nejčastěji khomij, chomei a souvise-la původně zřejmě se šamanistickými praktikami. Tato zpěvní technika využívá ústní dutiny pro rezonanci podobným způsobem, jako je tomu při hře na ústní hudební luk a brumli. Zejména brumle, zvaná ve zmíněné oblasti nejčastěji khomus (!) poukazuje i etymologicky na evidentní souvislost s bifonickým zpěvem.

Příklady:

49. CD Mongolian Songs, King Records KICC 5133, Tokyo 1988, č. 1, 0:54 Ukázka bifonického zpěvu khoomij mongolských pastevců pěti typů podle místa resonance - nasální, orální, hlasivkový, hrudní a krční.

50. CD Mongolian Folk Music, Hungarton HCD 18013-14, Budapest 1990, č. 15, 1:40, Ho-mi

Ukázka použití khomij, údajně v podání mongolského pastevce, jemuž bylo v době nahrávky 23 let.

51. CD Tantric Harmonics, Oreade Music, Holland 94, ORB 2934, č. 2, Kalarupa, 1:00 - 2:22 (1:22)

Podobně, ale často v kolektivním, sborovém obsazení se tento způsob zpěvu praktikuje i v rituálním zpěvu tibetského buddhismu, zde pro srovnání zpěv mnichů Tantrické university Gyume.

52. CD Musiques Traditionnelles d'Asie Centrale, SILEX mosaïque Y 225222, France 1995, č. 3, 2:16, Kargyra

Technika bifonického zpěvu se také často nazývá krční zpěv (throat singing), snad proto, že používá zvýšeného napětí hlasivek a krční resonance. Tato krční resonance s extrémně nízkým prodlevovým (základním) tónem se ve střední Sibiři nazývá nejčastěji kargyra.

53. CD Musiques Traditionnelles d'Asie Centrale, SILEX mosaïque Y 225222, France 1995, č. 5, 1:53, Kargyra

54. CD MT, č. 6, 5:12, Sygyt, kargyra, khoomij

Dalším základním typem krčního zpěvu je sygyt, který má naopak velice vysoký základní tón a ostré alikvoty, zní jako vysoká píšťalka. V této ukázce je slyšet kombinaci tří druhů bifonického zpěvu: nejprve sygyt, pak kargyra a khoomij, a to za doprovodu tuvinské lidové dvoustrunné loutny tyanzi.

Krční zpěv provozují výhradně muži, kteří se musí prý „s darem pro něj narodit“ a od mládí pak svoji schopnost rozvíjejí. Říká se také, že delší užívání této techniky může poškozovat zdraví, ale je doloženo i terapeutické užívání k léčení některých chorob a usnadnění porodu. Ženám prý hrozí neplodnost a nebezpečí, že jim zůstanou grimasy, které nutně provází napětí hlasivek, a tak tento zpěv tradičně nepraktikují.

55. CD Musiques Traditionnelles d'Asie Centrale, SILEX mosaïque Y 225222, France 1995, č. 19, 3:42

Sygyt a kargyra, opět s doprovodem dvoustrunné loutny tyanzi.

56. CD Musiques Traditionnelles d`Asie Centrale, SILEX mosaïque Y 225222, France 1995, č. 20, 1:29

Ukázka tuvinského „volného stylu“ uzlyau.

57. CD Musiques Traditionnelles d`Asie Centrale, SILEX mosaïque Y 225222, France 1995, č. 21, 1:38

Další píseň s použitím bifonického zpěvu sygyt.

58. CD Mongolian Songs, King Records KICC 5133, Tokyo 1988, č. 5, 3:11

Po syrovém folklóru ještě pro srovnání milostnou píseň v poněkud akademické podobě, za doprovodu klasického mongolského nástroje citery yochin (na způsob arabské citery canún, která byla patrně jeho předlohou). Je to jakási analogie blízká středoevropskému folklóru v podání souborů jako je BROLN nebo LÚČNICA.

59. CD Harmonic Meetings, David Hykes and Harmonic Choir, Celestial Harmonics 1986, 14013-2, č. 3, Kyrie Opening, ca 3:00 až 5:20 (do konce)

Takováto zpěvní technika s využitím ústní resonance není nutně omezena na její folklorní podoby známé z Mongolska a okolí. Takto např. zpívá David Hykes, Američan žijící ve Francii, který se této technice a jejímu zdokonalování věnuje již řadu let. V ukázce lze posoudit, jak zajímavě se dá zvládat a dále rozvíjet bifonický (také harmonický) zpěv v úplně jiném kulturním kontextu.

Poznámky:

1/Ústní resonance – technika, kterou se hlas či zvuk hudebního nástroje témbrově modifikuje pomocí změn objemu a tvaru ústní dutiny, zpravidla k hudebním účelům.

2/Etnická hudba - termín, podle mého názoru, nejmýstižněji označující souhrn hudebních projevů (a jevů s těmito souvisejících) spadajících, jakožto předmět zkoumání, do oblasti zájmu hudebně-vědní disciplíny zvané etnomuzikologie. K preferenci právě tohoto termínu mne vedla zejména etymologická souvislost etnomuzikologie a etnické hudby coby vědní disciplíny a jejího předmětu. Termín také není zatížen jinými významy jako např. primitivní hudba anebo exotická hudba a navíc je dostatečně obecný a zahrnuje celý předmět etnomuzikologie narozdíl od četných jiných, které jsou v tomto smyslu v literatuře uváděny: např. mimoevropská hudba nezahrnuje evropský folklór, termín primitivní hudba nemůže dost dobře sloužit k označení kultivované hudby vysokých kultur atp.

3/Vrhač oštěpů – technický vynález typický pro fázi pozdního paleolitu (charakteristickou lovem „velkých zvířat“ jako je mamut, prakůň, zubr) předcházející používání luku a šípu. Luk se objevuje až po vyhubení „velkých zvířat“ v Eurasii před cca 10 000 lety.

V Austrálii se vrhač oštěpů dnes nejčastěji nazývá woomera. Je to zpravidla plochý kus dřeva kapkovitého tvaru o délce cca 60 cm, na jednom konci upravený jako rukojeť, na druhém opatřený trnem, do kterého se vkládá zahlobení na konci ratiště oštěpu. Ruka držící vrhač přidržuje zároveň oštěp vsazený do trnu. Při vymrštění funguje woomera jako páka a dodává oštěpu mnohem větší energii než při hodů z ruky. Oštěp může letět dál a dopadnout s větším účinkem.

V Americe byl hojně používán až do rozšíření luku, který nedlouho před příchodem Evropanů přinesli pravděpodobně sebou z Asie Eskymáci (jako poslední migrační vlna osídlení z Asie před cca 2 000 až 4 000 lety). Vrhač oštěpů se zde nazývá atlatl, což je název z jazyka Aztéků, kteří s ním bojovali ještě proti Cortézovým konquistadorům. Srov. např. nález

neporušeného hrobu vládce Mochiků v Sipánu (Peru), kde Walter Alva objevil celý svazek oštěpů do atlatlu a vynesl na světlo, kromě mnoha jiných pokladů, také zlatou podélnou flétnu a zlaté obřadní chřestidlo ve tvaru Jehlanu s rukojetí (Alva 1988:510-555).

Pozdní výskyt luku je v Americe také logickým zdůvodněním naprosté absence strunných nástrojů před Kolumbem. Jeví se tak jako velmi pravděpodobný předpoklad, že zřejmě teprve určitý časový odstup od zdomácnění loveckého luku může vést k vynálezu luku hudebního, který teprve může být archetypem chordofonů. Jejich absence v předkolumbovské Americe je také pádným argumentem proti teorii některých badatelů (např. Montandon 1919), jež pokládají hudební luk za vynález předcházející luku loveckému.

4/Didjeridu - dnes již všude zdomácnělý název však zřejmě není domorodého původu. Vznikl někdy v první polovině 20. století patrně ze slabik, které připomíná jeho zvuk. Většina domorodců používá pro nástroj název z vlastního jazyka. V jazyce Wogadj se například jmenuje kanbi, v Arnhemské zemi se nejčastěji nazývá yidaki, na Morningtonově ostrově larwah.

5/Četné kanálky, termití cestičky kolem vlastní dutiny, způsobují zvláštní rezonanční vlastnosti nástroje, jehož zvukové kvality nelze dosáhnout při použití náhražkového materiálu, např. bambusu. Zvuk reprezentuje často „hlas“ totemových či mytických předků a bytostí, jakou je např. duhový had - Rainbow Serpent Yurlungur - spjatý s příchodem monzunu a považovaný za životodárnou moc, symbol růstu a plodnosti v mýtu o sestřích Wawilak (kde sestry tančí magický tanec k zastavení deště za doprovodu svých digging sticks – holí k vyhrabávání kořínků, nejdůležitějšího - nikoliv hudebního - nástroje aboridžinských žen), v smutečních rituálech usnadňuje cestu duše do země mrtvých - Buralko, a tiší smutek pozůstalých atp.

6/Sám termín didjeridu vytvořili nejpravděpodobněji Evropané, patrně když slyšeli hráče recitovat slabiky „mouth sounds“ a třeba právě di dži ri dú. Uvedený způsob tradování slouží vlastně jako naše notace. Má však navíc výhodu přesné imitace hry v konkrétním tempu, a navíc má v sobě přímo zakódovaný návod, jak hudbu realizovat na nástroji, jakoby spojuje výhody „notace“, tabulatury (která zaznamenává hmaty) a „nahrávky“. Hudbu totiž přímo „slyšíme“. I bez nástroje se tak lze dohodnout např. se zpěvákem na konkrétním doprovodu či předvést tanečníkovi určitou píseň. Ze všeho nejvíc tyto „zvuky úst“ připomínají systém bols, slabik, které používají indiští hudebníci při výuce rytmu a hře na bubny, zejména tabla.

7/Archetyp hudebního nástroje – nejjednodušší myslitelný vývojový předchůdce-pravzor nástrojové třídy (např. chordofony), skupiny (drnkací) nebo i jednotlivého typu nástroje (loutnové) atd.. Příkladem může být ústní hudební luk jakožto archetyp chordofonů, třetí hudební luk coby archetyp smyčcových nástrojů atp..

8/Luk - nejstarší výskyt v mladším paleolitu v Evropě (cca -10 000 př. n.l.). Vynález patrně souvisí s vyhubením velkých zvířat - nutno lovit menší, značně pohyblivé cíle, větší přesnost, na větší dálku. Za nejstarší vyobrazení snad lze pokládat kresbu „Kouzelník s lukem(?)“ v jeskyni Les Trois Freres ve Francii.

Je tu zcela nepochybná souvislost hudebního luku s lukem loveckým. Badatelé se zatím nedokázali shodnout, který z nich byl prvotní. Přesvědčivější se zdají být argumenty, dle kterých zvuk uvolněné tětiny - zadrnění luku - bylo teprve impulsem či inspirací k jeho využití jako hudebního nástroje. Dalším pádným argumentem je také skutečnost, že některé z přírodních národů, které lukem loví používají tento luk bez jakékoliv úpravy také jako hudební nástroj. To je případ jihoafrických Bushmenů a občas i středoafriických Pygmejů. Shodou okolností to jsou právě etnika

na úrovni lovců a sběračů, nejarchaičtějšího způsobu obživy, se kterým se dnes lze ještě u lidí setkat.

V mytologii se často objevuje Bůh - lovec i hudebník, např. Apolon, zadrnčení tětiny jako inspirace k hudbě.

Na hudební luk se většinou hraje sólově, výjimečně ansámblově. Hudební luk s více strunami je už přechodem k lukové loutně, harfě, a to na četných místech Afriky. Oblouková harfa v Sumeru doložena již nejméně 5000 let. Lučiště se vyskytuje v délkách od 50 cm až ke 3 m. Průřez kruhový, oválný, půlkruhový, plochý, ztenčuje se ke koncům. Hranice mezi hudebním lukem a citerou je leckdy nejasná, zejména u idiochordní varianty.

„Škrábací“ (scraped) hudební luk má po straně vruby, jejichž škrábáním (škrabkou a jinými nástroji) se rozeznívá - nachází se v Indii, střední a jižní Africe, v jižní Americe.

Další varianty hudebního luku se rozeznívají drnkáním špičkou prstu, plektrem, ťukáním tyčkou, šípem(!), třením tyčky (Kolumbie, Jižní Afrika, Loango, Markézy) nebo přídatným lukem. (Patagonia) u Araukánů a Chaků spojen s hlavním lukem.

Aeolský hudební luk je rozezníván větrem či dechem, příkladem je bzučivý (whizzing) luk, malý luk otáčený na struně na způsob Bullroareru - bzučáku (klasifikován jako „volný aerofon“) - vyskytuje se sporadicky v západní Africe (Libérie), v Číně, Indonésii, východní Brazílii.

Idiochordní i heterochordní hudební luky mohou mít jednu i více strun. Strunou heterochordního hudebního luku může být ratan, rostlinné vlákno, vlasy, drát. Může znít jako celek nebo může být rozdělena na segmenty (obvykle 2) ovázáním smyčkou atp..

9/Dívky Pygmejů Efe mají zvláštní repertoár písní zpívaných večer při dívčích iniciačních obřadech Elima či Ima. Při těchto rituálech mladé dívky pod dohledem starších žen setrvávají i několik měsíců ve zvláštní

chýši - dům pro Ima - a učí se vše, co budou potřebovat jako dospělé členky kmene. Písně Elima bývají doprovázené hudebním lukem kitingbi – dvou-strunný hudební luk umístěný na bubnu, který slouží jako ozvučnice (podobný nástroj mají též Pygmejové Aka a Baka v Kamerunu i ve Středoafričské republice, kde na ně rovněž hrají ženy a jmenují se lingbidi a engbidi. Existence podobných nástrojů i etymologická příbuznost v názvech na tak vzdálených místech dokládá hudební a kulturní kontinuum mezi různými skupinami Pygmejů. Přitom jejich jazyky jsou již dávno „vypůjčeny“ od okolních „velkých“ vesničanů a patří k různým jazykovým skupinám. V ukázce z tohoto repertoáru i samotná Ima - chýše pro dívčí iniciace - se používá jako zvláštní hudební nástroj. Od stropního centrálního trámce visí provaz, který dvě ženy navlhčenýma rukama rytmicky „potahují“ jako třetí buben (příkladem budiž náš fanfrnoch), celá chata pak rezonuje a vytváří rytmický puls.

10/Znalost lukostřelby se v Americe postupně šířila teprve těsně před příchodem Evropanů, nejpravděpodobnější je hypotéza, že ji při migraci do Ameriky před cca 2 000 lety přinesli s sebou Eskymáci. Pozdní výskyt luku je v Americe také logickým zdůvodněním naprosté absence strunných nástrojů před Kolumbem. Jeví se tak jako velmi pravděpodobný předpoklad, že zřejmě až určitý časový odstup od zdomácnění loveckého luku může vést k vynálezu luku hudebního, který teprve může být archetypem chordofonů. Jejich absence v předkolumbovské Americe je také pádným argumentem proti teorii některých badatelů (např. Montandon 1919), pokládajících hudební luk za vynález předcházející luku loveckému.

11KOMENSKÝ Jan Amos: *Orbis sensualium pictus*, Amsterdam 1657, str. 100

„Musica instrumenta sunt, quae edunt vocem: P r i m ó, cum pulsantur – ut cymbalum 1 pistillo, tintinabulum 2 intus globulo ferreo, crepitaculum 3 circumversando, crembalum 4, ori admotum, digito, tympanum 5

et ahenum 6 claviculá 7 ut et sambuca 8 cum organo pastoritio 9 et sistrum (crotalum) 10.

S e c u n d ó, in quibus chordae intenduntur et plectuntur: etc...

Přípravy muzýcke. – 1. Nadoby muzýcke sou, kterež hlas vydávají:

N e j p r v e, když se tlačy aneb b i j i – jako cymbal 1 paličku, vorloj cymbalovy (břenčadlo) 2 vnitř kuličku železnu, chřestáčka 3 obracanim, brumle 4 k ustum přiložena, prstem, buben 5 a meděnni buben 6 dřevennym pistečkem 7, jako i brnkadlo 8 z slamenjmi houslemi 9 a tříuhelnik 10.

P o t o m, na ktere s t r u n y natahují a rušejí: ect...“

Literatura:

EDWARDS Jim „Boongar“: All about didjeridus, Boongar Publications, Yorkeys Knob QLD, Australia 1994

GEIST Bohumil: Původ hudby, Supraphon, Praha-Bratislava 1970

MOYLE Alice M.: Aboriginal sounds instruments, Australian Institute of Aboriginal Studies, Canberra 1978, Reprinted 1985, Mus BC 1050

PUTMAN John J.: The search for modern humans, in National Geographic vol. 174, No 4, October 1988

SACHS Curt: The History of Musical Instruments, New York 1940

SACHS Curt: The Rise of Music, W.W.Norton &comp.injc., New York 1943

SCHEBESTA Paul: Die Negrito Asiens, Band II, St.Gabriel-Verlag, Wien-Mödling, 1954

ŠEBESTA Pavel, LVOVÁ Sína: Mezi nejmenšími lidmi světa, Mladá fronta, ed. Globus, Praha 1959

TURNBULL Colin M.: The Forest People, Pimlico 1993, ISBN 0-7126-5957-9

www.oberton.org

www.sygyt.com

Diskografie:

CD Burundi - Musiques Traditionnelles, Ocora C 559003, 1988 Paris

CD Ghana, Ancient Ceremonies, Elektra Nonesuch, 7559-72082-2, Germany 1979

CD Harmonic Meetings, David Hykes and Harmonic Choir, Celestial Harmonics 1986, 14013-2

CD Khomus, Jew's harp music of Turkic peoples in the Urals, Siberia, and Central Asia, PAN Records PAN 2032CD, Leiden 1995

CD Mbuti Pygmies of the Ituri Rainforest, Smithsonian Folkways CD SF 40401, USA 1992

CD Mongolian Folk Music, Hungarton 1990, HCD 18013-14

CD Mongolian Songs, King Records KICC 5133, Tokyo 1988

CD Musiques Traditionnelles d'Asie Centrale, SILEX mosaïque Y 225222, France 1995

CD Polyphonies des Pygmées Efe, Fonti Musicali, fmd 185, 1990

CD Solomon Islands..., Auvidis/UNESCO/ D 8027, 1990 France

CD Tambours du Burundi, Playasound PS 65089, 1992 France

CD Tantric Harmonics, Oreade Music, Holland 94, ORB 2934

CD Witchcraft and Ritual Music - Kenya and Tanzania, Elektra Nonesuch 7559-72066-2, Germany 1975

LP Jižní Amerika, Supraphon 104741-1712 G, 1988

LP Music of the Hamar, South Ethiopie, Museum Collection No 6, West Berlin

LP Zulu, Swazi and Xhosa, The Koninklijk Museum voor Midden Afrika, No 3, 1975

Lidová píseň jako podklad k prožitkovému zpívání

Zuzana Vlčinská

Na půdě Hlasohledu lze očekávat, že budu o lidových písních hovořit především z hlediska hlasu a zacházení s ním. Jako muzikoložka mám však blíže k hudební materii, která se hlasem nechává zaznít. Dovolte mi tedy nejprve krátce pohovořit o fenoménu hudby jako takové. Domnívám se totiž, že hlasové kvality (nebo způsob tvoření a použití hlasu) úzce souvisejí se sděleními obsaženými v hudebním předivu zpívaných písní.

Hudba, jako všechna umění, je výsostně lidským projevem. Nutně tedy v sobě odráží principy, na jejichž základě jsme utvářeni my jako lidské bytosti. Hlavními faktory vymezujícími naše lidství je naše fyzičnost (kterou máme společnou s živou i neživou přírodou), naše vztahovost¹ (pravděpodobně žádný jiný tvor planety není tolik určován kvalitou svých vztahů k ostatním, ale i k sobě a k prostředí, v němž žije, a také nemá tak velkou schopnost sám své okolí ovlivňovat) a naše schopnost představivosti a transcendence.

Hudba má nutně fyzickou a fyzikální složku. Je snadné pochopit, že každý zvuk či tón je produkován nástrojem a šíří se prostředím podle zákonů akustiky. Zde se ocitáme na poměrně jisté půdě, protože takový zvuk lze měřit, nahrávat, počítačově modifikovat a podobně.

Druhým jmenovaným faktorem je vztahovost. Ve škole nás učili, že nejmenší hudební jednotkou je tón, který má určité vlastnosti: výšku, délku a barvu (tedy opět fyzikální vlastnosti spadající do první oblasti). Spolu s moderními hudebně-pedagogickými systémy si dovoluji s tímto tvrzením nesouhlasit. Myslím, že nejmenší skutečně hudební a nikoli jen zvukovou jednotkou je interval. Jsou dva tóny, mezi nimiž existuje vztah.

¹ Pro účely dalšího výkladu je termín *vztahovost* výhodnější než příliš široký pojem *psychika*. Pocity a vztahy samozřejmě pramení v našem psychickém ustrojení. Vztah je v tomto případě bazálnější a přesnější označení jevu.

Ten rozdíl působí nepatrně, ale je velmi podstatný. Představte si skladbu nebo melodii tvořenou pouze jednotlivými, izolovanými tóny. Je to ještě hudba? Myslím, že taková „skladba“ může být pouze produktem stroje, počítače, nikoli člověka. A je vysoce pravděpodobné, že si posluchač takového útvaru vztahy mezi jednotlivými tóny bezděčně doplní. Jako lidé vztahy potřebujeme, protože věc nezakomponovaná do sítě vztahů nám nedává smysl.

Zde je důležité doplnit, že potřeba vztahového rámce souvisí s našimi pocity. Neboť jsou to právě ony, které nás informují o našem vztahu k určité věci nebo k člověku. Pocity, ať už si je uvědomujeme nebo ne, nám také sdělují, jakou hodnotu pro nás věc (oblíbená, zajímavá, nepříjemná) nebo osoba má. Vztahy a s nimi související pocity nám pomáhají strukturovat náš svět, dávají mu plasticitu a konkrétní hierarchii.

Podobně je každý hudební útvar, i ten nejprimitivnější popěvek, vysoce strukturovaným útvarem. V našem tonálním systému je tato struktura dána vztahy mezi jednotlivými tóny a jejich skupinami v čase a prostoru. Tonální centrum působí jako gravitační ohnisko, k němuž jsou ostatní tóny v různém stupni souladu nebo nesouladu (harmonie nebo disharmonie, přitažlivosti-lásky nebo odpudivosti-nenávisti²) přitahovány. To „hudební“ nejsou jen jednotlivé zvuky, ale je to především hierarchický řád, v jehož rámci tyto zvuky dostávají svůj smysl, emocionální náboj a sdělnost. Slyšela jsem Rebbeccu Stewart, významnou badatelku a učitelku v oblasti interpretace nejstarší evropské hudby, říkat, že je třeba zpívat nikoli jednotlivé tóny, ale to, co je mezi nimi. Tedy vztahy.

Oproti monodii je pak vícehlas, zejména polyfonního typu, ještě násobně vztahovější: vztahy mezi jednotlivými hlasy jsou určující pro jejich kvalitu i pro vyznění celku skladby.

² Tyto poetické pojmy pocházejí z učebnic harmonie 18. a 19. století.

A zde se dostáváme ke třetímu lidskému faktoru, k představivosti a schopnosti transcendence. Obě tyto schopnosti velmi souvisejí s již zmíněnou vztahovostí. Mít představivost a schopnost transcendence znamená mít živý vztah k fenoménům, které nás přesahují a jejichž všepřonikající přítomnost dává našemu životu smysl a vyšší rozměr.

V souvislosti s hudbou (nebo s uměním vůbec) u nás představivost neoprávněně spadá pod pojem nadání. Soudíc podle reakcí lidí, se kterými jsem kdy o tom mohla mluvit, většinový názor naší společnosti na hudební „nadání“ je značně černobílý: buď ho někdo má od narození, a pak často bývá objektem obdivu okolí, nebo ne. Takový „nenadanec“ potom ani nemá šanci to s hudbou zkusit (protože je včas umlčen rodiči, učitelem v hodině hudební výchovy, není přijat ve svých 6ti letech na ZUŠ), a většinou zůstává celý život přesvědčen o své totální hudební neschopnosti. Kdyby toto striktní rozdělení opravdu platilo, existovaly by svým psychofyzickým ustrojením dva zásadně odlišné druhy lidí: ti hudební a ti druzí. Tento očividný nesmysl také zcela vylučuje možnost učení se a nepočítá se zkušeností jako s veličinou formující schopnosti a postoje člověka. Tím chci říci, že se v rámci výuky málokdy pracuje s představivostí žáků a studentů jako s důležitou a kultivovatelnou součástí uměleckého projevu a prožívání. Také se málo počítá s hudebně-psychologickým vývojem dítěte, ačkoli právě ten je u nás výzkumy dobře zdokumentován.

Schopnost dětí učit se sluchem poznávat vnitřní strukturu hudby, s níž přicházejí do styku, se dramaticky rozvíjí přibližně do výměny zubů mezi šestým a sedmým rokem, kdy může přijít harmonické myšlení. Jednou z podmínek a katalyzátorů tohoto vývoje však je hudební zkušenost dítěte, tedy to, že jemu a s ním někdo zpívá, říká říkadla, hraje si s hudbou.

Zpívat nebo hrát na nástroj jednotlivé tóny tak, jak nám je nabízí notový zápis, nevyžaduje představivost. Stačí znát noty a umět správné hmaty. Tento způsob interpretace muzikanta také nikam neposouvá. Nedá mu zahlédnout sdělení skryté za tóny. Interpret nemůže pocítit gesto vyjádřené složitým předivem vztahů. Takový přístup k hudbě nevede k pocitům radosti, žalu, zlosti, lítosti, opovržení, furiantství nebo k čemukoliv, co vás napadne, nevede k hluboké a intimní komunikaci mezi muzikanty. Vede pouze do světa správnosti a nesprávnosti, do světa výkonu okleštěného o veškerou citovost a magičnost umění, jakým hudba bezpochyby je.

Připadá mi nanejvýš smutné, že - alespoň podle mé dosavadní zkušenosti - až na výjimky potvrzující pravidlo, se naše hudební školství jako systém pohybuje především v těchto mantinelech. Jakoby technika sama byla uměním, jakoby cílem každého muzikanta bylo podat správný výkon. Jakoby smyslem existence dětské písničky byla pochvala od rodičů nebo od paní učitelky.

Myslím si, že představivost ve skutečnosti má s nadáním hodně společného. Odmítám však zúžené a indoktrinující dělení na „nadané“ a „nenadané“. Čeho opravdu „nenadanci“ nebyli schopni, bylo podat v určité chvíli nějaký výkon, nejčastěji zazpívat písničku.

Pracovat s představivostí a citlivostí lidí je obtížné možná proto, že se taková práce vymyká předem daným pravidlům a jistotě správnosti. Je příliš komplexní na to, aby pro ni existovaly jednoduché postupy a návody.

Taková práce rovněž nevede k rychlým výsledkům či výkonům, ale probíhá po malých, ale významných krůčcích uvnitř zpívající a zároveň hledající

lidské bytosti. Vedle znalosti probíraného předmětu vyžaduje tento přístup – a opět se nám zde to slovo objevuje – schopnost vztahu. Mnohem snazší je zůstat u hodnotícího postoje a požadavků na výkon. Myslím si ale, že pěstovat a oživovat v dětech i dospělých právě kvality citlivosti, představivosti a tvořivosti je důležitý úkol všech „uměnovýchov“. Tyto schopnosti úzce souvisejí s kvalitou našeho lidství. Již více než 15 let se věnuji zpívání s neškolenými a hudebně většinou nevzdělanými zpěváky. Většina z nich by podle předloženého, černobílého konceptu spadala do tábora „nenadaných“. Mnozí z nich mají, právě díky tomu, že jim v raném věku někdo zakázal zpívat, protože to „neumí“, velké bloky vůči zpěvu. Zároveň ale mají potřebu tato omezení překonat, protože se cítí ochuzeni o část svého prožívání.

S těmito lidmi zažívám výsostně hudební okamžiky zejména ve chvíli, kdy se zaměří na představu, na pocit obsažený v písni nebo na sdělení, které píseň nese. Obdivuji u nich odvahu a ochotu hledat v jimi dosud neprobádaném světě, v němž se zejména zpočátku cítí nejistí a neúspěšní. S radostí mohu také sledovat, jak s přibývajícími měsíci a lety zkušeností se společným zpíváním roste jejich citlivost k hudebnímu předivu, k rozmanitosti písni a k jejich expresivitě. Lépe se orientují v řádu skrytém za jednotlivými melodiemi a souzvuky. Postupem doby také roste chuť těchto lidí sólově se projevit.

Zde cítím potřebu podotknout, že naopak s lidmi, kteří jsou přesvědčeni o svém hudebním nadání a o tom, že „zpívat umí“, bývá občas těžká práce. Obtížně se zbavují svého dlouholetého návyku - zaměření na výkon. Již zmíněná vztahovost jim často chybí, což se projevuje v neosobnosti, mechaničnosti, a tudíž nezajímavosti jejich zpěvního projevu, i když mohou mít krásný hlas. Jejich „správný“ rytmus bývá těžkopádný a mrtvý, intonačně nejsou schopni spojit se s ostatními spoluzpěváky atd.

Estetika výkonovosti, rozdělení světa na „správně“ a „špatně“ vyhrazuje každou aktivitu, nejenom zpěv, úzké skupince profesionálů. Ostatní jsou zatlačeni do role posluchačů a konzumentů profesionálních výkonů. Velká produkce zvukových nosičů tento trend ještě podporuje. I ti, kteří zakládají a provozují např. amatérské kapely nebo sbory, se většinou pohybují v měřítkách výkonu: hlavním cílem bývá uspořádat koncert a vydat CD.

Jsem hluboce přesvědčena, že přitom existuje spousta hudby, která není určena ke koncertnímu provozování, ani nemá být zafixována v podobě nahrávky, ale má se společně prožít a sdílet. Má sloužit ke společnému nebo individuálnímu zastavení se v prožitku, který je teď a za okamžik zmizí. Taková hudba prohlubuje procítění přítomnosti, bytostné spojení se sebou a s řádem, který nás všechny přesahuje a zároveň nezachytitelným způsobem spojuje. Zde se nabízí souvislost s původní funkcí hudby v životě lidí; zpěv byl odedávna nedílnou součástí obřadů i pracovních činností, měl magickou a léčící funkci. Některé písně či jiné vokální útvary zpívali „odborníci“ k tomu povolání (šamani, kmenoví kouzelníci, kněží a mniši v kláštorech), jiné hudební útvary však byly určeny celé obci, tedy všem, každému členu společenství. Mám na mysli náboženské zpěvy všeho druhu, v Evropě zejména gregoriánský chorál a jeho odnože a všechny druhy hudební tradice předávané ústní cestou, zejména lidovou písňovou tvorbu.

Takových písní máme v naší zemi opravdu velké bohatství v podobě tisíců notových záznamů ve stovkách sbírek. (Narozdíl např. od Německa, kde, chtějí-li si zazpívat zajímavou lidovou píseň, sáhnou po písni židovské; nebo od Holandska, kde vokální folklór postrádají úplně.) „Naší zemí“ zde mám na mysli Čechy, Moravu, Slezsko, ale také Slovensko.

V evropském měřítku jsou si mentality našich národů velice blízké a je to poznat i na stavbě českých, moravských a slovenských písní. Tisíce písní dochovaných ve stovkách sbírek vypovídající o způsobu života, názorech, preferencích a hlavně prožitcích a pocitech našich předků. Měli jsme i velké štěstí na pečlivé sběratele, pozorné ke sbíranému materiálu; někteří z nich byli vynikajícími skladateli a dokázali ocenit i kvalifikovaně roztrždit bohatý hudební materiál, který sebrali (Janáček, Křížkovský, Hába, na Slovensku Bartók).

Některé z těchto písní (a právě takové vybírám pro společné zpívání zaměřené na prožitek) působí jako holografický otisk nějaké životní situace, pocitu nebo nálady, které každý zná. Radost, smutek, zlost, pocit opuštěnosti, závist, lenost a další pocity máme dnes stejné jako naši předkové před více než třemi sty lety. Jiné písně přinášejí bohaté, někdy až šťavnaté obrazy a představy. Je poměrně snadné vžít se do situace toho, kdo první píseň zazpíval, procítit, proč se to stalo, kdy to bylo, kde se zrovna nacházel, a jak se cítil.

Snadno tedy vznikne hluboký emocionální vztah ke zpívané písničce (u každého samozřejmě rozdílný v závislosti na osobních postojích a zkušenostech), který umožňuje, aby se z písně stalo pravdivé komunikační médium: kdo zpívá takovou píseň, nezpívá nějakou melodii a nějaký text, ale konkrétní výpověď, k níž se jedinečným způsobem vztahuje.

Lidové písně jsou většinou také emocionálně bohaté a čisté. Písně starší vrstvy (přibližně do období baroka) vyjadřují nejjemnější odstíny nálad radosti, smutku, bolesti a zlosti v jejich plnosti, živosti, barevnosti a opravdovosti. Jsou to písně světa, který stojí oběma nohama pevně na zemi a hlavou směřuje k nebesům. Sentimentální citová rozbředlost, nuda nebo lhostejnost je takovému světu cizí. Čistá emocionalita těchto

písni napomáhá přirozené hlasotvorbě, protože tělo vzrušené konkrétním citovým hnutím získá správné vnitřní napětí pro zpěv.

Lidové písně ze starší vývojové vrstvy jsou také často velmi komplexními melodicko-textovými celky na malé ploše. Jsou to miniaturizovaná umělecká díla. Jejich melodie, časový a harmonický průběh v sobě skrývají určitou zvláštnost, zvukovou hru nebo až jímavou krásu. Taková píseň představuje svět sám pro sebe a je možné na ní pracovat měsíce, ba i roky, aniž by nás omrzela: pořád je co objevovat, kam růst. Společná cesta světem písně pokračuje. Zpěváci sami často konstatují, že ta samá píseň na ně v různých obdobích působí různě a že s ní mají jiný kontakt po měsících práce nebo po půlroční odmlce.

Další výhodou hudební komplexity písni je fakt, že tváří v tvář krásné a zajímavé písni lidé většinou zapomenou, že je vlastně těžká (melodicko-harmonická neobvyklost je vnímána jako náročnost podle vzoru „co je známé, to je snadné“). Zájem a okouzlení jako motivační síly přebijí úzkost z náročného úkolu.

Lidové písně představují vysoce kvalitní tradici, ke které patříme a z níž můžeme čerpat. Umožňují nám komunikovat s našimi předky v nás, pomáhají orientovat náš pocit identity. V době globalizace je téma kořenů důležité v podstatě pro každého člena západní civilizace. Možnost navázat na tradici, kterou lze procítit jako živou sílu, jež se mě bezprostředně dotýká a nikoli pouze jako muzeální exponát, působí na zpívající ukotvujícím a orientujícím způsobem.

Pro prožitkové zpívání s hudebně neškolenými či málo zkušenými zpěváky mají lidové písně i další přednosti:

- fungují jako ochrana. Sdílená píseň nebo skladba jako ohnisko společné koncentrace odvádí pozornost od osobních obsahů (zejména od strachu projevit se zpěvem), aniž by je rušila. Spíše se dá říci, že společně sdílená píseň poskytuje osobním obsahům pružný, laskavý a většinou vzrušující rámec, který zároveň chrání před nejistotou a chaosem.³ (Volná improvizace, má-li být pravdivá, patří mezi nejtěžší disciplíny a vyžaduje vyšší míru citlivosti a schopnost hudebního myšlení.)

- jsou snadno zapamatovatelné. Odpadá tedy potřeba znalosti notového zápisu. Snadná zapamatovatelnost písní napomáhá rychlému zvnitřnění zpívaných obsahů, ohmatávání zvuku písně tělem a sluchem a prožívání emocí a nálad, které píseň nese. Notový zápis navíc mate: moderní notace je schopna vyjádřit vokální gesto jen v nejhrubších intonačně-rytmických obrysech (u kterých také řada zpěváků ve snaze o „správnost“ zůstane), nezprostředkuje vnitřní gesto, z něhož píseň plyne a které jí dává bytostný smysl.

- jsou srozumitelné. Narozdíl od různých manter zůstáváme stále v rodném jazyce a jeho variantách. Někdy je sice třeba překladu (u méně známých nářečí nebo u písní jiných slovanských národů), ale i po něm je jazyk poměrně rychle vstřebán a jeho zvláštnosti spolutvoří emocionální zážitek z písně, jaký by obecná čeština neumožňovala.

- mohou se měnit. Lidová píseň ze své definice podléhá variačnímu procesu.

V důsledku toho je píseň jako tvar určený ke společnému sdílení vždy jen nabídkou a možnost změn uvnitř tvaru (např. formou improvizace nebo kontrafaktury) je zcela legitimní. Vždy lze přerámovat opakovanou chybu

³ Pověšimněte si podobnosti takového fungování písniček s obřadností. Rituál je rovněž pevným, pružným a bezpečným rámcem pro důležitou transformační zkušenost jednotlivce v rámci komunity (všechny úvody do dospělosti, svatba, křest a pod.).

jako novou možnost života písně. Tato jistá nezávaznost v nakládání s melodicko-textovým celkem tvoří důležitou protiváhu potřebě většiny zpěváků zazpívat píseň „správně“. Hledání osobní výpovědi, výrazu písně a kontaktu s ostatními zpěváky má absolutní přednost před snahou o výkon.

Jednoho tématu jsem se ve svém výkladu dotkla jen letmo. Totiž souvislosti zpívání s tělem a pohybem. Fyzičnost hlasotvorby a zpěvu má pro prožitkové zpívání zásadní význam. Jeho nedílnou součástí je hledání tělesného ukotvení hlasu a pěstování vnitřního hmatu v souvislosti s prožitky a hudebními jevy, které písně přinášejí. Tomuto - jinak pro mě fascinujícímu tématu - jsem se záměrně vyhnula proto, že by se tak záběr mého příspěvku příliš rozšířil a jeho zacílení by se roztránilo. Pro tuto chvíli se tedy, prosím, spokojme s konstatováním, že ohmatávání melodicko-rytmického průběhu písně tělem je klíčové pro skutečné pochopení a procítění písně. Takto uchopená píseň si uchová vysoké hudební kvality obsažené v její struktuře.

Hudba a zpěv má oba rozměry: výkonový i procesuální. Může být uměleckým objektem, jehož vyslechnutí nás nějak obohatí a zasáhne. Můžeme obdivovat nebo kritizovat umělce a jejich výkony, můžeme si pouštět jejich nahrávky, které vlastníme jako jiné věci, doma z reprobeden.

Můžeme ale také zpívat a poslouchat ostatní zpěváky bez hodnocení, ale s účastí. Můžeme hudbou a zpěvem komunikovat o svých nejniternějších pocitech, můžeme se tímto způsobem spojit se světem a se sebou samými v přítomném okamžiku. Jsem vděčná za přebohaté dědictví po předcích, z něhož můžeme stále čerpat a radovat se z něj. A jsem také opravdu vděčná Hlasohledu, že pomáhá velmi kvalitním způsobem pěstovat tuto druhou, tedy prožitkovou a procesuální tvář zpěvu, jejíž hodnotu naše současná společnost ještě neumí zcela docenit.