

Historie v drážkách

Počátky zvukových záznamů etnické hudby

Matěj Kratochvíl

Etnologický ústav AV ČR, v.v.i., kratochvil@eu.cas.cz

History in the grooves Beginnings of the recording of ethnic music

Abstract—This text examines the early history of the recording of ethnic or traditional music and some of the problems connected with the interpretation and analysis of the historical recording. Since the last decade of the 19th century, increasing number of people, scholars as well as amateurs were using Edison's phonograph to record music of various nations over the world. These recordings represent an important source for research today. We must however take into consideration that the recordings were made with various motivations and for various purposes and that the information they contain is not always easy to interpret. Since the beginning, traditional music was recorded not only for the purpose of research or archiving but also as a product of music industry. This fact often influenced the selection and form of the recorded material. Listening to these early recording today, we must therefore analyze the sound in the context of its origin. Besides the short survey of early activities in the field of recording of ethnic music, this text presents one example of a large and ambitious recording project. The Phonographic commission of Czech Academy of Sciences and Arts was active between 1928 and 1937 and its aim was to record various sonic expressions of the nations living in Czechoslovakia. Closer look shows that the image of the culture as presented by this collection is in several ways distorted and that it needs to be analyzed with regard to the political and social context of its time.

Key Words—ethnomusicology, phonograph, traditional music, music industry

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

NAVZDORY skeptikům, jako byl Theodor W. Adorno, kteří v „mechanické hudbě“, tedy v hudbě zaznamenané pomocí různých zařízení, viděli jen módní hračku a neplnohodnotnou náhražku hudby skutečné, se tato forma existence hudby stala v průběhu minulého století čímsi zcela běžným. Ba naopak, na počátku 21. století není těžké na základě obrazu podávaného médií podlehnout dojmu, že hudba, to jsou

především nahrávky. Technologie zvukového záznamu významně ovlivnila zábavní průmysl, nevyhnula se ovšem ani vědě. Právě etnomuzikologie je s Edisonovým vynálezem spjata velice těsně, možná ze všech oborů nejtěsněji. Zvukové záznamy se na jedné straně staly předmětem etnomuzikologického zkoumání, na straně druhé rovněž produktem, médiem, skrze nějž badatelé prezentují své objevy veřejnosti.

V posledním desetiletí se díky větší dostupnosti technických prostředků objevuje stále více reedic historických nahrávek a mezi nimi také nahrávky tradičních hudebních forem z různých míst světa. Jejich digitalizace a další zpracování již nejsou jen výsadou akademických institucí a profesionálních nahrávacích studií, nahrávky z počátku 20. století vycházejí v řadě malých vydavatelství s různými motivacemi a různou mírou informovanosti. Časový odstup mnoha desetiletí propůjčuje těmto nahrávkám jakousi auru autenticity a díky stále lepší dostupnosti se tak tyto nahrávky mohou stát a také stávají prameny výzkumu etnomuzikologického, antropologického atd. Ve spojení s často nedostatečnými informacemi o původu nahraného materiálu pak vyvstává riziko značné dezinterpretace těchto pramenů. Zvukový záznam většinou chápeme jako určitý objektivní pramen, jako spolehlivý zdroj informací. Bez znalosti kontextu, v němž byl pořízen, může být ve skutečnosti informační hodnota jakékoliv nahrávky poměrně sporná. Je třeba mít na paměti, v případě etnomuzikologie zvláště, že hudbu netvoří jen zvukové informace, ale také kontext, v němž jsou předávány. Jedna zvuková struktura může nabývat v různých situacích různých významů. Následující text má nastínit spleť motivací a přístupů ovládajících produkci zvukových záznamů hudby různých světových kultur. Bude se přitom držet pouze v období do druhé světové války. Ve druhé polovině století se totiž situace do značné míry zpřehlednila, sféry nahrávek komerčních a těch pořizovaných za účelem výzkumu se zřetelněji oddělily. V závěrečné části se budu věnovat jedné kolekci nahrávek, na níž lze demonstrovat mnohé problémy související s vyhodnocováním historických zvukových záznamů.

NAHRÁVKY BADATELŮ

Když v roce 1877 Thomas Alva Edison sestrojil přístroj k záznamu zvukových vln a jejich opětne reprodukci, nabídl tak lidstvu zbraň pro boj s časem a zapomněním. Jakýkoliv zvuk, tedy i hudební projevy mohly nyní získat teoretickou nesmrtnost. Ne všichni z řad etnologů

a antropologů projevovali v počátcích stejné nadšení, nový technický prostředek si však brzy získal oblibu. Lze říci, že teprve zvukový záznam umožnil zformování etnomuzikologie jako vědecké disciplíny. Do té doby pracoval tento obor (či jak se dříve říkalo „srovnávací hudební věda“) se slovními popisy hudby a jejími notovými záznamy. Chyběly však podklady pro objektivní srovnávání materiálu, protože notový zápis nebyl dostatečně spolehlivý a evropská notace neumožňovala zachytit mnohé prvky mimoevropských hudebních útvarů, jako jsou např. mikrointervalové odchylky.

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

Na voskový váleček i pozdější gramofonovou desku o sedmdesáti osmi otáčkách za minutu bylo možno zaznamenat něco málo přes tři minuty hudby. Bylo tedy dobře možné nahrávat kratší písňové útvary, zatímco na rozsáhlejší formy kapacita nestačila. Klasická hudba Indie či arabských zemí, nebo epické zpěvy jihovýchodní Evropy tak mohly být zaznamenány pouze v podobě krátkých fragmentů. Teprve s postupem času začali badatelé chápat zvukový záznam jako něco více než jen pomůcku k pořízení notového záznamu a zajímat se o ty parametry zaznamenané hudby, které nebylo možné převést do not, tedy téžbr či styl hry a zpěvu. Významný rumunský folklorista Constantin Brăiloiu (1893–1958) shrnul klady fonografického záznamu v roce 1931:

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

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

V roce 1890 zaznamenal Jesse Walter Fewkes (1850–1930) hlasy mužů a žen indiánského kmene Zuni, a

tím otevřel dějiny terénních nahrávek (ačkoliv jeho prvenství bylo později zpochybňováno (Brady 1999: 56–58)). Na přelomu 19. a 20. století byly založeny fonografické archivy ve Vídni a v Berlíně, v nichž se shromažďovaly nahrávky pořízené badateli i cestovateli v různých koutech světa, či tam byli nahráváni hudebníci a zpěváci, kteří do Berlína a Vídně přijeli. Jedním z badatelů, kteří věnovali archivu nahrávky, jež na cestách pořídili, byl i jeden ze zakladatelů moderní antropologie Franz Boas. Ten nahrál v roce 1897 zpěv Indiánů z Britské Kolumbie.

Rozsáhlé sbírky v Maďarsku, Rumunsku, ale též v Turecku, Maroku a dalších zemích pořídil maďarský skladatel Béla Bartók, který s fonografem pracoval od roku 1907. V Rumunsku natáčel tradiční hudbu od 30. let již zmíněný Constantin Brăiloiu. Evgenia Eduardovna Lineva (1854–1919) jako první použila fonograf v Rusku v roce 1897, finský etnomuzikolog Armas Otto Väisänen (1890–1969) zaznamenal v letech 1915 a 1922 specifickou formu vokálního projevu Laponců (Sámů) zvanou jojk. Ve Spojených státech, především na jihu, nahrával od roku 1908 John Lomax (1867–1948) se svým synem Alanem (1915–2002), kteří zaznamenali celkem asi 4000 písní. Velice zajímavý zdroj materiálu našli například v tamních věznicích.

V českých zemích byl fonograf poprvé předveden pravděpodobně na Zemské jubilejní výstavě v Praze roku 1891. Zájem o technickou novinku poměrně brzy vzrostl nejen na straně široké veřejnosti poslouchající dobové šlágry, ale také mezi národopisci, jazykovědci a fonetiky. V Národopisném věstníku československém vyšel v roce 1906 text Jiřího Polívky nazvaný *Fonograf ve službě národopisu*, který popisuje dění kolem tehdy relativně čerstvě založených archivů ve Vídni a Berlíně a fonografické experimenty různých badatelů. Svůj text uzavírá Polívka konstatováním, že „*fonograf se stal již nutnou, ba nezbytnou pomůckou národopisnou, a také při užších cílech, které si stavíme v mezích našeho národa, pro studium dialektů našich, lidové řeči, a zvláště našich písní, mohl by vykonati zajisté platné služby. Proto nelze dosti vřele doporučovati našim etnografům, aby tímto moderním nástrojem se vyzbrojili při svých výzkumných cestách.*“ (Polívka 1906: 169)

Skladatel Leoš Janáček se zabýval myšlenkou nahrávání lidových písní již v roce 1892, ovšem teprve v roce 1909 vznikly z Janáčkovy iniciativy první zvukové záznamy lidových písní. Ve stejném roce Otakar Zich pořídil nahrávky blatského dudáka Františka Kopšíka a chodského dudáckého tria. Skladatel Alois Hába zaznamenával na fonograf lidové písně na jižní Moravě v letech 1924–1932. Na přelomu 20. a 30. let vznikl také soubor nahrávek lidové hudby pod hlavičkou tehdejší České akademie věd a umění, jimž se budu věnovat v závěrečné části textu.

Při posuzování nahrávek z dob formování etnomuzikologie jako samostatného oboru je samozřejmě poněkud problematické rozlišovat odbornou příslušnost badatelů, kteří nahrávky pořizovali: Walter Fewkes byl přírodovědec, první ředitel Phonogramm-Archivu v Berlíně Erich

Moritz von Hornbostel vystudoval chemii. Pořizovatelem záznamu byl také často někdo jiný než ten, kdo jej posléze analyzoval. Aby rozšířil své sbírky, zapůjčoval třeba berlínský Phonogramm-Archiv přístroje cestovatelům mířícím za oceán. Různé byly i motivace k pořizování nahrávek. Stejně jako u psaných sbírek lidových písní se mohly nahrávky stát jakousi výkladní skříní národní kultury, proto na počátku 20. století začaly také vlády některých států organizovat vlastní nahrávací akce. V roce 1937 například pozvala vláda Turecka Bélu Bartóka, aby pomohl zorganizovat sběr lidových písní v jižní Anatolii (Bartók 1949).

Ranné etnomuzikologické nahrávky mohou před současného posluchače klást různé překážky, některé rázu čistě technického. S takovou se potýkali autoři edice nejstarších nahrávek české hudby, zmíněného dudáka Kopšika. Narozdíl od gramofonových desek u nich nebyla stanovena standardizovaná rychlost nahrávání a přehrávání válečků. V některých případech to bylo řešeno tím, že na začátku nahrávky byl nahrán tón ladičky, tedy komorní „a“ (440 Hz). Nebylo to však dodržováno vždy, navíc podle některých tato praxe mohla vést ke zkreslení interpretace – interpret by mohl začít zpěv právě od „a“, nikoliv od tónu, od něž začínal normálně. V případě jihočeského dudáka ladička použita nebyla, a proto nebylo jasné, v jaké rychlosti by měly být válečky přehrávány. Existovalo také několik možností ladění dud, což mohlo být dalším vodítkem. Díky kombinaci informací z různých zdrojů nakonec bylo určeno pravděpodobné ladění dud a podle něj pak také rychlost přehrávání válečků.

GRAMOFONOVÝ PRŮMYSL

Přibližně od 80. let 20. století se mezi hudebníky, hudebními publicisty i vědci objevuje téma propojování a ovlivňování hudby různých kontinentů. Sousedství „world music“ se stalo pochvalou i pejorativem, zapáleně se diskutuje o komerčním využívání či zneužívání hudby. Ve skutečnosti se nahrávací průmysl začal o lokální hudební projevy různých míst světa intenzivně zajímat již od svých počátků. Do prodeje se fonograf dostal v roce 1888 a rychle se rozvíjející nahrávací společnosti se po úspěchu v Evropě a Severní Americe snažily získat nové zákazníky na ostatních kontinentech. Těm bylo třeba nabídnout nahrávky jejich vlastní hudby.

Po technické stránce nebyl zpočátku mezi komerčními a etnomuzikologickými nahrávkami velký rozdíl. Před zavedením specializovaných nahrávacích studií byly i nahrávky pro běžný prodej pořizovány v různě improvizovaných podmínkách, často fakticky v terénu. Během první dekády století spojoval obě sféry i technický prostředek, tedy fonograf, postupně se komerční firmy obrátily k deskám a přístrojům, které jen přehrávaly již hotové nahrávky bez možnosti zápisu. Posluchač se tak dostal do role pasivního příjemce, z níž jej vysvobodil až magnetofonový pásek. Zařízení potřebné pro nahrávání a výrobu gramofonových desek bylo nákladné a komplikovanější na obsluhu, stalo se proto doménou profesionálů hudebního

průmyslu. Badatelé vyrážející za hudebníky do terénu zůstávali věrni voskovým válečkům a snadno přenosným i ovladatelným fonografům. (Jejich výhodou byl také motor poháněný natahovací pružinou, díky němuž bylo možné se obejít bez elektrického proudu.) Tato věrnost byla opětována Edisonovou společností, která produkovala voskové válečky ještě ve 40. letech v podstatě jen pro úzkou klientelu, která pak po druhé světové válce přešla k magnetofonovým páskům.

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

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

Gramophone Company, respektive její pobočka v gruzínském Tbilisi, pořídila v roce 1909 kolekci přibližně šedesáti hodin hudby různých středoasijských národů – Gruzínců, Arménů, Kyrgyzů a dalších. Expedici za těmito nahrávkami vedl Franz Hampe a tato kolekce – určená ke komerčnímu prodeji v regionu – představuje výjimečný doklad hudební kultury před bolševickou revolucí, po níž začalo spadat nahrávání hudby pod státní kontrolu. Také ve Spojených státech se nahrávací společnosti zajímaly o hudební projevy různých etnických skupin a zaznamenaly množství cenného materiálu. V roce 1952 vytvořil americký filmař a sběratel gramofonových desek Harry Smith kompilaci nazvanou *Anthology of American Folk Music*. Na šest desek vybral osmdesát čtyři nahrávek, vydaných původně v letech 1927-1934 na deskách 78rpm. Když na přelomu 50. a 60. let 20. století začínalo hnutí revivalu lidové hudby, z něhož pak povstaly důležité písničkářské osobnosti jako Bob Dylan nebo Joan Baez, byla tato antologie jedním z důležitých zdrojů inspirace a informací.

Průkopníky zvukového záznamu ve Francii byli bratři Charles a Emile Pathé, kteří s distribucí Edisonova fonografu začali již v roce 1894 a později přešli na gramofonové desky. Tato firma měla mimo jiné silnou pozici v severní Africe a již v roce 1902 nabízela rozsáhlý katalog egyptských nahrávek, k nimž v následujících letech přibývaly desky hudebníků z Alžírsko, Tunisu, Maroka, ale též Ruska a Číny.

V roce 1907 byla založena první komerční nahrávací společnost s kořeny jinde než v Evropě či Spojených státech. Šlo o skupinu libanonských obchodníků z rodiny Baidaphon (Gronow 1981: 270). Takovýchto společností se postupem času objevilo více, v roce 1910 se například objevila indická firma Ramagraph.

Ve snaze zaujmout různé cílové skupiny zkoušely nahrávací společnosti i další metody. Jak bylo zmíněno, přístupy spojované s koncem 20. století – tedy spojování kulturních vlivů a přenášení jednotlivých prvků do nových kontextů ve skutečnosti najdeme již na jeho počátku. Americké nahrávací společnosti si uvědomily tržní potenciál tamních imigrantů a rozhodly se jim nabízet jejich vlastní hudbu v novém balení, do jehož podoby se výrazně promítal vliv evropské umělecké hudby, který byl chápán jako jakýsi estetický ideál. Edisonova společnost tak třeba v roce 1905 vydala voskové válečky s nahrávkami židovské hudby v podání její vlastní studiové dechové kapely a podobně byly „poevropštěovány“ nahrávky latinskoamerické, italské, polské a další.

Komerční nahrávky z počátku 20. století při kritickém přístupu mohou být velice bohatým zdrojem pro etnomuzikologický výzkum. Je při tom ale třeba vzít v úvahu okolnosti jejich vzniku, jejich původní účel i to, že často nejsou k dispozici bližší informace o nahrané hudbě a jejich interpretech. I úpravy mexických lidových písní pro dechový soubor a operně školeného zpěváka mohou vypovídat o vnímání národní identity skrze hudbu, o tom, které prvky hudby byly vnímány jako určující a které naopak mohly být vypouštěny.

NAHRÁVKY FONOGRAFICKÉ KOMISE

Nahrávky pořízené tzv. Fonografickou komisí České akademie věd a umění v letech 1929 až 1937 představují zvláštní typ zvukových záznamů. V zásadě jde o nahrávky pořízené s badatelskými záměry a na akademické půdě, nešlo ovšem o terénní nahrávky a výběr zaznamenaného materiálu určovaly různé faktory – ne vždy čistě vědecké.

Na podzim roku 1928 byla při České akademii věd a umění ustavena Fonografická komise pověřená provedením nahrávek a jejím předsedou byl zvolen fonetik, profesor Univerzity Karlovy Josef Chlumský. Ačkoliv původní myšlenka vzešla od lingvistů, bylo rozhodnuto, že zaznamenány budou všechny zvukové projevy: tedy hudba lidová i umělá, nářečí, projevy divadelních umělců, básníků i významných osobností veřejného života. Ve výsledku tvoří právě lidová hudba významnou část. Lidovou hudbu Čech, Moravy a Slezska měl v komisi na starosti profesor Jiří Horák, Slovensko Dobroslav Orel a Karel Plicka, Podkarpatskou Rus Ivan Paňkevč. Z iniciativy profesora Josefa Páty byla do záběru komise přibrána i Horní a Dolní Lužice. Při vyhledávání interpretů v regionech spolupracovala s komisí řada dalších lidí a institucí: na Chodsku například sběratel Jindřich Jindřich, na Moravě brněnský Ústav pro lidovou píseň. K výběru jednotlivých

interpretů vedly komplikované cesty přes několik prostředníků, což znamenalo často značně zdlouhavé vyjednávání. Dochoval se například dopis ředitele reálného gymnázia ve Strakoněch, který nabízí kontakty na možné pamětníky hovořící dosud nářečím. Dopis je datovaný 10. ledna 1930 a je u něj ručně připsána poznámka: „*Ozn[ámeno] mu, že skončeno.*“

První etapa probíhala od 19. září do 1. listopadu 1929. Interpreti byli přiváženi do Prahy a nahrávání probíhalo v Národním domě na Vinohradech. Technickou stránku měli na starosti zaměstnanci francouzské firmy Pathé pod vedením profesora Huga Pernota. Nahrávání byli dále přítomni: Otakar Zich, Karel Plicka, Josef Hutter a francouzský muzikolog a skladatel Henry Barraud, poválečný dlouholetý ředitel francouzského rozhlasu. Dva strážníci z vinohradského policejního komisařství měli za úkol udržovat v okolí budovy klid a umožnit tak nerušené nahrávání.

Spolupráce s Pathé skončila po tomto nahrávání jednak z důvodů finančních, jednak zřejmě kvůli komplikacím při vyjednávání (v archivu Komise najdeme zapsané stížnosti týkající se špatně zaslaných desek i malé ochoty Francouzů) a Akademie hledala levnější firmu. Stala se jí Esta, první česká gramofonová společnost, která vznikla roku 1930. Nahrávání v jejím studiu v pražských Holešovicích se konalo 20. a 23. května 1933. Zařazení a zhodnocení materiálu pořízeného Fonografickou komisí je z několika důvodů obtížné, protože celý tento projekt byl ovlivněn mnoha faktory, které se na jeho výsledku projeví. Komise byla složena z odborníků na různé oblasti a sledovala zároveň několik různých cílů. Zabývali se kolekcí jako pramenem k poznání určité vývojové fáze lidové hudby na území tehdejšího Československa, musíme mít na paměti, že nešlo o sbírku primárně etnomuzikologickou. Komise neměla žádné přesně dané a formulované zásady pro výběr materiálu a k rozříštění ještě přispívalo množství jejích spolupracovníků.

Také zamýšlený účel Fonografické komise balancoval mezi dvěma póly. Původním a deklarovaným cílem bylo zachovat mizející dialekty a obecně zvukové projevy na území republiky. Tento aspekt byl zdůrazňován i při zmínkách o projektu, které se objevily v dobových médiích, která akci hodnotila kladně. K potřebě zachránit mizející kulturní formy avšak přistupovala i snaha využít tyto nahrávky k účelům propagačním, k reprezentaci určitého obrazu tehdejší československé kultury. Byť to není nikde v materiálech komise výslovně formulováno, šlo v určitém smyslu o politickou akci, mající za cíl ukázat, co do kultury Československa patří, a tím zároveň vymezit „to ostatní“. S ohledem na tehdejší společenskou atmosféru je poměrně pochopitelné, že se komise orientovala na slovaty kulturní okruh. Mezi nahrávkami tedy nejsou zastoupeny ukázky českých Němců, slovenských Maďarů, Židů či Romů. V případě Romů najdeme v kolekci dvě částečné výjimky: Nahrávky taneční zábavy ze slovenské Hrochoti doprovází cikánská kapela a romští hudebníci pravděpodobně hrají také v cimbálové muzice z Myjavy. V obou případech ovšem jde o hudbu neromské většiny,

nikoliv o romský folklor.

Za zmínku stojí, že německý folklor na území republiky ve stejné době zaznamenal muzikolog Mieczysław Kolinski (1901–1981), který v letech 1931–1932 nahrál několik písní na Šumavě pro Německou akademii v Mnichově. K nahrávání používal stále ještě fonograf a voskové válečky. Ty jsou nyní uloženy v berlínském Phonogramm-Archivu a jedna z nahrávek (zpěv tří mužů z Nýrska) byla publikována na kompilaci *Music! The Berlin Phonogramm-Archiv 1900–2000* (Wergo 2000).

„Slovanskost“ sbírek Fonografické komise je rovněž podtržena zahrnutím Lužických Srbů, tedy slovanského etnika žijícího na území německých spolkových zemí Saska a Braniborska. V souvislosti s tím, že představitelé Lužických Srbů po první světové válce usilovali o připojení k Československu, nelze politický podtón tohoto rozhodnutí přehlédnout, jakkoli nebyl nikde výslovně formulován. O politickém podtextu se můžeme spíše dohadovat z drobných zmínek v materiálech. Například v dopise profesora Zubatého Slovenské Matici z roku 1929 se píše: „*Akademii také přichází vhod, že věc bude v rukou našich přátel a odborníků francouzských a podnik nebude závislý na Němcích. Také propaganda naší písně v cizině, kterou provede závod Pathé v Paříži, je věc zasluhující pozornosti.*“

Důležitá je také orientace komise výhradně na vesnický folklor a snaha o hledání starších vrstev co nejméně dotčených novými a cizími vlivy (tedy podle mínění sběratelů). Zcela stranou tak zůstaly všechny podoby městského folkloru a také žánry „pokleslé“, související třeba s kramářskou písní, nebo písně šířené tiskem.

Mezi nahrávkami Fonografické komise lze najít několik příkladů dokládajících nebezpečí spojená s analýzou historický nahrávek. První bude výjimečně nikoliv hudební, ale z oblasti mluveného slova: Na jedné z nahrávek se představuje „tetička Marijána Křópalka“, která výrazným hanáckým dialektem popisuje své angažmá v rozhlase, kde „plká na ten mikrofósek“. Ve skutečnosti šlo o komediální pořad, který brněnský rozhlas vysílal od roku 1925 a jehož protagonisty byli „stréček Křópal“ v podání sólisty opery Národního divadla v Brně Valentina Šindlera (1885–1957), Jozéfek Melhoba ztvárněný Václavem Šindlerem, Valentinovým mladším bratrem a rovněž sólistou brněnské opery, a právě Křópalka, již propůjčila hlas Ludmila Janulíková. Tato trojice vytvořila více než šedesát rozhlasových pořadů, vystupovala v řadě zábavných divadelních a estrádních programů a jejich působení ukončila až smrt Václava Šindlera v roce 1952. O skutečném charakteru této nahrávky ovšem dochované materiály komise nic neřekají.

U nahrávek lidové kapely ze západoslovenské Myjavy není uvedena žádná informace, vzhledem ke stylu hry a zjevně vysoké technické úrovni hudebníků lze spekulovat o tom, že jde o slavného myjavského primáše Samka Dudíka (1880–1967). Dudík žil mezi lety 1932 a 1944 v Praze, kde hrával ve vinárnách, ale také s Českou filharmonií a již v roce 1929 natočil slovenské lidové písně

pro firmu His Master's Voice. Je tedy pravděpodobné, že jej členové komise znali a mohli jej pro nahrávání kontaktovat. Miroslav Dudík, primáš a vnuk Samka Dudíka, na základě poslechu potvrdil, že jde o nahrávky jeho dědečka. Zde tedy můžeme uvažovat o tom, jak by asi zněly nahrávky jiných, neprofesionálních hudebníků působících v té době v oblasti Myjavy.

V kolekci Fonografické komise lze najít i paralelu k poevropštěným úpravám etnické hudby, o nichž byla řeč výše. Podobně na pomezí lidové a umělecké hudby stojí instrumentální zpracování lužických lidových tanečních melodií zapsaných Ludvíkem Kubou a provedených pěti studenty pražské konzervatoře pod vedením Dragutina Maria Šijance (1907–1986), houslisty, dirigenta a skladatele pravděpodobně chorvatského původu, který byl také autorem těchto instrumentálních úprav.

Výše uvedené příklady nijak nesnižují hodnotu kolekce pořízené Fonografickou komisí. Je ovšem třeba přistupovat k jednotlivým nahrávkám i celku kriticky, uvědomit si, že navzdory zdánlivé objektivnosti záznamového média jsou tyto nahrávky, stejně jako jakékoliv jiné, produktem své doby a dílem lidí, kteří nahrávky pořizovali s určitými záměry a motivacemi. Teprve při pochopení těchto okolností se zvukový záznam může stát skutečně plnohodnotným pramenem pro jakékoliv zkoumání.

POUŽITÁ LITERATURA

- [1] ABRAHAM, O. a HORBOSTEL, E. M. 1904. „Über die Bedeutung des Phonographen für die Vergleichende Musikwissenschaft.“ In *Hornbostel Opera Omnia*. Ed. K. P. Wachsmann. Martinus Nijhoff. Den Haag.
- [2] ADORNO, T. W. [podepsán jako Hektor Rottweiler] 1934: „Die Form der Schallplatte“ 23: *Eine Wiener Musikzeitschrift* 17–19: 35–39.
- [3] BARTÓK, B. 1949. „On Collecting Folk Songs in Turkey“ *Tempo*. 13: 15–38.
- [4] BRADY, E. 1999. *A Spiral Way. How the Phonograph Changed Ethnography*. University Press of Mississippi.
- [5] BRĂILOIU, C. 1931. „Outline of a Method of Musical Folklore“ (do angl. Margaret Moone) *Ethnomusicology*, Vol. 14, No. 3: 389–417. orig: „Schifa a unei metode de folclor“, *Boabe de gnu*, II, No. 4: 204–19.
- [6] FARREL, G. 1993. „The Early Days of the Gramophone Industry in India: Historical, Social and Musical Perspectives.“ *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 2: 31–53.
- [7] GRONOW, P. 1981. „The Record Industry Comes to the Orient“. *Ethnomusicology*. Vol. 25, No. 2: 251–284.
- [8] POLÍVKA, J. 1906. „Fonograf ve službě národopisu.“ *Národopisný věstník československý*. 1: 167–174.

Text vznikl v rámci projektu EÚ AV ČR, v.v.i. Nositelé tradic č. 1QS900580551.

