

## J. TRADIČNÍ SESKUPENÍ HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ

### I. Tradiční seskupení hudebních nástrojů v českých zemích

„Mnobo lidí se domnívá, že dříve se to na našem venkově jen hemžilo samými Brolny a Moravankami.“

Z pořadu Mýtus a skutečnost na 41. MFF ve Strážnici v roce 1986.

Literární a především ikonografické doklady z celého našeho území dokazují, že v šestnáctém a sedmnáctém století byl hlavním a většinou i jediným venkovským muzikantem dudák. Byl přítomen při všech lidových slavnostech, na svatbách, posvíceních, poutích a při různých dalších zábavách.



OBR. 573 – DUDÁK V KRČMĚ, KOLEM ROKU 1550

Teprve na konci šestnáctého století se dudák nebo gajdoš začali tu a tam sdružovat s dalšími muzikanty, především s píšťci a bubeníky. Progresivní změnu v těchto univerzálních a oblastně nerozlišených nástrojových seskupeních znamenal vstup violinových nástrojů (především houslí), jejichž použití v české venkovské muzice je ikonograficky doloženo již v roce 1650. Přibližně o osmdesát let později vstoupil do lidové hudby také klarinet (nejstarší ikonografický doklad z moravského venkova pochází z roku 1732).



OBR. 574 – DUDÁK ANDREAS SPRIESSLER SE SVOU KAPELOU Z CHEBSKA (POHLEDNICE Z ROKU 1880)



OBR. 575 – JOŽA ÚPRKA: HUDCI Z HROZNOVÉ LHOTY, KOLEM 1910 (NG PRAHA)

Již od konce osmnáctého století se v Čechách ustálilo nástrojové sdružení dud, houslí a klarinetu, jemuž se především na Chodsku začalo říkat *malá selská muzika*. Vedoucím nástrojem tohoto souboru byl klarinet, který byl nejhlasitější ze všech nástrojů, takže hrál hlavní melodii – zastával funkci primu. Housle hrály jednoduchý terciový či sextový druhý hlas a dudy opět hlavní melodii o oktávu níže pod klarinetem. V jižních Čechách se již na sklonku devatenáctého století k malé selské muzice přidružovaly i valdhorny a trubky. Na Hlinecku, stejně jako na Valašsku, se k dudácké muzice v první polovině devatenáctého století začal přidružovat malý cimbál a brzy i baset.



OBR. 576 – MUZIKANTI NA TERČI VYŠKOVSKÝCH OSTROSTŘELCŮ, KOLEM ROKU 1780



Na Chebsku se ustálilo seskupení dudáka a hráče na Kurzhalsgeige, k nimž se od počátku devatenáctého století občas přidávaly klarinet, harfa, niněra, kontrabas a zcela výjimečně i kytara.

Další typ gajdošské muziky se vytvořil na severovýchodní Moravě, kde prim zastával gajdoš (většinou současně i jako zpěvák), druhý hlas jedny housle a kontry housle druhé. Také na východní Moravě hrály až do šedesátých let devatenáctého století dominantní úlohu gajdy, k nimž se tu a tam přidružovaly i jiné nástroje, byly-li zrovna k dispozici.

Teprve uprostřed devatenáctého století se zde odehrál přechod k tzv. *hudecké* sestavě. Objevují se zde samostatně dvoje či troje housle, přičemž jeden houslista hraje melodii a jeden nebo dva houslisté hru harmonicky a rytmicky doprovázejí. V devadesátých letech se přidává baset, někdy také klarinet.



OBR. 577 – MUZIKANTI NA TERČI  
OLOMOUCKÝCH OSTROSTŘELCŮ Z ROKU 1732



OBR. 578 – LIDOVÁ KAPELA  
Z HROZNOVÉ LHOTY  
NA KONCI 19. STOLETÍ

Na konci devatenáctého století má hudecká sestava tuto podobu: prim, druhý hlas (terc), houslové a violové kontry, velká basa, někdy také baset a klarinet. Přidávají se i žestové nástroje: nejdříve trubka, později křídlovka a lesní roh.

Teprve ve třicátých letech (1934) se přidává maďarský velký Schundův cimbál, jehož příchod znamenal odchod žestů a vznik tzv. cimbálové muziky. Nešlo však o starou cimbálovou muziku v sestavě jedny nebo dvoje housle, basa a malý cimbál, která byla na počátku devatenáctého století oblíbená na Valašsku, na Slovácku, na Hané, a především na Českomoravské vysočině a v přílehlých oblastech Čech, ojedinelé i v Čechách jižních. Ta, spolu s malým cimbálem, zanikla již v padesátých letech 19. století. Cimbálové muziky s velkým maďarským cimbálem byly již zcela jiným a jinak hrajícím nástrojovým seskupením. Dosud téměř neznámé složení měly kapely v devatenáctém století na Hřebečsku, sestávající ze čtyř nebo pěti tzv. tenkých houslí (*Dünngeige*) a jednoho šalmajovitého *Pläpp'nu*. Zanikly před rokem 1910.



OBR. 579 – MORIZ LEDELI:  
SVATEBNÍ PRŮVOD  
NA HŘEBEČSKU  
(DIE ÖSTERREICHISCH-  
UNGARISCHE MONARCHIE  
IN WORD UND BILD.  
VÍDEŇ 1897)

Unikátním jevem na našem území byly skřipkařské muziky na Jihlavsku, hrající na troje až osmery *skřipky* a jeden skřipkařský bas (*Ploschperment*). První zpráva o jejich existenci pochází z roku 1804. Zanikly až během druhé světové války. Tehdy začaly přibírat i další nástroje, jako harmoniku, klarinet, křídlovku. Pro přednes jejich hry byla příznačná především *hra xplna*.



OBR. 580 – SKŘIPKAŘI  
NA SVATBĚ V ČÍŽOVĚ  
U JIHLAVY V ROCE 1920





OBR. 581 – SKŘIPKAŘI  
NA SELSKÉM BÁLE VE VÍLANCI  
U JIHLAVY V ROCE 1921



OBR. 582 – VOJÁCI  
81. PĚŠÍHO REGIMENTU  
Z JIHLAVY V ROCE 1913  
SE SKŘIPKAMI A HARMONIKOU



OBR. 583 – ZÁPIS „HRY Z PLNA“ HAVRDOVY SKŘIPKAŘSKÉ MUZIKY  
Z VELKÉHO BERANOVA V ROCE 1948 PÍSNĚ „STOJÍ ZAHRADEČKA“.  
ZAPSAL FRANTIŠEK DOBROVNÝ (ÚEF AV BRNO)

Šlo o převážně lineární vedení a o stejnou rytmickou fakturu všech hlasů. V šedesátých až osmdesátých letech devatenáctého století se na českém venkově i v malých městech rozmohl tzv. *štrajch*. Objevoval se v nejrůznějších seskupeních, podle toho, jací hudebníci byli právě po ruce (většinou šlo o vysloužilé vojenské muzikanty, kteří si z vojny přinesli i svůj nástroj). Nejčastěji se vyskytovaly soubory pěti- až desetičlenné. Byla to různá seskupení houslí, viol, klarinetů, fléten, basy, trubek, křídlovek a bubnu. Ani tyto kapely nepřekročily padesátá léta dvacátého století.



OBR. 584 – MUZIKA Z OLOMUČAN U BLANSKA  
V ROCE 1918

V jižních a jihozápadních Čechách (na šumavském Podlesí) vznikaly asi v polovině devatenáctého století tří- až čtyřčlenné party, sestavené obvykle z rodinných příslušníků. Hrály většinou na housle, flétnu, kytaru, tahací harmoniku a na jiné nástroje. Na jaře se tyto skupiny vydaly na téměř půl roku trvajících cestu po českém venkově, kde hrávaly na návších, v hospodách atd. Všeobecně byly tyto skupiny známé pod názvem *šumaři*. Na konci devatenáctého století nacházely hlavní uplatnění zejména v cirkusových kapelách. Šumaři zanikli ve dvacátých letech dvacátého století.



OBR. 585 – PUTUJÍCÍ ŠUMAŘI  
NA VÝCHODNÍ MORAVĚ, KOLEM ROKU 1920

Snad nejvýznamnějším nástrojovým seskupením v českých zemích byly a jsou dechové kapely. Způsobily zánik většiny tradičních kapel a jsou vlastně jediné, které hrají dodnes v nepřerušené tradici již od čtyřicátých let devatenáctého století.



OBR. 586 – DECHOVKA V OCHOZI U BRNA V ROCE 1930

Při výčtu nástrojových seskupení v českých zemích nelze pominout muziky zájmových folkloristických souborů, jejichž činnost lze vysledovat např. v tzv. krůžkařských aktivitách třicátých let. Jejich ideové základy byly položeny již při přípravách na Národopisnou výstavu československou v Praze v roce 1895. Vznikaly většinou ve městech, zakládány studenty, úředníky a živnostníky. Tyto soubory se nebývale rozvinuly po roce 1948, kdy se staly, všestranně podporovány, součástí kulturní politiky tehdejšího režimu.

#### Literatura:

VETTERL, KAREL: *Lidová hudba*. In: Československá vlastivěda, III. díl – Lidová kultura. Praha 1968, s. 350–364.

## 2. Muzikanti při lidové slavnosti roku 1836, konané při příležitosti poslední korunovace v Praze

„Když přijížděl do bradu Prahy, uvítal ho radostně lid za zvonění v kostelích, veselými reji chláčů i dívek, stojících na rozličných rozcestích, a jejich hrou na píšťaly a bubny.“

Kosmas: Kronika česká (zápis o roce 1092: příjezd Břetislava Mladšího do Prahy. Jde o nejstarší českou písemnou zmínku o hudebních nástrojích)

O různorodosti obsazení lidových kapel na počátku 19. století v Čechách nás přesvědčuje statistický přehled lidových muzikantů a jejich seskupení z jednotlivých českých krajů a panství, kteří se účastnili slavnostního korunovačního průvodu v Praze v roce 1836. Podrobný popis průvodu na základě studia archivního materiálu publikovala HANNAH LAUDOVÁ ve studii *Dokumenty o lidové slavnosti roku 1836, konané při příležitosti poslední korunovace v Praze* (In: Etnografie národního obrození I. Praha 1975). Odtud je také převzat následující statistický přehled:

Dudák a houdek:	Kraj (k.) – panství (p.) – obec (o.):
na dožínkách se tančí při dudách a houslích	k. berounský p. Prčice-Uhřice
v průvodu rybářů	k. budějovický p. Třeboň p. Hluboká
na voze nevěsty a ženicha	
„k svatbě jsou potřební i dudák a houslista“	k. loketský vesnice na p. Cheb
doprovází druhého družbu	k. klatovský p. Domažlice p. Domažlice
na voze s výbavou	
na dožínkovém voze	k. prácheňský p. Strakonice p. Písek
4 muzikanti „mezi nimi původně jen prácheňskému kraji vlastní dudák“	
na voze s výbavou	k. plzeňský





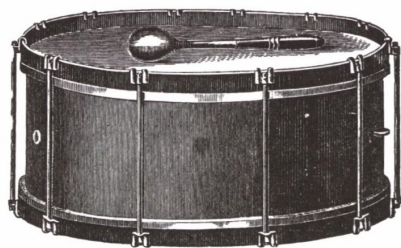
OBR. 601 – KLARINET B, ES



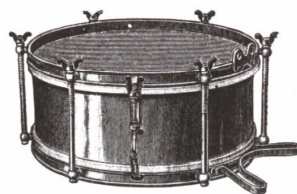
OBR. 602 – PIKOLA



OBR. 603 – FLÉTNA



OBR. 604 – VELKÝ BUBEN



OBR. 605 – MALÝ BUBEN

## Literatura:

Illustrierte Preisliste K. u. K. Hoflieferant. Musikinstrumentenfabrik Josef Lidl Brünn. Brno, asi 1910.

## 4. Šraml

„Schrammel Johann, 1850–93, houslista a hud. sklad. Vzdělán na vídeňské konservatoři, založil 1877 soubor, jehož složení se stalo 1891 definitivním v onom způsobu, jaký máme na mysli pod jeho jménem do dneška, totiž dvoje housle, kytara a chromatická harmonika. Napsal na 150 pochodů, tanců, lidových popěveků apod., z nichž některé jsou velmi oblíbeny.“

Ottův slovník naučný nové doby.

Die Schrammelmusik – pololidová hudba vídeňských kaváren a hospod. Jméno dostala po vídeňském hudebníkovi JOHANNU SCHRAMMELOVI (1850 až 1893), který v roce 1877 založil instrumentální soubor ve složení dvoje housle, harmonika a kytara. Po jeho vzoru bylo zakrátko ve Vídni několik desítek takových hudebních seskupení. Johann Schrammel složil pro tyto soubory nejméně 150 skladeb, zpívaných vídeňskou němčinou. Ty byly brzy považovány za lidové písně. Původní repertoár vídeňských šramlů se kolem roku 1890 rozšířil o pochody, valčíky, pouliční popěvky a pottpouri od nejružnějších, většinou anonymních skladatelů. V posledním desetiletí 19. století byla původní španělská kytara vyměněna za dvoukrkou baskytaru – šramlovku, která vedle akordického doprovodu mohla vytvářet i basový doprovod. Přibližně v téže době přibraly některé šramly i klarinet ve vysokém ladění f s rozsahem a–b<sup>3</sup>, který střídavě s prvními houslemi plnil funkci primu.

Baskytara ani oktávový klarinet nebyly běžně vyráběnými nástroji. Kolem roku 1890 se však jejich výroby ujaly kraslické a schönbašské manufaktury a fabрики, které se staly jejich hlavními dodavateli v Rakousku-Uhersku. Móda kavárenských šramlů se na počátku dvacátého století dostala do Bratislavy a do Brna a nevyhnula se, i když v menším měřítku, ani Praze, Liberci, Plzni a Ostravě. Šramly se dostaly i na český a moravský venkov. Založili je tam především rakouští skláři, kterým většinou nevyhovovaly místní vesnické kapely. Mezi sklářskými šramly a tradičními venkovskými kapelami probíhaly často urputné souboje, jako tomu bylo například ve dvacátých letech dvacátého století v Dobroníně, Antonínově Dole a Střelecké na Jihlavsku. Mezi českým obyvatelstvem měl a dosud má název šraml spíše hanlivý význam. Dodnes jsou tak označovány špatné lidové kapely, i když hrají ve zcela jiném složení než původní vídeňský šraml.

## Literatura:

KURFÜRST, PAVEL: *Poslední skřípkaři na Jihlavsku*. In: Národopisné aktuality 16, 1979, s. 107–118.



### 5. Lidová hudba ve městě a blízkém okolí na příkladu Brna

„Brno jest královské hlavní město markrabství moravského. Leží mezi řekami Švarcovou a Svitavou, které se u Přisenic spojují. Skládá se z vnitřního města a z mnohých předměstí, mezi kterými Staré Brno jest největší. Brno jest město průmyslné. Sukna a jiné látky vlněné odtud daleko po světě se rozvázejí. Na zdejší trhy přicházejí obchodníci ze vzdálených krajín.“

Třetí čítanka a mluvnice pro obecné školy (Videň 1878)

Pro lepší pochopení vnímání všech zvuků, včetně hudebních, obyvateli Brna a jeho předměstí v průběhu 19. století je nutné si uvědomit, jaká v té době byla, ve srovnání s dneškem, hladina hluku pozadí. Na ní závisí i práh sluchového pocitu jedince (práh slyšitelnosti), tj. nejmenší tlak, který je sluchový orgán schopen ještě zaznamenat. Zvuky, které se nacházejí pod přirozenou hladinou hluku, jsou nesrozumitelné a často i neslyšitelné. Měřením dnešních hlukových úrovní na venkově se můžeme dopátrat pravděpodobných hodnot, které byly na počátku 19. století v Brně. Domníváme se, že úroveň hluku pozadí se pohybovala v rozmezí 25–30 dB. Dnes je tato hodnota „ticha“ 70–80 dB. Tak velký rozdíl s sebou přináší řadu důsledků. Slyšíme méně, řada zvuků je maskována hlukem; zvýšil se nám práh sluchového pocitu; proto vyžadujeme stále silnější hudební zvuky; ztrácíme smysl pro zvukový detail; našemu vnímání se ztrácí řada zvukových barev. Má na tom zásluhu letecká, železniční, tramvajová a automobilová doprava, televize, rozhlas, další zvuková média, průmyslové podniky a zvukové reklamy. Také stále větší počet obyvatel města a okolí a hlučná sídliště v místech, kde kdysi byly jen pole a vinohrady, zvyšují hluk pozadí.

Víme, že např. vytrubování známé melodie „Jede, jede poštovský panáček“ postiliony, kteří až do roku 1877 přiváželi do Brna poštu a svůj příjezd tak ohlašovali, vždy když byli na úrovni hostince „U tří kohoutů“, bylo slyšet po celém městě za hradbami. Také volání střídaných stráží a melodie večerky ze Špilberku byli časovými znamenými pro celé Brno. Zpěv kramářských písní na Zelném trhu bylo dobře slyšet až u Měnské brány. To by dnes skutečně nebylo možné, trvalý hluk by byl silnější.

V Brně 19. století však bylo dobře slyšet kostelní zvony, zpěvavé vyvolávání vápeníků, hlučné nabízení zboží Líšňáčkami na Zelném trhu, volání drotářů, sklenářů, křivačkářů, pláteníků, brusičů nůžek a nožů, dřevařů, uhlářů, kvasničářů, kožkařů, kolomazníků, brouskařů, provazníků, planetářů, prodavačů pečených kaštanů, prodavačů párků, podomních prodavačů dřevěných panenek a koníků, prodavačů jalovcových dýmek, vyvolávání a pískání hadrářů, kočebřů a prodavačů dřevěného uhlí do žehliček, zvonění popelářů, rachot kočárů a těžkých povozů formanů, dokonce i troubení Židů na šofar a také zpěv ptáků, kterých bylo tehdy mnohem více než dnes.

Hladina hluku v průběhu 19. století rychle rostla. Přibývalo hudby z hospod, na předměstích hluku kolotočů s orchestriony a kolovrátky, přibýlo vo-

lání kamelotů. Ke klepání valch na Svitavě se družil v polovině století hluk nájemných drožek, fiakrů, „komfortáblů“ a omnibusů. V roce 1869 pak kočka, a parní tramvaj, které byly v roce 1900 vystřídány elektrickými tramvajemi – „šalinami“ (od německého schallen – hlučet). V roce 1839 se hluk zvýšil zahájením železničního spojení s Vídní, v šedesátých letech byly ve vlnářském, textilním, slévárenském, kotlářském a kovoobráběcím průmyslu zavedeny parní stroje, jejichž počet neustále stoupal. Jejich sykot a pískání spolu s transmisemi továren neustále zvyšovaly úroveň zvukové kulisy Brna. S prudkým rozvojem průmyslu rychle rostl příliv nových pracovních sil z venkova. Důsledkem byl na konci 19. století čilý stavební ruch, zejména na brněnských předměstích. Tehdy se Brno stalo přístupnějším. Byly zbourány hradby, postavena nová okružní třída, Brno rostlo. Měnil se životní styl, pro Brno nastala moderní doba se všemi, i zvukovými, důsledky.

„Brňané milují hudbu a zpěv a zejména jsou dobrými a naruživými tanečníky“, píše ve svém díle *Luis novae descriptio* (Frankfurt a. M. 1580) zemský lékař v Brně Thomas Jordan z Klausenburgu. Význačný lékař zakotvil v Brně v roce 1573, v roce 1586 zde zemřel. Šlo o syfilis, podle Jordana o mor Bruna Gallica, který se v Brně šířil z lázní pod Puhlíkem, kde Brňané vedle zpěvu, tance a hudby vedli skutečně nevázaný život. A to je také první písemná zmínka o zábavách nižších společenských vrstev v Brně. Další zprávu poskytují Akta purkmistrovská (AmB, K. 7 f. 11/686–691), která uvádějí, že v roce 1657 byl potrestán hostinský z hospody „Zum goldenen Brunn“ (U zlaté studny), město č. 110, tj. dnešní Běhounská ulice č. 14. Provinil se tím, že přechovával lidi špatné pověsti a potulné hudebníky od 27. února do 12. března 1657. Šlo o dva muže a jednu ženu, všichni byli z rodiny Mayerů. Hráli na „Geig“, violu a gambu. V aktech jsou nazýváni „offentliche Musikleud“.

V devatenáctém století se „lid“ brněnských předměstí, ale i Brna „za hradbami“ soustředil se svými zábavami především ve výčepech, hospodách a na lidových slavnostech. Druh výčepe byl označen vyvěšeným „cágrem“ – chodilo se na „štuc“ pod cágř (1 štuc = 0,4 l vína). Velmi oblíbené byly hospodské koncerty, věnečky a *réuniony* (společenská setkání, plesy). Na mnohých účinkovali „lidoví zpěváci“.

V hostinci „U bílého kříže“ v Pekařské ulici se pořádaly bály, maškarády a pochovávaní basy. Účinkovaly zde za vedení Serzavého a Fialy pěvecké kroužky. Všechny zpěvy podléhaly cenzuře a policejnímu dohledu. Hostinec byl zbořen v roce 1877.

Hospoda „Zur Kaiserin von Oesterreich“ (U císařovny rakouské – lidově „Mexiko“, protože zde byli verbováni vojáci pro císaře Maximiliána Mexického) stála nedaleko mostu přes Svitavu. V roce 1834 tam postavil statkář Lorenz Padowetz hudební pavilon a otevřel hostinec. V neděli 27. srpna 1843 se v zahradě pořádala velká lidová slavnost. Zúčastnilo se přes 2 000 osob. Jak uvádí tehdejší tisk, pro pobavení zde bylo loutkové divadlo, kukátko, flašinetáři, prodavači ovoce, prodavači sádrových figurek a myslivna. V salonu vyhrávaly dvě vojenské hudby. V roce 1867 hostinec zanikl a na jeho místě byla postavena i. brněnská strojárna.



Středověké „vycházky za bránu“ zůstaly oblíbené i v 19. století. Ve 20. století byly nahrazeny tzv. výlety, kdy cílem byla hospoda na předměstí s čekající objednanou hudbou.

Hostinec „Zur Pragerstrasse“ (Na pražské), Jaukův hostinec, byl na rohu Lösslavy (Hrnčířské) a Nové (Štefánikovy) ulice. Zahradka i veranda byly v neděli a ve svátek doslova namačkány při vystoupeních lidových „zpěváčků“ a kapel. Hostinec zanikl v roce 1850.

Hospoda „Na krásné vyhlídce“ (Zur schönen Aussicht) stála na konci Veveří ulice. Zde pro pobavení hostů hrávali kolem roku 1855 uherští Cikáni.

V Pisárkách, v místech dnešního pavilonu Anthropos a hřiště, byla od roku 1845 střelnice brněnských ostrostřelců. Přeložili sem dosavadní střelnici, která stávala na rohu Hutterovy (Drobného) a ulice Franze Josefa I. (Milady Horákové). Se střelnicí byl zřízen ostrostřelecký sál a hostinec. Pravidelně se zde pořádaly švédské slavnosti, ostrostřelecké slavnosti, slavnosti při brněnských trzích a slavnosti Schulvereinu. Hrávali při nich vojenští kapelníci Oppelt, Kaiser a Witaschek. Vojenské hudby měly velký úspěch, když hrály oblíbené kousky, jako „Pošta v lese“, „Sen rakouského rezervisty“, Straussovy melodie, „Pochod gladiátorů“, „Pochod ďáblů“, „Pochod Burů“ nebo „Pochod Bersaglierů“.

Na místě dnešní Všeobecné úvěrové banky na rohu Orlí a Novobranské stával Hanakův hostinec, oddělen od plynovými lampami osvětlené ulice vysokou cihlovou zdí. Když se v zahradě pořádal koncert vojenské hudby, byla tato jindy liduprázdná ulice plná hudbymilovného, avšak neplatícího publika. Hostinec byl v roce 1891 zrušen.

Přitažlivá byla Ružova hospoda v horní části ulice Franze Josefa I. (Francouzská). V roce 1880 uveřejnil brněnský Tagesbote: *Hostinský a kapelník domáckí kapely „Blumensäle“, Filip Ruža, slavil dne 1. května t. r. své padesátileté jubileum co houslista*. Ruža sestavil v roce 1833 kapelu, s níž hrával v největších tanečních sálech Brna. Největší takový sál byl na Dornychu „U slunce“, další „U Lindwurmu“ v Jánské ulici, „U bílého kohouta“ na Velké Nové (Lidická třída), „U Formelů“, později „U pštrosa“ také na Velké Nové ulici č. 16. V roce 1850 přestal Ruža hrát za výdělek a hrál pouze pro zábavu. Když měl hostinec, tak se při hudbě vůbec neobsluhovalo. Kapela se skládala většinou z členů rodiny. Teprve po skončení produkce pospíšili si členové kapely obsloužit hosty pivem, vínem a jídlem. Když byli hosté uspokojeni, hudebníci se shromáždili a hráli dále. Hospoda zanikla kolem roku 1895.

V roce 1935 píše Leopold Mazur: *Hostincem svého drubu, s požítky tělesnými i uměleckými, byl hostinec virtuosa Leopolda Breita v Josefské ulici č. II, v domě Frant. Kubna. Dnes je v těchto místech příchod ke schodům u Grandhotelu. V říjnu 1854 otevřel Breit hostinec a předváděl zde svoje hudební umění se svojí paní. Breit ovládal svůj nástroj, jakýsi druh to smyčcové citery, „Breitolinu“, s velkou dovedností a virtuositou a sklízel obrovský aplaus. Jeho hudební umění přišlo hostům velice vhod a činilo zde pobyt nejen příjemným, ale i originálním. Denně tu bývali hosty jen solidní páni, paní a panny. V místnosti stálo malé podium a na něm předváděl Breit jenom vybrané kusy. Jeho paní doprovázela ho na kytarě. Hosté zbožně naslouchali produkci, při čemž ovšem nezapomínali ochutnat různých druhů piva. Pravidelně se zdrželi až do půlnoci. Breit*

*věnoval svoje výborné vlastnosti hostinského a hudebníka blahu hostů a byl jistě v tom směru unikem, o němž naši otcové s nadšením vyprávěli.*

V roce 1856 odešel Leopold Breit z Brna. Nepodařilo se zjistit, kde se usadil. Jeho vynález, Breitolina, byl ještě na počátku dvacátého století vyráběn řadou houslařů u nás i v zahraničí.



OBR. 606 – INZERÁT  
Z BRNĚNSKÝCH NOVIN Z ROKU 1907



OBR. 607 – INZERÁT  
Z BRNĚNSKÝCH NOVIN Z ROKU 1909

Hostinec „U Mondscheinů“ stával na rohu dnešní Kopečné 15 (dříve Malá Pekařská 57) a Mondscheinovy I (dnes již neexistuje). Kolem roku 1830 tam byl vedle hospody také taneční sál. Pódium pro hudbu pojalo jen málo muzikantů. Hrávali valčíky od Lannera nebo Strausse-otce a nikdy nezapomněli na „polštářkovou“, která pro dovolené veřejné líbání byla velmi oblíbená. Hostinec v sedmdesátých letech devatenáctého století poklesl na hospodu pro tovaryše, vojáky a služky, kteří tam mívali v neděli muziky. 31. října 1838 tam přednesl herec Píšek před četným publikem Tylovu „Kde domov můj“. „Zum schwarzen Bären“ (U černého medvěda) byla hospoda na rohu Běhounské a Jakubské. Po jejím zbourání 1. května 1890 tam byla vystavěna kavárna Savoy, později změněna na obchod Výběr atd. Bylo to jakési varieté, kde vystupovali lidoví zpěváci a chansonetky.

„Zur goldenen Lamm“ (U zlatého beránka) byl hostinec na dnešní Lidické ulici. Hostinský zde pořádal různé koncerty a představení, které vždy skončily tancem. V roce 1898 zde vystupovala padesátiletá skupina domorodců z afrického Dahome se svými zvyky a tanci.

Od počátku 19. století stála na místě pozdější Univerzitní knihovny na dnešní Kounicově ulici hospoda „U Kricků“. Od roku 1856 zde byly v zahradě pravidelně pořádány vojenské koncerty. To se již jmenovala „Zur goldenen Kanone“ (U zlatého kanónu). Později to byla pouhá tančírna, kde lidoví návštěvníci holdovali tanci při rozladěné selské muzice v zimě i v létě. V té době byla tato hospoda mezi lidem známá jako „kistna“.

„Zum goldenen Pfau“ (U zlatého páva) byla pivnice na místě dnešního hotelu „U sv. Jakuba“. Koncertovala zde vojenská hudba, která se stídala s hudbou poštovní, vedenou kapelníkem Oppeltem. Mezi lidem se jí říkalo „hospec“.



„Geisterkeller“ (Sklep duchů) na Úvoze byl přistaven těsně ke špilberské stráni. Byla to *lidová hospoda, která měla dobrou návštěvu za krásných letních nocí při zvučích rozladěné soukromé kapely.*

Hospoda „Brněnský pivovar“ stávala mezi Starobrněnskou č. 20 a Dominikánskou ulicí. *Odebrávalo se zde poobovávaní basy každé masopustní úterý s obzvláštní pompou a slávou. S úderem dvanácté hodiny přestala hudba brát třeba uprostřed valčíku. Basa byla zabalena do ubrusu, jednou maskou vykropena a jinými maskami nesena v průvodu. Hudba hrála smuteční pochod a tak nosili basu kolem šenkovny. Ostatní přítomní připojili se jako pozůstalí truchlící. Za žertů, utipů a smíchu byla postavena basa do jednoho robu a tím pohřeb basy končil. Ale i když od tohoto okamžiku se muzika již neozvala, nebyl večer ještě dlouho u konce. Těto hospodě se říkalo také „Mexiko“, protože i tam byly verbovány pomocné voje pro císaře Maximiliána Mexického.*

Velmi navštěvované byly zahradní koncerty v „Přerovské pivnici“ hostinského Koblihy na Hlinkách a také v zahradě „Starobrněnského pivovaru“.

**Otevření místnosti.**  
 Vzdává díky slavnému výboru a všem  
 p. t. pp. členům čtenář. spolku brněnského  
 za laskavost mi proukazovanou co hospodáři spolku  
 toho, vědomo činim všem známým a příznivecům svým,  
 že jsem již převzal místnosti pro nálov piva v  
**pivováře starobrněnském,**  
 kdež také  
 v neděli, v pondělí a v úterý masopustní  
 odbývají se budou  
**ZÁBAVY VEČERNÍ**  
 ve způsob věnečkův,  
 k nimž uctivě zvátí si dovoluju.  
 39—2. **Václav Špendler,**  
 hostinský.

OBR. 608 – INZERÁT Z BRNĚNSKÝCH NOVIN Z ROKU 1905

V hospodě „Czeppek“ na Nových sadech č. 5 často vystupovali lidoví zpěváci a na tehdejší dobu též velmi málo oblečené subrety.

Na Jánské ulici č. 19 byla v devadesátých letech 19. století zřízena restaurace „Orchestrion zum Brünner Krokodil“ (Orchestrion u brněnského krokodýla). Šlo o hudební automat obrovských rozměrů – *orchestrion měl znamenitou sílu blasu, jako vojenská muzika se všemi nástroji.*

„Malý Prátr“ na Špilberské, nyní Pellicově ulici (vedle českobratrského kostela), byl malý hostinec se zahrádkou, kde každý den hrála hudba. „Sklep Radkovského“, později „Sklep Zoufalého“ na Kapucínském náměstí vedle kláštera byl dostaveníčkem slovenských drotářů. Brňané sem kolem roku 1860 chodili poslouchat jejich písně s grumlemi a píšťalami.

V „Semilassu“ byly v devadesátých letech 19. století pořádány vojenské koncerty, ovšem jen pro „lepší lidi“. Lidovější byl „Vejevanovický pivovar“ v Brněnských Ivanovicích, kde byly často pořádány slavnosti brněnských spolků.

V Komárově býval nástup k poutím do Maria Zell. Na tzv. koláčových slavnostech zde komárovští sedláci hostili koláči brněnské měšťany. Podílely se na tom i místní hostince: „Fuhrmannův“, „Liebischův“, „U mýta“, „Rakouský dvůr“ a „Wetschauer“. V nich byly při této příležitosti pořádány koncerty poštovské kapely. Tato zvyklost zanikla kolem roku 1880.

V letech 1830–1840 hrávalo každý den po brněnských hospodách do půlnoci i déle kvarteto „Leonhard“. V letech 1831–1838 v něm také hrával Ignát Rosa, pozdější člen c. k. dvorní vídeňské opery. Šlo o klasické smyčcové kvarteto, které hrávalo tehdy populární operetní a operní árie, ale i pouliční popěvky. Obvykle s nimi chodil také zpěvák.

Muzikanty zvali buď hospodští sami, nebo při zvláštních příležitostech (oslavy, zvyky atd.) také hosté; byli však hostinskými placeni jen symbolicky. Hlavní příjem měli od hostů, kteří jim platili za každý objednaný kousek.

#### Literatura:

MAZUR, LEOPOLD: *Z dějin hostinských živností v Brně.* In: Společnost hostinských a kavárníků v Brně – K padesátému výročí 15. 4. 1885–1935. Brno 1935.

## 6. Potulní a žebrající muzikanti

*„Z těchto pouličních šumařů mi nejvíce jako klukovi utkvěla v paměti postava slepce, kterého doprovázela jeho matka. Ta nesla s sebou skládací židli, kterou na dvoře rozložila, její slepý syn vzal do rukou harmoniku a začal zpívat a hrát. Obyvatelé bytů vyšli na pavlače a háželi slepci drobné zabalené mince.“*

Staněk, Luboš: Vyprávění o figurkách, lidech a lidičkách z města Brna.

Potulní žebrající muzikanti se ve střední Evropě prokazatelně vyskytují již na počátku 16. století, jak dokazují např. některé grafické listy Albrechta Dürera. Potulní žebrající muzikanti existovali však zajisté již dříve. Jejich působení se odborná literatura příliš nevěnuje, daleko více zmínek najdeme v beletrii a především v policejních hlášeních, v protokolech z výslechů a v soudních výrociích. Zdálo by se tedy, že šlo o okrajovou záležitost. Jejich úloha však nebyla tak zanedbatelná – potulní žebrající muzikanti často představovali jedinou instrumentální hudbu, se kterou se obyvatelé některých venkovských obcí během svého života setkávali. Důvody vzniku tohoto jevu byly vždy stejné: války, společenské změny, živelní pohromy a technický pokrok. Tyto fenomény s sebou přinášely i chudobu, bídu, invaliditu. Největší počty žebračků,



včetně žebřáků s hudebními nástroji, se tak objevily po sedmileté válce v roce 1763, po zrušení nevolnictví Josefem II. v roce 1781, na Moravě po bitvě u Slavkova v roce 1805, v Čechách po bojích před bitvou u Lipska v roce 1813, v roce 1847 po katastrofální neúrodě a po ní následující kruté zimě, v šedesátých letech devatenáctého století při zavedení parních strojů do fabrik, po pruskorakouské válce v roce 1866, v době hospodářské krize v roce 1873, po první světové válce v roce 1918 a v období velkých hospodářských krizí v letech 1923–1924 a 1932–1935. K nim se družili i staří lidé, o které neměl kdo pečovat. Německá okupace zakázala žebřání, stejně jako následující komunistický režim. S žebřavými muzikanty se tak můžeme opět setkat až dnes – po roce 1989.

Je pochopitelné, že obce, především města se přílivům žebřáků a žebřajících muzikantů bránila omezenými licencemi válečným invalidním veteránům k výdělku pomocí kolovrátků, policejním omezováním jejich činnosti jen na některé dny v týdnu nebo na určité příležitosti. Nejúčinnějším prostředkem proti těmto lidem bylo zavedení domovského práva zákonem z roku 1863. Všichni museli vlastnit listinu od obce svého narození, „domovský list“. Ta zaručovala „obecní příslušnost“ k obci, která byla povinna v případě nouze zajistit „zapatření v chudobě“. Z řady zejména žebřajících muzikantů ve městech se tak stali „šupáci“, tj. lidé, kteří byli postrkem (šupem, z německého schuppen = strkat) za policejního doprovodu násilím „dodáni domovské obci“, zejména po vykonaném trestu. Život těchto lidí byl velice krušný – byli to většinou bezdomovci. Když se pohybovali po venkově, přespávali ve stájích, stozích slámy, na mlatech, ve stodolách nebo ve volné přírodě. Ve městech pak většinou v kanalizacích, podobně jako v Brně známí „ponávkáři“. Pokud byli do domovské vesnice dodáni postrkem a vesnice je musela živit, stravovali se každý den v jiném domě, kde také často přespávali ve chlévě. V lepším případě byli trvale umístěni do prázdné obecní pastoušky. Ve městech byly pro ně zřizovány ohřívárny a vývařovny polévek. Po první světové válce si ve větších městech budovali zakázané nouzové kolonie – jen ve městě Brně bylo koncem předmnichovské republiky takových kolonií asi dvacet.

Žebřající muzikanti se snažili již od dob Marie Terezie bránit pronásledování policií zakládáním svazů pouličních hudebníků a asi od roku 1810 také „cechů“ kolovrátkářů. Tyto organizace měly dohlížet na přidělování „teritorií“ jednotlivým muzikantům tak, aby vzájemnými roztržkami a svým chováním nebudili veřejné pohoršení a nebyli stíháni policií.

Nebyli zde ovšem jen domácí žebřající potulní muzikanti. Občas se objevili niněristé z Ruska (viz kap. Niněra) nebo „talijáni“ – potulní dudáci ze Sicílie, hrající na dudy zampogna. V dnešní době u nás tuto skupinu putujících cizích muzikantů představují peruánští muzicírující Indiáni.

Ve starších dobách byla nejfrekventovanějším žebřáckým nástrojem niněra. Po roce 1810 byla většinou vystřídána kolovrátkem, na nějž, na rozdíl od niněry, nebylo třeba umět hrát, stačilo jen točit klikou (viz také kap. Flašinet). Značně frekventovaným nástrojem byla také harfa (viz kap. Nechanická harfa). V rukou žebřáků se také objevovaly dudy, klarinet, kytara, tahací harmonika, křídlovka, housle, malý buben, mandolína, hřeben, citera, foukací harmonika,

kanadská pila, různé píšťalky, nebo dokonce vystačili jen s pouhým zpěvem. Někdy se objevovali ve dvojicích či trojicích. Šlo o zcela náhodná nástrojová seskupení, která většinou doprovázela zpěváka nebo zpěvačku.

V národopisné a organologické literatuře se poměrně často setkáváme s konstatováním, že tam a tam hrával na nějaký hudební nástroj žebřající muzikant. O to vzácnější jsou konkrétní údaje o těchto potulných muzikantech.

Výsledky svých výzkumů na Hodonínsku publikovala **MILADA BIMKOVÁ** (*Gajdoši a harfeníci v 19. století na Hodonínsku*. In: Jižní Morava 1971, Vlastivědný sborník sv. 7, s. 210–212):

(...) *Františka Horáková ze Sobůlek u Kyjova je jednou z nejstarších harfenic na Hodonínsku. Narodila se v roce 1822. Od mládí chodila brát i po okolních vesnicích. V Sobůlkách hrávala k tanci. Ještě v pozdější době, když ji vystřídala cimbálová muzika, doprovázela aspoň o přestávkách dívčí tanec. Jako 20letá seznámila se příležitostně s potulným prodávacem teplého prádla z Korutan. Tento, chtěl se s ní oženit, odešel domů pro potřebné doklady. Nevrátil se však. Zatím se narodil Františce Horákové v roce 1843 syn František. (...) Františka Horáková se provdala v roce 1852 za Františka Doupčana a brzy po svatbě se ze Sobůlek odstěhovala neznámo kam (...).*

(...) *Františka Sekáčová ze Surovína neomezovala svou hudební působnost jen na své rodiště. Narodila se v roce 1840 v Surovíně a zemřela svobodná v roce 1914 rovněž v Surovíně. Františka byla slepá, ale oblíbená v celém okolí. Chlapci z Moravského Písku jezdili si pro ni s vozem kdykoli ve všední dny, když se jim zachtělo taneční zábavy v hospodě. Podle pamětníků to bývalo ještě kolem roku 1890. V Moravském Písku přespávala harfenice Františka u stařenky Dobřícké. V Ježově na slepou Františku vzpomínají, jak dovedla brát a zpívat kolem roku 1895. V Ježově s ní hrával k tanci harmonikář Poláček. I ve starší době cházela své dědiny a zpívala pro poslechy při harfě i v hospodě v Domaníně (...).*

(...) *Do Domanína chodila také harfenice Kristina Pojzlová z Hostějova, která se narodila v roce 1834 ve Vysokém Mýtě. V Hostějově hrávala při hodech, jiných hudebních tam nebylo. Zemřela v Hostějově v roce 1905 (...).*

(...) *Ve Vracově doprovázel bouf dětí slepou harfenici kolem roku 1890. Vodívala ji starší žena. Harfenice zpívala krásně tklivé písně, které se vryly hluboko do paměti vracovských dětí (...).*

(...) *Alžběta Duroňová, narozená v roce 1867 v Lovčicích, zemřela v roce 1930. Duroňová byla známá harfenice a zpěvačka v širém okolí. Měla velmi pěkný hlas, zpívala písně vlastenecké, milostné a kramářské. Zejména na ni vzpomínají v Žerošicích a ve Svatobořicích (...).*

V pozůstalosti FRANTIŠKA BARTOŠE ve Státním archivu v Brně je pod signaturou G 33/K 5, sv. 7 – Líšeň uložen rukopis CYRILLA MAŠÍČKA. Jeho údaje však nejsou příliš konkrétní:

*Str. 81: O Jílečkovi, který brával na vergl. Chodil brát od domu k domu v Líšni, též po okolí. Nejraději brával svou zamilovanou: Dež to nende, nechme to! V pátek a v postě brával též „svatý pjesničke“. Občas zašel si s verglíkem před Líšeň na silnici, která vede k Brnu, a očekával Líšňačky z „města“ se vracějící. Jak ublédl některou, spustil. Líšňačky rády mu poskytovaly almužnu a říkaly mu: „Jílečko, zabréte do skoko, habe se nám bezky maštruvalo.“ (...) Děti měly Jílečka rády. Když po Líšni brál, obskakovaly kolem Jílečka. Na nápěv jeho zamilované pjesničke přibásnily mu děti slova: Jíleček brá na verglíček, má petlíček na chlebiček. Nende to, nende to, dež to nende, nechme to.*

*Str. 451: Jednou za čas objeví se v Líšni též cigánští šumaři z Uber. Jsou výteční hudebníci – učí se od mala hudbě. Jejich hra je vázaná, a skladby, jež hrají, jsou výtečné. Hrají bez not (...). Kdysi zavítala do Líšně taková „cegánská bynda“ a hrála v hostinci. Bylo to pěkně poslechnout. Měli dvoje housle, violu, klarinet, basovou křídlovku, trompetu a violón. Kdo je slyšel, znalci i neznalci, každý obdivoval jejich hru (...).*

*Str. 456: Umělec „barfenista“ je poslem jara, je jako vlaštovka. Sotva led a sněh roztaje, opouští svou zimní domovinu. Tu a tam zavítá některý i do Líšně (...).*

*Str. 457: Některý barfeník je dobrým bráčem i zpěvákem. Tento umělec nechodí dům od domu, a neprosí o almužnu. Jsou však též žebraví „barfenisti nebo bóslisti“. Obyčejně je to slepec, jež žena vodí dům od domu. Slepec brá a žena zpívá „svatý he svěcký pjesničke“.*

*Str. 482: Šumaři chodívají světem od jara do zimy a do Líšně přicházejí často. Chodí ulicemi, u některých domů, kde nějaký výdělek očekávají, se zastaví a kus, dva kusy zabrají. Zajdou též do hostince, hostem chvíli hrají a „neco bím tam take kapne“. Šumařská kapela bývá rozmanitě sestavena, např. dvoje housle, klarinet C, kytara; nebo dvoje housle, viola, klarinet, flétna, čelo a violon; anebo klarinet, křídlovka, trompeta a bas; nebo I. a II. klarinet, I. a II. trompeta, křídlovka primová, křídlovka basová a bas (...).*

LUCIE BAKEŠOVÁ v článku *Náš „dudáček“ – poctivec* (In: Věstník učitelek ručních prací. Ročník VI, č. 6, s. 46n. Praha, červen 1917) píše o dudákovi Matěji Uhlířovi z Omic:

*(...) Býval pastýřem (...), zašival lidem obuv (...) a jen ve svátčích si zabránil na své milé, pěkné dudy (200 let staré, vykládané mědí, stříbrem, perletí... zhotovené Jan-kem Bobeníkem, pastýřem, o němž slyšel vyprávěti od svého dědouška...). Nemůžu vám gajde přenechat; rád si na ně někdy zadudám a kolikrát nekeré krécar vebrám (...). Dudáček v neděli brával u „pastošky“ mládeži, která bosko na trávníčku se vyskákala, zpívajíc a veselíc se. Někdy však přijde rychtář, hrozí a volá: „Toto so mě rejde, dete*

*vodsad!“ a tu rozprchne se mládež i s dudáčkem – jakmile však rychtář zašel, počalo veselí prý znova. Plativali mu po krejcaru, zámožnější i dva, tři. Jak byli vespolek stanoveni (...).*

Podle Bakešové Matěj Uhlíř účinkoval na Národopisných výstavkách v Ořechově r. 1888 a 1892. Naposled pak při „velké slavnosti ve prospěch Národního divadla družstvem v Lužánkách pořádané“. Měl vystupovat i na Národopisné výstavě československé v Praze v roce 1895, ale zemřel. Jeho dudy jsou majetkem Národního muzea v Praze.

JŘÍ VYSLOUŽIL v kapitole *Bímovi zpěváci* (In: Bím, Hynek: Lidové písně z hanáckého Slovácka. K vydání připravil Jiří Vysloužil. Klobouky u Brna 1998) uvádí:

*Josef Babáček se narodil dne 19. VII. 1838 v Bořeticích (obec jižně od Morkůvek), do školy chodil však již v Morkůvkách. V mládí sloužil asi 12 let na vojně a v roce 1866 byl v pruské válce dokonce vyznamenán. Za své zásluby na vojně dostával až do smrti rentu. Mimo to mu bylo povoleno nosit flašinet. Ve sváteční dny se honosil vyznamenaním na kabátě a při skleničce dobré pálenky a tabáku živě hovořil o vojně. Pokud mu síly a zdraví sloužilo, býval dozorcem ve dvoře Rovinky, který tehdy patřil hodonskému panství. Později byl obecním blídačem (botařem), ke stáří dělal po domácku kartáče a přivydělával si hrou na flašinet. Byl ženat a měl jednu dceru. Zemřel asi v roce 1911. Kde, to se nepodařilo zjistit.*

ANTOŠ FROLKA v knize *Mezi paletou a písní. O malíři Frolkovi a jeho rodině* (Brno 2000), kterou zpracovali a k vydání připravili DUŠAN HOLÝ a LUDMILA HOLÁ, se obsírně zmiňuje o dalším potulném muzikantovi:

Náš kraj měl i vyhlášeného potulného muzikanta – hudce Juru Nymochodka. Spisovatele Mahena zaujal natolik, že mu věnoval nádhernou, proctěnou báseň Slovácký hudec:

*Jen jednou jsem v životě svém ho zřel,  
a z paměti už mi nezmizel.  
Já často naň vzpomínám.  
To obraz vlál pouti kol peřestý,  
on zhrouten a zmučen brál u cesty –  
a sobě jak hrál by a pěl by tam sám!*

(Slovácko, zvláštní příloha novin Svoboda, 26. 5. 1928, s. 9)

V širokém okolí známý slepý muzikant, ve farní matrice zapsaný jako Jiří Mimoschodek, se narodil v téže roce jako můj otec – 1877. Dušan Holý v drobné studii *Slepý budec z moravskoslovenského pomezí* (Slovácko 1962–1963, s. 81–84) přináší zjištění, že světlo světa spatřil na Vápenkách u Nové Lhoty a zemřel v roce 1940 ve Strání, kam polovina malé osady Vápenek patřila katastrofálně. Jeho matka pocházela z Moravského Lieskového – blízké slovenské obce. Oslepl až kolem svého pátého roku, prý „po osýpkách“



(spalnicích). Měl výborný sluch a paměť, každou přezpívanou píseň ihned opakoval a sám také písně skládal. Vydělával si bráním a zpíváním po pouťích a trzích, kam ho vodila jeho starší sestra Maryška. Obvykle zde zpíval nábožné písně – „marijánské“ – jako Tysíckrát pozdravujeme Tebe, matyčko Krista Ježíše apod. (...) Nosil v hlavě mnoho písní tanečních a k obveselení společnosti dával rád k dobru zejména ty „zelené“ – „šceglivé“ (tj. lechtivé) (...). Nymochodek ale rád zpíval i písně baladické (...). Lidé ovšem znali Nymochodka nejvíce jako přednášeče pobožných písní. Viděl jsem ho jednou na cestě k poutnímu místu u svatého Antonínka poblíž Blatnice. Mezi zpíváním občas též vyvolával:

Ludkové dobří,  
smilujte sa nade mnú,  
nad mrzákem!  
Smilujte sa nade mnú,  
nad Lazarem!

Mezi prosbami jiných podobných nešťastníků, kteří ukazovali těž své otevřené rány, znělo to jako pláč (...).

Z již uvedené studie DUŠANA HOLÉHO lze ještě doplnit:

Na Jarmarcích při břehu obyčejně seděl nobama křížem, „širák mezi kolenama“ a při pochůzkách po dědinách brával pod oknem ve stoje. Smyčec, který měl lukovitý tvar (tvar „do luka“), držel v plné dlani a rovněž tak housle; palec přečníval přes hmatník. Na svých housličkách, které byly vybráté (bývalo prý je spolu s jeho zpěvem slyšet téměř po celém prostranství velického jarmarku), brával vícehlasně a další blas k tomu zpravidla ještě zpíval (...). Hrávau naráz prím aj kontra a zrovna pri tem basovau na bubu.

Poměry mezi brněnskými žebrajícími „verglari“ vylíčil JOSEF JEŘÁBEK ve své knize *Brněnské mordy, zločiny a jiné násilnosti* (Brno 1991):

(...) Tak se i v říjnu roku 1909 sešli u brněnského okresního soudu tři kolovrátkáři a jeden ponávkář. Žádný neměl právo druhého co obviňovat, všichni byli odkázáni na milost velkoměsta. Tím byl případ tragičtější. Kolovrátkář Eduard Jalový byl stížen nemocí tancem sv. Víta, Václav Diviš měl ruce a noby tak zmrzáčené, že se musil plazit po zemi, a František Vališ, toho byla vlastně jen půlka a z místa na místo jej nosil jeho tovaryš. Všichni tři byli živi z kolovrátku (...). Všichni se až do 15. srpna 1909 protloukali skoro spokojeně životem a světem a žili z toho, co jim lidská štědrost a soucit bohatších milostivě poskytl. Tak se také onoho srpnového dne potkali v Kamenném Mlýně u Brna, kam tenkrát chodilo o nedělních procházkách mnoho brněnského obyvatelstva. Rozložili svoje živnosti u silnice, aby po chvíli zjistili, že zde dnes nejsou vlastně sami. Kam se jen podívali, všude bylo vidět plno stejných žebračků, čekajících na almužnu (...). Tu se jeden z trojice, Eduard Jalový, začal rozčilovat na ostatní. Dobelbal se za svými kolegy a vyzval je, aby se odtud klidili, že tohle je „jeho štace“ a že takhle nevydělá žádný nic. Konkurenti však tomu nechťeli rozumět a z místa se nehýbali. To Jalového tak rozčílilo – vždyť byl přece nejsilnější z nich, a tedy i nejmocnější – že začal své kolegy „roztáčet“. Vybrazoval Divišovi, že ho hodí do Svatky a pak na něj skočil a zřekl jej.

Vtom šel kolem, prý náhodou, ponávkář Josef Starý. Viděl, jak se dva kolovrátkáři perou – a tak si také „přisadil“. Oběma dvěma. Jejich pře se mu náramně hodila, aby ji mohl rozsoudit. Trapné drama však mělo i jiný soud, ten úřední. Zde Jalový vypovídal: „Hrál jsem 15. srpna na vergl a Diviš se postavil vedle. Já mu řekl solidně: Václave, jdi dál. On na to: Co chceš? – Já tedy znovu: Václave, jdi dál po dobrým, takhle voba nic nevyděláme. Von mně prvnívá povídá, zdali chcu být i s mým verglem ve vodě. Já sem mu řekl, jestli chce na ksicht. Vin že jó. Tak sem mu ju dal...“ Zatím, co se dva žebrační a ponávkář prali, třetí – Vališ – se nechal i se svým verglem odnést tovaryšem o kus dále. Nemohl prý snést poznámky kolemchodících pánů a slečen, kteří to všechno viděli a hubovali, že „jsme všichni žebrační a že se ještě hádáme a bijeme(...)“ Soud tentokrát rozhodl velice mírně: čtyřadvacet hodin vězení pro všechny a každého zvlášť.

Každé větší město mělo své figurky. V Brně na konci 19. a na počátku 20. století byli nejznámějšími Jessas, Jakober, Klein, Auerbach, Zallmann, Franz Schulz alias Hadží Loja, „Zerbrochener Kranzwagen“, „Verschimpelte Krampeltee“, „Der Champagnerschuster“ a „Frá Diavolo“. O posledně jmenovaném se zmiňuje Leopold Mazur (*Z dějin hostinských živností v Brně*. In: Společnost hostinských a kavárníků v Brně – K padesátému výročí 15. 4. 1885–1935. Brno 1935, s. 66–138.):

V 90. letech byla v Jánské ulici č. 19 zřízena restaurace Orchestrion u brněnského krokodýla (Orchestrion zum Brünner Krokodil) s hudebním automatem obrovských rozměrů. Orchestrion měl znamenitou sílu hlasu, jako vojenská muzika se všemi nástroji. Podnik neměl dlouhého trvání. Byl tam však mnohý džbánec nalit do staré děravé kytary písničkáře „Frá Diavolo“ (vlastním jménem Eduard Christ), takže se spíše podobala kropící konvi než hudebnímu nástroji.

V šedesátých letech jsem ještě zachytil vzpomínky posledních pamětníků na Eduarda Christa. Byl to Němec. Do Brna přišel z Vídně, kde údajně sloužil v některé šlechtické rodině. Potuloval se po brněnských německých hospodách, kde se živil zpěvem kupletů, operetních árií a pouličních popěvků, které také sám skládal. Nejraději však zpíval árii „Die Liebe kauft man nicht“ z komické opery F. E. Auber z roku 1830 „Frá Diavolo“. Odtud také jeho dvě přezdívky: Frá Diavolo a Dielibekauftmannicht. Často byl zván německými měšťanskými rodinami na výlety, kde je bavil svým zpěvem a hrou na kytaru. Neuměl ani slovo česky. V repertoáru měl však i řadu českých, velmi neslušných popěvků, kterým sám údajně nerozuměl, což budilo jak velké pohoršení, tak i značné pobavení jeho posluchačů. Postupem doby vyhledával Frá Diavolo hospody stále nižších kategorií. Sešel jak věkem, tak i nadměrným požíváním alkoholu. Jeho pověstná zelená pláštěnka, kterou nikdy neodkládal, také nesla stopy jeho podivného života. Zemřel v roce 1927. Pochován je na brněnském Ústředním hřbitově. Frá Diavolo je jedním z mála žebrajících muzikantů, jejichž fotografie se zachovaly dodnes.



OBR. 609 – „FRÁ DIAVOLO“ V ROCE 1889

OBR. 610 – „FRÁ DIAVOLO“  
V ROCE 1927

Z uvedených příkladů mimo jiné vyplývá, že je třeba rozlišovat potulné muzikanty na ty, kteří byli hudebně nadaní, a na ty nenaadané, kterým hudební nástroj byl jen „zástěrkou“ kryjící zakazovanou a pronásledovanou žebrotu.

## K. MUZIKANTI

### I. Výuka lidových muzikantů

*„Odsuzujeme odborné cvičení na nástrojích a v jejich ovládnutí; vždyť při tom hráč nehraje jen pro vlastní zdokonalení, ale pro pobavení posluchačů, a to není zaměstnání pro lidi svobodné, ale spíše práce nádenického rázu.“*

Aristoteles: Politika.

Lidoví muzikanti v tradičních nástrojových seskupeních se vyučili nástrojové hře ještě v duchu staré tradice s cílem stát se ansámblovým hráčem. Nešlo tedy jen o to naučit se hrát na nějaký hudební nástroj, jak bychom věc chápali dnes. Lidoví muzikanti se většinou stávali hudebníky cestou samoučení, bez učitele. Budoucí muzikant, hrající již trochu na nástroj, přicházel mezi hráče a poslechem si osvojoval texty a melodie jejich repertoáru. Po čase přikročil k praktickému učení, a to tím, že při nevýznamných příležitostech mu bylo dovoleno hrát společně s primistou první hlas, pokud nehrál na doprovodný nástroj. V takovém případě se „tíše“ připojoval ke hře příslušného nástroje. To už ale musel bezpečně ovládat melodie celého repertoáru příslušného nástrojového seskupení. V této fázi učení mu bylo dovoleno hrát melodii či doprovod jen tím nejjednodušším způsobem, například bez prokládání větších intervalů sekundovými nebo terciovými běhy atd. Většinou hrál hlas, který se u lidových instrumentálních seskupení nazýval *obligát*. Po zvládnutí melodiky repertoáru a po nabytí určité technické zručnosti v ansámblové souhře začal si nový muzikant pomalu osvojovat hru druhého hlasu a utvrzovat se v harmonickém myšlení ansámblu.

Učící se muzikant nikomu z ansámblu za výuku neplatil, neměl však větší nárok na podíl z výdělku kapely, ten připadal po určitou dobu ve prospěch ostatních kmenových muzikantů. Tento učební postup nesl rysy profesionality starých muzikářských zařízení a měl svůj smysl, své přednosti a nepostradatelnost, především v souborech složených z nástrojů téhož druhu, u hudců nehrajících z not a osvojujících si repertoár pouze praktickým hudebním podáním. Takto vyškolené ansámbly se vyznačovaly tím, že každý hráč v souboru byl schopen v případě potřeby zastat kterýkoliv hlas v kapele. Bylo toho často zapotřebí, neboť jednotliví muzikanti často při svatbách nebo při zábavách odcházeli si zatančit nebo se jinak bavit. Tehdy bylo potřeba se hráčsky přizpůsobit nastalé situaci a i s menším počtem muzikantů splnit úkol souboru. Nad příčinami vzniku této situace, tohoto dočasného ochuzení kapely, se nikdo z hráčů ani z ostatních účastníků zábavy nepozastavil. Bylo zcela přirozené, že hudebníci byli součástí bavící se pospolitosti, a nikoliv pouze sjednanými muzikanty.



Hudecké a skřipkařské kapely, obsazené takto všestranně vyučenými muzikanty, splňovaly ve své době i další, ne nepodstatnou ekonomickou podmínku – byly schopny přizpůsobit se poptávce po větším či menším obsazení, mohly být v případě potřeby doplňovány muzikanty z jiných kapel, zejména při bohatých svatbách, kdy počet zúčastněných muzikantů byl ukazatelem movitosti objedávajících. Bylo to možné také proto, že repertoár, tóniny a způsob hry byly ve všech vesnicích jednoho regionu prakticky stejné. Navzájem měly tyto kapely většinou k sobě vztah sociální sounáležitosti a nepominutelnou stavovskou povinnost k výpomoci, i když jinak dbaly především o vlastní uplatnění – ať už z prestižních, nebo ekonomických důvodů.

Nově vyučený muzikant však neměl možnost stát se hned řádným členem kapely ve stabilním složení. Do doby uvolnění se některého místa v ansámblu mu bylo dovoleno pouze vypomáhat při nečekaných absencích kmenových hráčů – nebo si také mohl založit vlastní kapelu. V tomto zaužívaném systému výuky a konečném uplatnění se ansámblových muzikantů existovaly některé výjimky, o nichž však máme jen sporadické zprávy. Tak například někde přispívaly ke zvýšení úrovně lidové hudby i cechovní organizace, jako třeba cech muzikářů na chlumeckém panství v Polabí, který podle artikulů z roku 1712 sdružoval jak vesnické muzikanty hrající „jenom sprosta“ podle sluchu, tak školené hudebníky, kantory, varhaníky a ostatní, kteří dovedli hrát z „partesů“. Nežřídka nacházíme obě skupiny hudebníků pohromadě při lidových zábavách, o posvíceních, na svatbách atd. Je přirozené, že školení muzikanti se ujímali zejména mladých hráčů z lidových kapel, aby pozvedli úroveň společných vystoupení. Hlavní roli zde hráli především kantoři, kteří tak vychovávali muzikantský dorost sice především pro hru figurálních mší, ale také pro hru při vesnických zábavách.

Zcela ojedinělý systém výuky muzikantů zavedli na konci devatenáctého století v Jihlavě bratři *Berneschové*. Ti založili v ulici „U slunce“ skřipkařskou školu. Dnes lze již těžko říci, zda je k tomu vedla jen láska a nadšení pro skřipkařskou hudbu, nebo také důvody zjištěné, aby měli odbyt pro skřipky vlastní výroby. Jejich výuka spočívala v tom, že učili své žáky nazpaměť „grýfy“ (hmaty) na skřipky, ve sledech příslušných jednotlivým melodiím. Při výuce kladli důraz na pevné držení rytmu a na co nejhlasitější hru, vědomi si toho, že v jisté fázi venkovské zábavy se stává hlasitě udávaný rytmus tance dominujícím prvkem, zatlačujícím do pozadí melodickou součást hudby. Jejich žáci po vyučení zakládali v okolních vesnicích nové kapely, jejichž hudební úroveň, jak uvádějí zprávy současníků, byla však velmi malá.

#### Literatura:

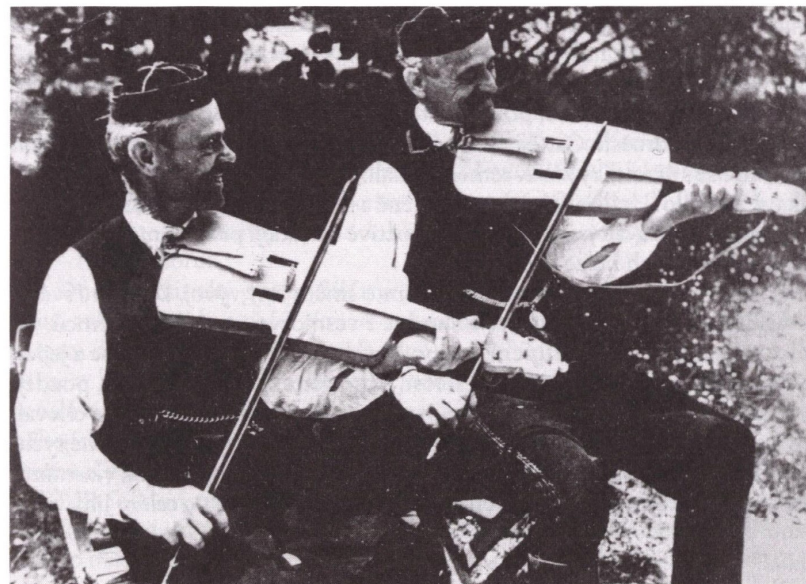
KURFÜRST, PAVEL: *Die Bauernfedel. Streichinstrumente und Volksmusikanten in der Iglauer Sprachinsel*. Marburg 1996, s. 283–290.

## 2. Postavení skřipkařů ve společnosti

„Moby říci, že v Telči hudební cit mnoho nevládne a protož mnozí považují hudebníka za ochlastu a špatného člověka. Z měšťanů není žádný hudebníkem.“

Deník Jana Kypty (1940)

Při terénním výzkumu skřípek jsem se snažil získat materiál i pro specifikaci postavení skřipkařů ve vesnické či městské pospolitosti konzumentů jejich muziky. Na přímý dotaz však informátoři odpovídali dosti rozpačitě a neurčitě. Většina z nich znala z autopsie jen jednu – tu jejich – kapelu, která se pro ně skládala z konkrétních osob, které vnímali jednotlivě. Takže neměli srovnání s jinými kapelami a tu, kterou znali, nevnímali jako celek, reprezentující „muzikantský stav“. Přesto bylo nakonec možné si z mozaiky různých útržkovitých informací a jejich souvislostí učinit pravděpodobný obraz postavení skřipkařů na Jihlavsku.



OBR. 611 – JIHLAVŠTÍ SKŘIPKAŘI MAZAL A FRÜHAUF V ROCE 1929

Obecně lze skřipkaře chápat jako jedny z posledních nositelů tradic a uchovávatelů starobylosti jihlavského venkova. Vždyť skřipkařské muziky byly až do svého zániku prakticky jediným zdrojem zábavy na vesnici, ale především trvalými a aktivními účastníky svatebních obřadů. Tuto funkci skřipkařů si uvědomoval zejména selský stav, jehož lpění na zvycích, zvyklostech a tradičních obřadnostech bylo pro něj typické nejen na Jihlavsku. Tato vědomá snaha

o zachování starobylosti venkova neměla nic společného s nějakou zaostalostí selského stavu. Právě na Jihlavsku to byli především bohatí sedláci, kteří rychle přijímali a do praxe zaváděli nové způsoby pěstování plodin i dobytka. Jako zemědělci to byli velmi moderní lidé, avšak byli to právě oni, kteří jako poslední pořádali „staré skřípkařské svatby“ a ještě v době mého výzkumu to s hrdostí zdůrazňovali.

Skřípkaři, jako představitelé „selské hudby“, byli ve svém okolí známí, oblíbení a vážení. Mnozí z nich se stali i starosty obcí, o řadě primistů se ještě dnes mluví jako o lidech velmi moudrých, kteří uměli vždy poradit. Svými sousedy byli vnímáni především jako skřípkaři, teprve ve druhé řadě jako rolníci, cestáři, stolaři atd. V době těsně před druhou světovou válkou již jako poslední nosili součásti mužského jihlavského kroje, zatímco jejich okolí již většinou přijalo oblečení městské.

Přes tyto znaky, společné víceméně všem skřípkařům, lze přece jen jejich kapely rozdělit do několika skupin, poněkud se od sebe lišících chováním při hře na veřejnosti. Byly to především německé vesnické kapely, jejichž členové dobře znali obyvatele všech obcí v okruhu své působnosti. Chovali se proto zcela nenuceně, byli veselí, nahlas komentovali jednání tanečníků a jednotliví muzikanti často odcházel si také zatancovat. Německé městské kapely, v poslední době reprezentované především jednou či dvěma kapelami Berneschů, se chovaly obdobně, pokud hrály při zábavách v hospodě na některém jihlavském předměstí. Častěji však byly zvány na tzv. výlety a do vzdálenějších obcí, kde se s účastníky zábav téměř neznali. Tehdy se chování muzikantů pronikavě změnilo. Hráli jakoby nezájemně a bez zájmu o okolní zábavu. Svým vystupováním dávali jasně najevo, že poctivě odvádějí práci, k níž byli najati, ale více že od nich nelze očekávat.

České vesnické kapely prodělaly v tomto směru jistý vývoj. Do první světové války bylo jejich chování zcela shodné s vesnickými kapelami Němců. Po válce však, zejména s nástupem beranovských skřípkařských kapel, se z jejich vystupování vytratila spontánní veselost, nahrazena zpočátku hranou, později nepředstíranou důstojností a vědomím vlastní důležitosti. Muzikanti se chovali i při největším veselí vážně, při hře seděli prkenně, téměř bez hnutí i při nejrychlejších kouscích. Nelze jim však upřít vysoce zodpovědný přístup k vlastnímu hudebnímu projevu, jehož dokonalostí se stali pověstnými po celém Jihlavsku.

#### Literatura:

KURFÜRST, PAVEL: *Die Bauernfiedel. Streichinstrumente und Volksmusikanten in der Iglauer Sprachinsel*. Marburg 1996, s. 290–293.

### 3. Diferenciace folkloristických souborů

„Autentický folklór: Hudba tvorená a interpretovaná neškolenými jednotlivcami ľudového kolektívu (pôvodne ľudové muziky).“

Imitovaný hudobný folklór: Hudba tvorená neškolenými jednotlivcami (anonymnými tvorcami) ľudového kolektívu a interpretovaná rôznymi interpretmi na najrozmanitejšej technickej úrovni (spravidla ľudové hudby súborové).

Štylizovaný hudobný folklór: Pôvodná ľudová hudba upravovaná a rozvíjaná najmä po stránke harmonickej a formovej (napríklad úpravy T. Andrašovana a i.).

Prekomponovaný hudobný folklór: Pôvodné ľudové motívy, melódie alebo ich časti vtavené do individuálnej umeleckej reči skladateľa (opera Krútnava E. Suchoňa).“

Leng, Ladislav: Slovenské hudobné nárečia.

Hudební nástroje lidového instrumentáře (vesměs jde o kopie či volné kreace) jsou dnes výlučně v rukou folkloristických ansámbľů. Jaké jsou to soubory? Skutečně uspokojivou odpověď – nějakou vyčerpávající definici – jsem nikde nenašel. Použijme tedy vlastní pracovní definici, že jde o převážně institucionalizovaná, více evokovaná než spontánní, oficiálně podporovaná zájmová seskupení, která se v různých formách zabývají folklorní hudbou, folklorním tancem, ale v žádném případě ne hudebním folklorem nebo tanečním folklorem. Folklorní hudba a tanec jsou totiž schopny docela dobře fungovat bez svého genetického podloží – bez folkloru.

„Dnes již klasický pojem *folklór* a dále jeho v současnosti pilně frekventovaná, avšak obvykle mnohovýznamová modifikace *folklorismus*, jsou stále předmětem diskuse. Heslář příslušných odvozenin, díky tvárným jazykovým možnostem češtiny, čítá pár desítek jednoslovných výrazů i konstantních sousloví, ať již usilujících o subtilní postihu metamorfózy tradičně definovaného folkloru (*metafolklór* atp.), nebo s žurnalistickou ležérností vymýšlejících matoucí pleonasmy a kontradikce (*superfolklór*, *lidový folklór*, *folkloristický zpěv* atp.). Za folkloristu je nyní běžně pokládán anebo se za něj sám suverénně vydává nejen kdejaký amatérský milovník všeho tradičně lidového, ale i mnohý chalupářský sběratel kolovratů, starých chomoutů, podkov i kafemlejnků, jinak zároveň heraldický ctitel kulajdy, cmundy, mlíkovky, pagáčů a dalších „folkloristických“ pokrmů. (Podle D. Holého i Járy da Cimrmana se tu jedná o typický „folk and roll.“) – (MARKL, JAROSLAV: 14. *etnomuzikologický seminář ve Strážnici*. In: *Národopisné aktuality* XXII, 1985, č. 1).

Dnes si snad již opravdu nikdo vážně nemyslí, že folklór, jehož produktů soubory využívají, jak třeba hudební, tak i taneční, nepřetržitě – jenom třeba posunut na novou společenskou bázi, pokračuje ve své existenci právě v těchto souborech. Ty žijí pouze z úroků období, které již minulo. Tím, že se sociálně a ekonomicky vyrovnaly rozdíly mezi městem a venkovem, že životní slohy



jsou už v podstatě bez rozdílů, že nastala značná nivelizace hudebního vkusu, tradičně chápaný hudební folklor v podstatě zmizel. Zůstaly jen jeho znaky, objevující se v jakémsi – většinou sentimentálním – revivalismu, vracení se k projevům a romantickému uchovávaní některých znaků oněch projevů, které kdysi folklor, hudební folklor, vyprodukoval.

Není v podstatě formální rozdíl mezi souborem, který se snaží reprodukovat hudbu zaniklých Beatles, a souborem, který se snaží reprodukovat hudbu dávno nežijících hudců. Není rovněž formální rozdíl mezi souborem, který třeba v Liberci předtančí latinskoamerické folklorní tance, a moravským souborem, který veřejně uvádí svá čísla z českých folklorních tanců. V tom směru se ovšem od nich neodlišovala ani havajská skupina Václava Kučery z Prahy, protože míra profesionality je zde nedůležitá. V tomto smyslu je také nedůležité, do jaké míry se ten či onen soubor přibližuje své původní předloze, o níž má většinou jen mlhavou představu (má-li ji vůbec). Je lhostejné, jestli se jedná o úplně přesnou kopii (pokud je z čeho kopírovat), nebo o velice pečlivou rekonstrukci, anebo o další libovolné nakládání s folklorním materiálem – například s folklorní hudbou.

Na tento folklorní revivalismus se musíme dívat především jako na odezvu oficiální i živelné společenské objednávky. Znamená to, že není vůbec správné ho zatracovat, nebo naopak ho činit nedotknutelným, ale je nutné a žádoucí se jím zcela vážně zabývat – i když musíme jednoznačně přiznat, že jde nakonec jen o velmi malou složku zábavního průmyslu.

Toto hnutí nás jako muzikology, organology a národopisce musí zajímat. Části našeho povolání je i povinnost sledovat a zkoumat to, co se děje se znaky zaniklých tradic v přítomnosti. Jde tedy o postoj čistě vědecký. V žádném případě není povinností vědců řídit činnost souborů anebo ji usměrňovat podle svého vkusu. Pokud tak přece jenom činí, ocitají se tím na půdě zájmové činnosti a jejich podíl je hoden pozornosti vědy právě tak, jako je jí hoden podíl jiných aktivistů v této oblasti. Sami se tak stávají předmětem vlastního studia. Muzikologie, organologie a národopis mají schopnost prokazovat svoji společenskou prospěšnost přiměřenějšími způsoby než manažerstvím v oboru umělecké zájmové činnosti. Jeden postoj k této činnosti je tedy postoj vědce. Druhý, diametrálně se lišící, je postoj onoho aktivisty, pracovníka osvětové instituce, nacvičovatele, pracovníka zábavního průmyslu, nadšeného folkloristy anebo i profesionála-hudebníka, který se touto činností zabývá a který jí má mnohdy ve své pracovní náplni. Shrnutí: činností folkloristických souborů se můžeme zabývat jednak jako vědci – to znamená, že se stávají předmětem našeho bádání, aniž bychom je ovšem jakýmkoliv způsobem ovlivňovali – do jisté míry by to zavánělo falšování výsledků výzkumů (pokud soubory nevyužíváme k vědeckým rekonstrukcím), jednak se jimi můžeme zabývat jako organizátoři a v neposlední řadě jako členové těchto souborů.

Budeme se tedy dále zabývat souborovým jevem pouze z hlediska zájmu vědního oboru. Jsem si zcela vědom toho, že tento postoj zavání takzvaným vědním elitářstvím, odtrženým od života. O tomto vědeckém elitářství se již často, především v minulém režimu, debatovalo a nakonec je to otázka neu-

stále aktuální. V dnešní době platí zase více představy, často u nás vulgarizované, o spojení vědy s praxí. Příliš mnoho lidí si myslí, že každá vědecká práce musí okamžitě poskytnout použitelné výsledky. Tito lidé soudí dobré či špatné o vědci nebo vědecké instituci, zabývající se určitou problematikou, jen podle kvantity, kterou poskytují výsledky jejich bádání tomu či onomu odvětví. To je ovšem nesprávné. Takový přístup je naivní a vede ke škodlivému zjednodušování. I povrchní studium dějin vědy a kultury dokazuje, že každá věda zákonitě ovlivňuje celý náš způsob života.

K části předmětu svého bádání (minulý hudební, taneční i slovesný folklor) máme dnes už jen nepřímý přístup. Ve Strážnici je možné uslyšet, že jedna strážnická cimbálová muzika hraje více „strážnický“, zatímco druhá (také strážnická) cimbálka hraje „strážnický“ méně. Měli bychom si uvědomit, že ani Strážničané, ani ostatní nemají pro ono „strážnické“ nebo „nestrážnické“, nebo jakékoliv jiné podání vůbec žádná jiná měřítka než jen svá měřítka současná a že si snad ani neuvědomujeme, že tyto soubory (dejme tomu „strážnické“) hrají podle norem, které byly vytvořeny v době zcela nedávné (ačkoliv jsou většinou vydávány za „prapůvodní“ a „starobylé“), podle jakýchsi uniformních, už málem nadregionálních tendencí. Ve skutečnosti u naprosté většiny cimbálových muzik je za hlavní kritérium kvality považován stupeň jejich přiblížení se vzoru maďarských a slovenských cikánských kavárenských kapel. To je ovšem v souladu se změnou životního stylu, s nivelizací hudebního vkusu s městem, která v této oblasti prudce a výrazně nastoupila (zejména v tomto bohatém regionu) někdy v polovině třicátých let dvacátého století, ale která byla připravována již od konce století devatenáctého.

Folkloristické soubory je možné rozdělit do tří skupin bez ohledu na to, jsou-li z města, nebo z venkova, je-li „slovácký krúžek“ z Prahy, nebo z Uherského Hradiště, přičemž jeden soubor může být zařazen do všech tří skupin – podle své okamžité činnosti.

Za prvé jsou to soubory, které rekonstruují folklorní hudbu. Možností je mnoho. Buď ji rekonstruují podle nějakých dokumentů, podle nějakého prameného materiálu písemné podoby, nebo podle technických možností dochovaných hudebních nástrojů, na které se provozovala v minulosti. Z hudebního nástroje lze vyčíst řadu informací: jaké tóny a v jaké kvalitě byl nástroj schopen produkovat, jak se na něj hrálo (například podle vyhmátání hmatníku, podle zbytků strun atd.), také z technického ustrojení nástroje lze vyčíst mnoho o tom, jak na nástroj bylo hráno. Hudbu lze také rekonstruovat podle dosud existujících projevů, například ze sousedních nebo jinak příbuzných regionů atd. Zkrátka – v této první skupině můžeme soubory ještě jemněji diferencovat, rozlišovat, a to podle stupně reviviscence. Vcelku lze říci, že jsou to soubory, které se snaží o rekonstrukci hry, tance z víceméně přesně určené doby a místa – jsou to soubory, které respektují jednotu místa, času a děje a které pracují podle konkrétních pramenů.

Za druhé jsou to soubory, které produkují kopie folklorní hudby. Jinými slovy – předvádějí přesně folklorní hudbu, okopírovanou například z nahrávky, která se třeba z počátku dvacátého století zachovala na válečcích fonografu.

Za třetí jde o soubory, které s folklorním materiálem zacházejí, na rozdíl od předchozích, volně, s volností přecházející až do vlastní tvorby. Sem patří také soubory vytvářející spekulativní, vědecky nepodložené pseudorekonstrukce, které se snaží být za každou cenu nové a zvláštní (ovšem líbivé); jsou to soubory, které například používají středověké nástroje, lépe řečeno jejich „rekonstrukce“, ve fantastických seskupeních, jimiž doprovázejí písně a tance většinou z druhé poloviny devatenáctého století. Do této třetí skupiny patří i soubory, které produkují cosi, co by se snad dalo nazvat recesivní produkcí – což je však také jedna z forem (z oprávněných forem) zájmové (podtrhuji!) činnosti. Sem patří také soubory, které již uvedené kopírují; pochopitelně jsou i soubory, které kopírují kopírované – u jiných dochází k dalšímu kopírování kopírovaného atd. Jsou zde také soubory, které samy, dnes většinou již unifikovaně, upravují folklorní hudbu nebo se pseudofolklorními vlastními skladbami snaží vměstnat do vkusu publika. Tyto soubory dovedou také velice ohebně plnit objednávky autorů různých pořadů a slavnostních nebo oslavných vystoupení či různých lidových veselí. Je nutné mít v patrnosti také profesionální velesoubory, které bývaly určeny především na vývoz a které se svými hudebními, pohybovými a kostýmovými kreacemi již neměly se zájmovou činností nic společného. Jejich produkce sestávala často z univerzálních, prefabrikovaných a podbíživých postupů. Nelze však podceňovat jejich vliv na soubory předchozích skupin.

V žádném případě nelze žádnou z uvedených tří forem této činnosti ze strany vědeckých pracovníků preferovat, odsuzovat, dávat jako odstrašující příklad, nebo dokonce zesměšňovat. Všechny mají své oprávnění a smysl. Příklad, nebo dokonce zabavují skupinu lidí v jejich volném čase. Vznikaly a vznikají z konzumních potřeb, z tvořivých a ochotnických potřeb členů souborů, ze sentimentu či romantismu. Někdy však také z potřeb politických a ekonomických. Folkloristické soubory jsou již dlouho žádaným artiklem pro mezinárodní kulturní výměnu a také pro státní reprezentaci. Předmětem vědecké práce není posuzovat, je-li některý soubor dobrý více nebo méně (nakonec podle jakých kritérií?), nebo dokonce je-li „autentický“ více nebo „autentický“ méně. Prací vědce je tento jev zkoumat jako společenský a kulturní fenomén.

#### Literatura:

LENG, LADISLAV: *Slovenské hudobné nárečia*. Bratislava 1964.