

UNIVERZITA PALACKÉHO
FILOZOFICKÁ FAKULTA
KATEDRA MUZIKOLOGIE



**Komparativní analýza vybraných písní
vokálních skupin The Andrews Sisters
a Sestry Allanovy**

A Comparative Analysis of Selected Songs by Vocal
Groups The Andrews Sisters and Sestry Allanovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Sára Terezie Kroupová

Vedoucí práce: Mgr. Jan Blüml, Ph.D.

Studijní program: Muzikologie/Němčina se zaměřením
na tlumočení a překlad

Olomouc, 2021

Prohlašuji, že tato bakalářská práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Všechny zdroje, prameny a literaturu, které jsem při vypracování používala nebo z nich čerpala, v práci řádně cituji s uvedením úplného odkazu na příslušný zdroj.

V Olomouci dne

Sára Terezie Kroupová

Ráda bych na tomto místě vyjádřila poděkování Mgr. Janu Blümlovi, Ph. D. za podnětné připomínky a především za velkou trpělivost při vedení mé práce.

Obsah

Úvod	1
Stav pramenů a literatury	3
1 The Andrews Sisters a dobový kontext	8
2 Sestry Allanovy a dobový kontext	13
3 Analýza	18
3.1 Ciribiribin / Ciribiribin	19
3.1.1 Původní verze	19
3.1.2 Česká cover verze	20
3.2 Rum and Coca-cola / Na ostrově Trinidadu	22
3.2.1 Původní verze	22
3.2.2 Česká cover verze	25
3.3 The Trolley Song / Píseň o tramwaji	29
3.3.1 Původní verze	29
3.3.2 Česká cover verze	30
3.4 The Woody Woodpecker Song / Hloupý Honza	34
3.4.1 Původní verze	34
3.4.2 Česká cover verze	36
3.5 You Call Everybody Darling / Ty chceš každého mít ráda	39
3.5.1 Původní verze	39
3.5.2 Česká cover verze	39
Závěr	42
Seznam použitých pramenů a literatury	44
Summary	49
Zusammenfassung	50
Anotace	51

Úvod

Tato práce se zaměřuje na dvě ženské vokální skupiny odlišného geografického původu – The Andrews a Sestry Allanovy. Americké sesterské trio The Andrews Sisters se stalo nejúspěšnější vokální skupinou swingové éry a symbolem válečných let USA. Ve své době ovlivnilo a podnítilo vznik podobných uskupení také na domácí, československé scéně, k nimž se řadí právě Sestry Allanovy. Pozvolnou adaptaci swingu v našich kulturních podmínkách provázela praxe přebírání zahraničního repertoáru. Mezi nahrávkami Sester Allanových je k nalezení celkem sedm cover verzí písní zahraniční provenience převzatých pravděpodobně právě od skupiny The Andrews Sisters. Dvě z nich byly ponechány v angličtině a u zbylých pěti došlo k jazykové změně. Prostřednictvím komparativní analýzy právě těchto pěti cover verzí s původními nahrávkami si práce klade za cíl sledovat změny a posuny způsobené transferem z jedné kultury do druhé. Pozornost je věnována jak rovině hudební, tak textové, a to se záměrem definovat možné způsoby a postupy, na jejichž základě k přenosu jednotlivých písní docházelo.

První dvě kapitoly jsou věnovány charakteristice a historii obou skupin s důrazem na kulturně politický kontext. The Andrews Sisters i Sestry Allanovy působily od přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. století až po polovinu let padesátých v podstatě simultánně. Usouvztažnění obou skupin proto nabízí možnost porovnat fungování zmíněných písní a s nimi spojených fenoménů s ohledem na specifickou situaci obou zemí v rámci tohoto sledovaného období. Kulturně politické okolnosti válečných a poválečných let ve Spojených státech stejně jako období sahající od Protektorátu až po první roky totality na našem území se více či méně výrazným způsobem dotkly také hudební produkce a některá tato specifika mohla ovlivnit proces přejímání písní.

Stěžejní část práce pak představuje samotná analýza. V každé z dílčích podkapitol se zaměřuji na jednotlivé písně a fenomény s nimi spojené. Sleduji vždy současně původní verzi v podání skupiny The Andrews Sisters s cover verzí téže písně v repertoáru Sester Allanových. Reflektuji přitom rovinu hudební i textovou, a to sice v kontextu s okolnostmi vzniku a s ohledem na potenciální regulace hudební

praxe, které se v jednotlivých případech odlišují. Pro nedostatek (případně úplnou absenci) notových materiálů se opírám zejména o zvukové prameny a na jejich základě definuji rozdíly či paralely.

Stav pramenů a literatury

Tato práce se věnuje srovnání totožných skladeb, které se vyskytují v repertoáru dvou ženských vokálních skupin odlišného geografického původu – The Andrews Sisters a Sester Allanových. Pozornost je zaměřena na změny a posuny, k nimž došlo v rámci přenosu, s cílem definovat rozdíly či paralely a vysledovat analogické jevy, které mohly fungovat jak ve válečných a poválečných letech ve Spojených státech, tak v období od Protektorátu až po první roky totality na našem území.

Primárním zdrojem zejména pro potřeby analýzy jsou nahrávky a partitury. V případě The Andrews Sisters jsou východiskem nahrávky pořízené hudebním vydavatelstvím Decca Records (*Ciribiribin* 1939, *Rum and Coca-Cola* 1944, *The Woody Woodpecker Song* 1948, *You Call Everybody Darling* 1948) a záznam radiového vysílání *The Andrews Sisters Show*, jež uveřejnila Radiola (*The Trolley Song* 1944). V případě české skupiny pak virtuální titul hudebního vydavatelství Supraphon *Allanovy Sestry 1945–1955* (*Na ostrově Trinidadu* 1946, *Píseň o tramvaji* 1946), který sdružuje skladby vydané samostatně Sestrami Allanovými či Orchestrem Karla Vlacha prostřednictvím Ultraphonu v průběhu vymezených let a také deska *My tři* (*Ciribiribin* 1942, *Hloupý Honza* 1949). Z důvodu nedostatku přístupných notových materiálů vycházím pouze ze dvou možných zdrojů. Tím prvním je transkripce písně *Rum and Coca-Cola* Alana Glasscocka,¹ druhým pak Archiv Českého rozhlasu, v němž jsou uloženy partitury *Píseň o tramvaji* a *Ty chceš každého mít ráda* Orchestru Karla Vlacha. U zbylých notových ukázek v rámci jednotlivých kapitol se jedná o vlastní transkripce provedené dle sluchu.

Kapitola věnovaná analýze se opírá zejména o publikaci muzikologa Allana F. Moora *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*.² Dalším východiskem je sborník *The Routledge Compa-*

1 Přístupná na webových stránkách Ejazzlines: https://www.ejazzlines.com/mc_files/2/rum.pdf, cit. 10/09/2021.

2 Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song* (Ashgate Publishing, 2012).

nion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches,³ jehož příspěvky sestávají z konkrétních analytických zkušeností různých autorů, mezi nimiž je kupříkladu již zmíněný Allan F. Moore či John Covach. Pro absenci plně funkční terminologie, jež by pokryla všechny potřebné kategorie nonartificiální hudby vyskytující se v rámci předkládané práce, se nedržím důsledně pouze jednoho konceptu, ale dopomáhám si místy názvoslovím užívaným také v oblasti hudby artificiální.

Podobně jako u jiných témat z oblasti nonartificiální hudby, i v případě této problematiky se setkáme s absencí odborného literárního zpracování. Důležitý zdroj informací proto představují autobiografie, biografie či rozhovory s jednotlivými hudebníky. Za nejstarší pramen lze považovat autobiografii/biografii *Over Here, over There: The Andrews Sisters and the USO Stars in World War II*, jejíž spoluautorkou je jedna ze sester – Maxene Andrews. První ucelená biografie s názvem *Swing it! The Andrews Sisters Story*⁴ věnovaná tomuto triu vyšla roku 2000 v nakladatelství University Press of Kentucky. Toutéž skupinou se téměř simultánně zabýval kulturní antropolog Harry Arlo Nimmo, který ovšem svou publikaci *The Andrews Sisters: Biography and Career Record*⁵ vydal o čtyři roky později, neboť se rozhodl rozšířit ji o rozhovory s přáteli či rodinnými příslušníky členek skupiny a doplnit tak, co předcházející knize chybělo. Podobně koncipovaná publikace zaměřená na sestry Allanovy není k dispozici. Významným pramenem domácí provenience jsou však memoáry Jiřího Traxlera *Já nic, já muzikant*,⁶ jenž je autorem českých textů několika písní, jimž je v této práci věnována pozornost, stejně jako i jiných skladeb nazpívaných Sestrami Allanovými, z nichž jedna (*My tři*) byla zamýšlena přímo pro kombinaci jejich hlasů. K podobným publikacím se řadí i biografie Lubomíra Dorůžky a Miloslava Ducháče *Karel Vlach: 50 let života s hudbou* z roku 2003.⁷ Kniha sestává z útržků svědectví dirigenta Karla Vlacha

3 Ciro Scotto, Kenneth M. Smith a John Lowell Brackett, ed, *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches* (Routledge, 2018).

4 John Sforza, *Swing it! The Andrews Sisters Story* (Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 2000).

5 Arlo H. Nimmo, *The Andrews Sisters: A Biography and Career Record* (Jefferson, North Carolina: Mcfarland, 2004).

6 Jiří Traxler, *Já nic, já muzikant* (Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1980).

7 Lubomír Dorůžka a Miloslav Ducháč, *Karel Vlach: 50 let života s hudbou* (Praha: Ekopress, 2003).

a rozhovorů s pamětníky, čímž dává nahlédnout do zákulisí fungování orchestru, s nímž je sledované vokální trio úzce spjato. Relevantní je také *Vzpomínání: od Reduty k Semaforu*⁸ Jiřího Suchého coby skladatele a textaře, který se pohyboval v blízkosti Vlachova orchestru.

V hudebních slovnících či encyklopediích zahraniční provenience, jakými jsou *Grove Music Online* nebo *The Encyclopedia of Popular Music*,⁹ jejíž autorem a editorem je Colin Larkin, jsou k dohledání hesla týkající se jak vokální jazzové hudby obecně, tak konkrétně The Andrews Sisters. V českém prostředí není zmíněné skupině pochopitelně věnována taková pozornost, nicméně ve většině slovníků či encyklopedií, jež jsou zaměřeny na oblast populární hudby či přímo jazz a swing, jsou přesto k nalezení četné zmínky. The Andrews Sisters i Sestry Allanovy jsou obsahem hesla *vokální skupiny* věcné části *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby*¹⁰ a jsou přitom, stejně jako i v několika dalších zdrojích, stavěny proti sobě coby odpovídající protějšky situované v odlišných geografických podmínkách. V souvislosti s jazzovým zpěvem jsou The Andrews Sisters diskutovány v publikaci Lubomíra Dorůžky *Panoráma jazzu*¹¹ a řazeny k vrcholu swingové éry.

Komplexní pohled na problematiku české swingové subkultury poskytuje rozsáhlá publikace historika Petra Koury *Swingři a potápky v protektorátní noci: česká swingová mládež a její hořkej svět*.¹² Autor na ni ovšem nenahlíží pouze prismatem historika, nýbrž překračuje limity vlastního oboru a pokouší se přistupovat ke zkoumání tohoto kulturně-historického fenoménu interdisciplinárně, tedy s nutným přesahem do hudební i literární vědy či filmové historie. Monografie se opírá o širokou pramennou základnu, která zahrnuje rozhovory s pamětníky, k nimž se řadí kupříkladu Lubomír Dorůžka, dále dobový tisk a řadu archivních fondů včetně Archivu bezpečnostních složek. Vzhledem k povaze tématu práce jsou pro mne relevantní zejména kapitoly, které se věnují pronikání jazzu do českých zemí či vztahu jazzu a národního socialismu v rámci Protektorátu i Třetí říše.

8 Jiří Suchý, *Vzpomínání: od Reduty k Semaforu* (Praha: Melantrich, 2013).

9 Colin Larkin, ed., *The Encyclopedia of Popular Music*, 5th ed. (Omnibus Press, 2007).

10 Antonín Matzner, Ivan Poledňák a Igor Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věcná* (Praha: Supraphon, 1980).

11 Lubomír Dorůžka, *Panoráma jazzu* (Praha: Mladá Fronta, 1990).

12 Petr Koura, *Swingři a potápky v protektorátní noci: česká swingová mládež a její hořkej svět*, Šťastné zítřky (Praha: Academia, 2016).

Na základě zpráv Sicherheitsdienstu a perzekucí hudebníků si lze utvořit představu o podmínkách, které značnou měrou determinovaly transformaci jednotlivých skladeb. Třebaže podtitul knihy odkazuje pouze k časovému vymezení na období Protektorátu, Petr Koura provádí v poslední kapitole rovněž sondu do života swingařů i po jeho zániku a nastiňuje, jaký postoj k nim zaujímá komunistická strana po únorovém převratu. Tomuto období se pak detailněji věnuje kapitola Rüdiger Rittera v knižní syntéze *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*.¹³ Jeho příspěvek s názvem *Researching Jazz in Socialist Countries* se zabývá funkcí jazzové hudby v zemích východního bloku a umožňuje tak srovnání napříč různými národními variantami v rámci téhož režimu. Zpochybňuje tradiční vnímání dané problematiky a koriguje představy o protestním charakteru jazzu, jenž je často stavěn do opozice proti vládnoucí straně.

Za relevantní považují rovněž ty zdroje, na jejichž základě se lze vypořádat s historickými souvislostmi a interpretovat některé kulturně specifické jevy. Jedná se kupříkladu o monografii americké socioložky Mimi Sheller *Consuming the Caribbean*.¹⁴ V centru její badatelské činnosti stojí právě postkoloniální Karibik, k němuž se váže jeden z největších hitů The Andrews Sisters – *Rum and Coca-Cola*.

Řadu informací poskytují také různá periodika a časopisecké příspěvky. Ze zahraničních je to kupříkladu článek *Rum and Coca-Cola: The murky derivations of a sweet drink and sassy World War II song*¹⁵ uveřejněný v časopise *The American Scholar* či *The Rise of Calypso Feminism: Gender and Musical Politics in the Calypso*,¹⁶ který se zabývá vývojem stylu calypso, jenž je typickým hudebním projevem ostrovů Trinidad a Tobago v Karibském moři. Další příklady zdrojů tohoto typu představují periodika domácí provenience. Určitou představu o významu Sester Allanových na swingové scéně poskytuje dobové periodikum

13 Rüdiger Ritter, „Researching Jazz in Socialist Countries“, in *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*, ed. Jan Blüml, Yveta Kajanová and Rüdiger Ritter (Peter Lang, 2019), 49–74.

14 Mimi Sheller, *Consuming the Caribbean: from Arawaks to Zombies* (London: Routledge, 2013).

15 Wayne Curtis, „Rum and Coca-Cola: The Murky Derivations of a Sweet Drink and a Sassy World War II Song.“, *The American Scholar* 75, č. 3 (2006): 64–70.

16 Cynthia Mahabir, „The Rise of Calypso Feminism: Gender and Musical Politics in the Calypso“, *Popular Music* 20, č. 3 (2001): 409–430.

Jazz.¹⁷ V časopisu *Melodie* z roku 1964 je k nalezení článek Stanislava Titzla s názvem *České vokální skupiny*,¹⁸ z něž vycházejí a k němuž se odkazují rovněž některé z výše uvedených publikací dotýkajících se Sester Allanových. V *Hudebních rozhledech* z roku 2011 je k dispozici série článků *Jazz pod diktaturou moci*¹⁹ Antonína Matznera, kde jsou nastíněny specifické podmínky vývoje jazzu nikoliv pouze u nás, nýbrž i v sousedních zemích.

V této souvislosti je třeba zmínit další potenciální zdroj, kterým je beletrie. Pro potřeby této práce se jedná především o beletristické dílo Josefa Škvoreckého. Jeho povídka *Eine kleine Jazzmusik* z knihy *Sedmíramenný svícen*²⁰ podává svědectví o konkrétních okolnostech úprav textů převzatých skladeb na příkladu náchodského big bandu, ačkoliv je třeba počítat s literární nadsázkou.

Z okruhu videodokumentů lze zmínit *The Andrews Sisters – Queens of the Music Machines* odvysílaný kanálem BBC Four v rámci pořadu s názvem *Legends*.

17 Časopis *Jazz: list věnovaný jazzu a moderní populární hudbě* byl vydáván pražským Gramoklubem v letech 1947 a 1948. V digitalizované verzi dostupný na webových stránkách Popmusea: <https://www.popmuseum.cz/knihovna/hudebni-casopisy/jazz>

18 Stanislav Titzl, „České vokální skupiny.“, *Melodie* 2, č. 8 (1964): 115–118.

19 Antonín Matzner, „Jazz pod diktaturou moci: XI. Protektorát a Ghetto Swingers“, *Hudební rozhledy* 64, č. 11 (2011): 22–23.

20 Josef Škvorecký, *Sedmíramenný svícen* (Praha: Naše Vojsko, 1964).

1 The Andrews Sisters a dobový kontext

LaVerne Sophia (alt), Maxene Anglyn (soprán) a Patricia Maria Andrews (soprán), dcery imigrantů z Řecka a Norska, vyrůstaly v Minneapolis v Minnesotě. Pod názvem The Andrews Sisters začaly společně vystupovat kolem roku 1932. Inspirací jim byla předně vokální skupina The Boswell Sisters. Začínaly ve vaudeville a různých zábavních podnikách převážně s lokálními skupinami, jako byl kupříkladu orchestr Larryho Riche.²¹

Zásadním momentem pro ně bylo uzavření smlouvy se skupinou Leona Belasca. Jeho prostřednictvím se seznámily s trumpetistou, skladatelem a aranžérem Vic Schoenem, který sehrál důležitou roli v jejich dalším směřování. Schoen na Belascovo přání pro jeho orchestr upravoval skladby tak, aby se lépe přizpůsobovaly stylu sesterského tria. Výsledkem této spolupráce byla nabídka na konkurz pro Decca Records. Tu inicioval Dave Knapp, bratr spoluzakladatele zmíněné nahrávací společnosti, který údajně náhodou zaslechl trio zpívat v taxi z rádia. Z úspěšného konkurzu vzešel singl s písněmi *Why Talk About Love?* na straně A a *Just A Simple Melody* na straně B.

Navzdory nepřilíživému velkému úspěchu a malým prodejům této nahrávky, byly The Andrews Sisters v listopadu roku 1938 vyzvány ke spolupráci na další desce. Stranu A zaplnila píseň *Nice Work If You Can Get It* bratrů Gerschwinových, jež se tou dobou těšila velké oblibě. Na tuto popularitu se tedy rozhodla vsadit i nahrávací společnost Decca. Na straně B se pak objevila píseň *Bei Mir Bist Du Schön*, původně psaná v jidiš pro muzikál *Men Ken Lebn Nor Men Lost Nisht*.²² Jak přesně k tomu došlo, není možné vysledovat, neboť se výpovědi všech zúčastněných poněkud různí. Píseň byla opatřena anglickým textem²³ z obavy, aby nebyla zařazena mezi tzv. ethnic records, což by mohlo limitovat její dosah k publiku. Jeden verš refrénu však zůstal zachován v jidiš a nový text slouží jako vysvětlení této fráze.²⁴ Spo-

21 Antonín Matzner, Ivan Poledňák a Igor Wasserberger, *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část jmenná – světová scéna* (Praha: Supraphon, 1986), 44–45.

22 Autor: Sholom Secunda, Jacob Jacobs.

23 Autoři: Saul Chaplin a Sammy Cahn, s nímž shodou okolností tou dobou sdílel byt manažer The Andrews Sisters a pozdější manžel Maxene, Lou Levy.

24 Ještě dříve než The Andrew Sisters pracovala s jidiš jiná vokální skupina – The Barry Sisters – a v tomto smyslu jim tedy nelze připsat prvenství.

luzakladatel Decca Records Jack Kapp po vyslechnutí této nahrávky na adresu sester údajně poznamenal: „You’ll either be the biggest hit, or the biggest flop.“²⁵ První část tohoto tvrzení se záhy ukázala být pravdivá, neboť právě strana B, do níž se mnoho nadějí nevkládalo, katapultovala sestry na přední příčky žebříčků. Již během prvního měsíce se prodalo přes 350 000 kopií a velmi brzy trio dosáhlo také na tzv. Gold Record, tedy ocenění za prodej přesahující 500 000 kopií. Nutno přitom zdůraznit, že se jednalo o první ženskou vokální skupinu, která slavila tento úspěch. Nelze jednoznačně určit, co vzbudilo takto nečekaný ohlas, nicméně skutečnost, že manažer Lou Levy zaplatil prodejním za propagaci nahrávky, v tom zřejmě sehrála jistou roli. V důsledku této pozitivní resonance s posluchači se dostalo více prostoru také dalším písním jiné než domácí provenience, které byly doposud nahrávacími společnostmi spíše odmítány. V podání The Andrews Sisters se tak objevují melodie původně italské (*Oh! Ma-Ma!*, *The Butcher Boy*, *Ciribiribin*), španělské (*Ti-Pi-Tin*), francouzské (*Goodbye Darling*, *Hello Friend*) či německé (*More Beer!*) a také jedna československá (*The Beer Barrell Polka*).

Sestry si postupně vyvinuly svůj vlastní styl a odpoutaly se od své původní inspirace, jíž byly The Boswell Sisters. Jejich zpěv vycházel ze snahy o vokální imitaci hudebních nástrojů (především trumpetové sekce) swingujícího big bandu (tzv. scat). Poprvé lze tento pokus slyšet v písni *Begin the Beguine* z roku 1939, která se pro svou oblibu v jejich pravidelném repertoáru udržela bezmála patnáct let. Hudební historik a televizní režisér Tony Palmer o jejich stylu poznamenal: „Patty, Maxene and LaVerne were rambunctious, highly stylized performers who adapted the qualities of swing instrumentation to the capabilities of the human voice.“²⁶ Příkladem toho je i píseň *Boogie Woogie Bugle Boy*, která vypráví příběh trumpetisty, jenž byl povolán do armády. Melodie je vystavěná na tzv. reveille neboli vojenském budíčku v podání trumpetů, již sestry v průběhu napodobují svými hlasy.

Zmíněná píseň, která se spolu s dalšími hity (*You’re a Lucky Fellow, Mr. Smith*) poprvé objevila v komedii *Buck Privates*, je pozoruhodná také z jiného důvodu. Nahrávka pochází z roku 1941 a v témže roce

25 Nimmo, *The Andrews Sisters: A Biography and Career Record*, 74.

26 Sforza, *Swing it! The Andrews Sisters Story*, 30.

vstoupily Spojené státy, po útoku na Pearl Harbor, do 2. světové války. Vokální trio brzy získalo přezdívku „Wartime Sweethearts“ a postupně začalo figurovat v rámci válečné propagandy Spojených států, a to v zásadě dvěma způsoby. Jedním bylo odvádění pozornosti od válečných událostí a poskytování úniku civilistům, druhým pak snaha o rozptýlení a povzbuzení jednotek přímo ve vojenských základnách, stejně jako i v zámoří prostřednictvím krátkovlnného vysílání pod záštitou Armed Forces Radio Service (AFRS). Sestry zpívaly a bavily vojáky v nemocnicích a nadto se ve svém volném čase věnovaly dobrovolné činnosti v armádních kantýnách. Jejich nasazení poháněné láskou k vlasti, která jim zajistila tolik úspěchu²⁷, bylo ještě podpořeno patriotismem a válečným entuziasmem jejich rodičů, což vzbudilo velkou odezvu armády, jak vzpomíná Maxene:

The response to our own enthusiasm became so great that the Air Corps crews began naming their fighter planes and bombers after our song titles. All type of planes – C-47s, B-52s, B-17s had some of our titles painted on their noses, especially Pistol Packin' Mama and Shoo Shoo Baby.²⁸

V průběhu roku 1945 byly organizací USO (United Service Organisations) vyslány také do zámoří, aby povzbudily morálku jednotek vzdálených od domova. Tato funkce v rámci válečné propagandy se propisuje také do stylizace jejich výstupů. V upravených vojenských uniformách se poprvé (a od té doby pravidelně) objevují právě v již zmíněné komedii *Buck Privates*, častou součástí jejich doprovodných choreografií je salutování a frekventovaně jsou takto prezentovány i na fotografiích.

The Andrews Sisters však v tomto směru zdaleka nebyly ojedinělým případem. Hudba hrála ve válečných letech velmi důležitou roli, neboť byla účinným prostředkem pro sjednocení kulturně rozmanité Ameriky proti společnému nepříteli. Dalším příkladem může být skladatel Irving Berlin, který zkomponoval, ještě před vstupem Spojených států do války, na žádost ministerstva financí píseň propagující obranný finanční program.²⁹ Tato píseň s názvem *Any Bonds Today?*

27 Nutno připomenout, že jakkoliv jim tyto aktivity pomohly se zviditelnit, těžily již v té době ze známosti, kterou jim zajistila především píseň *Bei Mir Bist Du Schön*. 28 Sforza, *Swing it! The Andrews Sisters Story*, 83.

29 Poprvé ji nazpíval Berry Wood v červnu 1941 i s několika dalšími verši, které se u jiných interpretů neobjevují: „First came the Czechs and then came the Poles /

zazněla i v animovaném snímku obvykle vyhrazenému dětskému publiku z úst zvířecích protagonistů. Kralík Bugs v jedné krátké epizodě z roku 1942 nabádá ke koupi válečných dluhopisů a spořitelních známek: „Any bonds today? / Bonds of freedom / That’s what I’m selling / Here comes the freedom man / Can’t make tomorrow’s plan / Not unless you buy a share of freedom today.“ Několik dalších zpěváků včetně The Andrews Sisters následně nahrálo cover verzi.³⁰

V průběhu čtyřicátých let uzavřely sestry smlouvu s Universal Pictures a objevily se v řadě dalších snímků (*In the Navy* 1941, *Private Buckaroo* 1942, *What’s Cookin’* 1942, *Swingtime Johnny* 1943) jako ženský protipól tria The Ritz Brothers. Jejich hlasy lze slyšet také ve dvou filmech z produkce Disney (*Make Mine Music* 1946, *Melody Time* 1948). Spolupracovaly s mnoha předními umělci své doby, k nimž se řadí kupříkladu Glenn Miller, Benny Goodman, Joe Venuti, Gene Krupa, Tony Pastor, Woody Herman, Buddy Rich a další. Frekventovaně doprovázely Binga Crosbyho a Franka Sinatru, na pódiiích a v rádiu se setkaly také s Judy Garland či Dianou Ross a The Supremes.

Jejich zpěvem byl inspirován také jazzový kytarista Les Paul, vlastním jménem Lester William Polsfuss, jenž zásadním způsobem ovlivnil vývoj elektrické kytary. Maxene Andrews o jejich společných výstupech píše: „We’d sing these fancy licks and he’d keep up with us note for note in exactly the same rhythm. He was totally attuned to what we were doing, almost contributing a fourth voice. But he never once took the attention away from what we were doing.“³¹ Spolupráce The Andrews Sisters s Les Paul Triem dala roku 1946 vzejít dvěma úspěšným nahrávkám: *It’s a Pity To Say Goodnight* a *Rumors Are Flying*, která dokonce obsadila čtvrté místo v žebříčku Billboard, kde soupeřila i s několika dalšími verzemi téže písně. Tato Paulova zkušenost s trojhlasem sesterského tria mohla později vyústit v experimenty s vícestopým nahráváním, které provozoval se svou manželkou Mary Ford, a jejíž zpěv nahrával právě ve třech stopách.

And then the Norwegians with three million souls / ... / It’s all in the Book if only you look / It’s there if you read the text / They fell ev’ry one at the point of a gun / America mustn’t be next.“

30 John Busch Johnes, *The Songs that Fought the War: Popular Music and the Home Front, 1939-1945* (Brandeis University Press, 2006), 198.

31 Sforza, *Swing it! The Andrews Sisters Story*, 100.

The Andrews Sisters se podobně jako The Beatles staly fenoménem své doby. Pro úspěch a oblibu svých desek získaly přezdívku „The queens of jukebox machines“. Do žebříčku Top 10 časopisu Billboard se dostalo celkem čtyřicet šest jejich nahrávek, čímž převyšují i The Beatles (34) a Elvise Presleyho (25).³² Zpívaly společně až do roku 1953, kdy se Patty Andrews rozhodla zkusit sólovou dráhu.

³² Sforza, *Swing it! The Andrews Sisters Story*, 5.

2 Sestry Allanovy a dobový kontext

Ženské vokální trio Sestry Allanovy se zformovalo na přelomu třicátých a čtyřicátých let 20. století ze členek Kühnova pěveckého sboru po vzoru americké skupiny The Andrews Sisters. Jiřina Salačová (mezzosoprán), Věra Kočvarová (alt) a Radka Hlavsová (soprán) zprvu vystupovaly jako Máňa, Minka a Marta v pražském Rokoku, kde navázaly spolupráci s Karlem Hašlerem a přijaly od něj název Tři pražská děvčátka. V roce 1940 nahrály společně s Arnoštem Kavkou a orchestrem Karla Vlacha foxtrot *Koncert nemluvnat*. Autorem této skladby byl Alfons Jindřich Langer, známý spíše jako Alfons Jindra či pod pseudonymem Allan (**Alfons Langer**), a právě z tohoto akronymu jeho jména získalo trio své finální pojmenování – Sestry Allanovy – ačkoliv mezi nimi nebyla žádná příbuzenská vazba. Radku Hlavsovou posléze vystřídala Marie (Máša) Horová a připojila se ke skupině na turné po Protektorátu s Orchestrem R. A. Dvorského.

Počínaje zářím 1940 účinkovalo trio nastálo s Orchestrem Karla Vlacha, který představoval v naší kultuře významné ohnisko swingové hudby. Pod jeho působením se tedy skupina přeorientovala na swingový projev, který k nám postupně pronikal. Jak již bylo zmíněno, východiskem pro ni byly americké The Andrews Sisters a právě od nich byly také převzaty některé úpravy. Zejména v počátcích fungování skupiny docházelo k takovým adaptacím nejvíce, a to nikoliv výhradně z repertoáru The Andrews Sisters, nicméně právě s touto skupinou jsou – pochopitelně také kvůli obdobné kombinaci hlasů – shody nejčtetnější. Sestry Allanovy fungovaly s drobnými personálními obměnami nepřetržitě od svého vzniku na přelomu třicátých a čtyřicátých let až do roku 1955, tedy období, kdy docházelo k regulaci jazzového hudebního projevu nejprve ze strany nacismu a posléze také komunismu. Jak vzpomíná Jiří Suchý:

Byly však doby, kdy [Vlachův orchestr] nemusel být poplatný všeu-
směrnujícímu režimu a hrál velmi kvalitní swing, [...] ale tomuto žánru
nadešly zlé časy, saxofony byly prohlášeny za buržoazní nástroj, pro-
klamována byla harmonika, synkopy znamenaly hrozbu socialismu
a o jazzu se mluvilo s největším opovržením.³³

33 Suchý, *Vzpomínání: od Reduty k Semaforu*, 76–77.

Ačkoliv není jazzová hudba ze své podstaty nutně politická, objevují se tendence ji přesto za politikum považovat. Pro svou odlišnost bývá kategorizována jako protestní, s čímž je spojován také její subverzivní potenciál.³⁴ Z tohoto důvodu nevyhovovala ideologii národního socialismu ani komunismu, a v obou případech proto nalezneme snahy o její potírání. Odpor ze strany nacistů byl podmíněn jak spojením jazzové hudby s černošským původem, tak jeho souvislostí se Spojenými státy coby nepřitelem. Jazz byl považován za židovský výrobek³⁵ a nahlížen jako zvrhlé umění.³⁶ V důsledku zásahů byla řada jazzových hudebníků perzekuována a hudební produkce deformována cenzurami a zákazy. Téměř jediným způsobem, jak dostat do repertoáru skladby, které mohly být s ohledem na výše uvedené důvody shledány jako závadné, bylo přetextovávání. Nedocházelo-li k plošným úpravám textu, byl u nevyhovujících skladeb použit alespoň jiný (český) název nebo podepsán falešný autor. Podobným způsobem se například dostal do repertoáru Vlachova orchestru hit *Bei Mir Bist Du Schön*, s nímž prorazily The Andrews Sisters.³⁷ V této germanizované variantě zněla píseň paradoxně chvíli také v nacistickém Německu, aniž by se vědělo, že byla původně napsána v jidiš a jejím skutečným autorem je hudebník ukrajinsko-židovského původu Sholom Secunda.

Nutno ještě podotknout, že skladby nepronikaly z jedné kultury do druhé pouze jednosměrně. Na deskách The Andrews Sisters je k nalezení také píseň české provenience – *Beer Barrel Polka* – adaptovaná na swingový rytmus. V originálu se jedná o *Modřanskou polku* Jaromíra Vojvody známější ve své otextované variantě *Škoda lásky*. Podobně jako *Bei Mir Bist Du Schön* se rychle rozšířila a ze zmínky v časopisu *Melodie* lze usuzovat, že zněla v různých jazykových variantách a úpravách na obou stranách fronty: „[...] ačkoliv si spojenecká vojska při vyloďování v Normandii zpívala ROLL OUT THE BARREL a na druhé straně zákopů zfanatizovaná wehrmacht si hrála ROSAMUNDE. To vše do-

34 Cf. Koura, *Swingari a potápky v protektorátní noci: česká swingová mládež a její hořkej svět*, 70.

35 Henry Ford, *Mezinárodní žid* (Praha: B. Kočí, 1924), 157–159.

36 Řeč je o tzv. entartete Kunst. Nutno přitom podotknout, že se nejednalo pouze o hudbu jazzového okruhu, nacisté se vymezovali také vůči jiným moderním uměleckým směrům mimo oblast hudby.

37 Matzner, „Jazz pod diktaturou moci: XI. Protektorát a Ghetto Swingers“.

hromady, v různých úpravách za doprovodu big bandů a slavného tria THE ANDREWS SISTERS, byla, jest a bude stejně jeho [Vejevodova] Škoda lásky.“³⁸

Postoj komunistického režimu se, snad kromě pozitivního přístupu k Afroameričanům, příliš nelišil. Podobně jako v Protektorátu byla hudební tvorba regulována a monitorována, o čemž svědčí kupříkladu dopis ONV v Hranicích z první poloviny padesátých let. Text je adresován závodní radě Hranických cementáren a vyjadřuje nelibost vůči podnikovému hudebnímu souboru, jenž nepředstavuje žádný přínos pro socialistický realismus, nýbrž pěstuje „hudební pornografii.“³⁹ Již zmiňované transformace názvů či celých textů se uplatňovaly také v tomto období, jejich aplikace však mnohdy nefungovala spolehlivě. Skladatel a textař Vlachova orchestru Jiří Traxler byl například předvolán ředitelem Gramofonových závodů, protože si „dovolil opěvovat kapitalistický stát“ v úpravě písně *Far Away Places*, jejímiž původními autory byli Joan Whitney a Alex Kramer. Svůj nový text pojmenovaný *Vzdálená země* si Traxler úspěšně obhájil takto:

Já jsem dostal inspiraci a začal jsem citovat střední část textu:

*Zas vidím dům bílý a rozkvetlý sad,
jak se blíží víc a víc,
a to, co jsem měl ze všeho rád –
tvůj šátek, jak mává mi vstříc.*

A vyložil jsem to tak, že při psaní těchto slov jsem měl na mysli ruského golubčika mariňáka, jak se po Černém moři plaví domů ke krymskému pobřeží. Přece ty bílé domy, ne? V Americe v přístavu nejsou žádné bílé domy, jen ohavné doky a za nimi hned ohavné mrakodrapy. A co rozkvetlý sad? Nakonec jsem do toho zapletl i Jesenina a jako coup de grace jsem pro pana profesora měl nesporný fakt: šátky nosí na hlavě hlavně ženské v Rusku.⁴⁰

Snaha o regulaci jazzového hudebního projevu přitom nebyla pouze záležitostí totalitních režimů. S podobnou rétorikou se můžeme setkat také na straně Spojených států o několik desetiletí dříve.

38 Ronald Kraus, „Ta naše písnička trampská“, *Melodie* 25, č. 4 (1987): 23.

39 Lubomír Dorůžka, *Československý jazz: minulost a přítomnost* (Praha: Supraphon, 1967), 39.

40 Traxler, *Já nic, já muzikant*, 291–292.

Zatímco komunisté zatracovali jazz pro jeho spojení s kapitalistickou Amerikou, Američanka Anne Shaw Faulkner jej počátkem 20. let vnímala naopak jako import bolševismu:

Unrest, the desire to break the shackles of old ideas and forms are abroad. [...] The question is whether this tendency should be demonstrated in jazz — that expression of protest against law and order, that bolshevik element of license striving for expression in music.⁴¹

Navzdory těmto obstrukcím je třeba zmínit, že jakkoliv regulovaná jazzová hudba byla, nebyla omezena úplně. Zásahy ze strany nacismu nedosahovaly na území Protektorátu takových rozměrů jako přímo v Říši. Český národ byl z hlediska rasové ideologie považován za méněcenný, a tudíž nebylo třeba jeho zálibu v již zmíněné „zvrhlé hudbě“ tolik usměrňovat.⁴² V případě komunistického režimu pak lze na základě programů vysílání obsažených v týdeníku Českého rozhlasu *Náš Rozhlas* naopak konstatovat, že se těšila poměrně velké časové dotaci, jestliže byla shledána nezávadnou. Zaměříme-li se konkrétně na Sestry Allanovy, najdeme je nejčastěji v pořadech Pro dobrou pohodu, Hrajeme vám k práci nebo v bloku Taneční hudba, který přímo předcházela kupříkladu půlhodinovému vstupu s názvem Česko-sovětská hudební směska a byl rovněž ekvivalentně časově vymezen.

Tato „zábavná hudba“ byla tedy tolerována jako prostředek, jímž bylo možné odvracet pozornost od válečných hrůz, stejně jako bavit pracující lid, a právě v oné nucené toleranci lze, domnívám se, spatřovat jednu z analogií. Účinek takových prostředků popisuje na příkladu Vlachova orchestru Jiří Suchý:

[Sestry Allanovy a Rudolf Cortés] zpívali písničky, jejichž naivitu a někdy i jistou jalovost jsem prokoukl až později, tehdy mě okouzlovaly, stejně jako další statisíce konzumentů taneční hudby. Umělecký význam těch písniček nebyl mimořádný, ale nedá se jim upřít, že vnášely do našich všedních dnů poznamenaných dechovkami nejrůznějších kalibrů, budovatelskými písněmi a uměle živeným folklórem cosi nového a moderního.⁴³

41 Anne Shaw Faulkner, „Does Jazz Put the Sin in Syncopation?“, cit. 10/01/2021, *Ladies Home Journal*, 1921, <http://arcadiasystems.org/academia/syncopate.html>.

42 Koura, *Swingaři a potápky v protektorátní noci: česká swingová mládež a její hořkej svět*, 864.

43 Suchý, *Vzpomínání: od Reduty k Semaforu*, 76.



The Andrews Sisters (zleva: Maxene, Patti a LaVerne Andrews).

Zdroj: <https://www.growlermag.com/minnesotas-most-famous-singing-trio-the-andrews-sisters-inventive-harmonies-buoyed-a-nation-at-war-and-topped-the-charts>.



Sestry Allanovy (zleva: Věra Kočvarová, Máša Horová, Jiřina Salačová).

Zdroj: <http://musecat.ru/music-artist/jajecfj/Allanovy-Sestry>.

3 Analýza

Vokální skupiny The Andrews Sisters a Sestry Allanovy fungovaly od přelomu let 1939 a 1940 simultánně. Srovnáme-li jejich repertoár, inspirace Sester Allanových je zcela zřejmá. Zejména v období formování skupiny, kdy se swing teprve pozvolna adaptoval v našich kulturních podmínkách, byl repertoár převážně importovaný. Teprve s postupně rostoucí posluchačskou základnou se početněji objevují písně tuzemských autorů.

The Andrews Sisters

Ciribiribin 1939
Rum and Coca-Cola 1944
The Trolley Song 1944
Straighten Up and Fly Right 1944
Sentimental Journey 1945
The Woody Woodpecker Song 1948
You Call Everybody Darling 1948

Sestry Allanovy

Ciribiribin 1942
Na ostrově Trinidadu 1946
Píseň o tramwaji 1946
Straighten Up and Fly Right 1947
Sentimental Journey 1946
Hloupý Honza 1949
Ty chceš každého mít ráda 1954

V této kapitole se zaměřuji na analýzu pěti z výše uvedených skladeb, v nichž došlo také k jazykové úpravě, s cílem definovat posuny a transformace v rovině hudební i obsahové. Hudební rovina byla, byť s malými aranžérskými odlišnostmi, ve většině případů zachována. Výraznou výjimkou je, s ohledem na instrumentaci podmíněnou okolnostmi dobové hudební praxe, pouze *The Woody Woodpecker Song / Hloupý Honza*. V případě posunů v rovině textové pak lze rozlišovat čtyři pomyslné kategorie z hlediska práce s textem. Jednu z možností představuje píseň *Rum and Coca-Cola / Na ostrově Trinidadu*, která se dočkala zcela nového textu, jenž se sémanticky vzdaluje předloze. Další variantou je parafráze, která se naopak těsněji přidrží původní verze (*You Call Everybody Darling / Ty chceš každého mít ráda*). Nejpočetnější skupinu tvoří písně, jež se prostřednictvím použití shodných interjekcí určitým způsobem vztahují k originální verzi, a to buď v souladu s jejím obsahem (*The Trolley Song / Píseň o Tramwaji*), či bez ohledu na něj (*Ciribiribin; The Woody Woodpecker Song / Hloupý Honza*). Čtvrtou a poslední kategorií jsou písně, které byly ponechány v původním

anglickém jazyce (*Straighten Up and Fly Right; Sentimental Journey*). Nutno přitom upozornit, že počínaje rokem 1948 se s angličtinou v repertoáru Sester Allanových již vůbec nesetkáme, a to ani v případě dalších výpůjček angloamerické provenience vyskytujících se mimo rámec výše uvedeného úzkého výběru.

3.1 Ciribiribin / Ciribiribin

3.1.1 Původní verze

Na písní s názvem *Ciribiribin* vydané roku 1939 spolupracovaly The Andrews Sisters s Bingem Crosbym. Melodie vychází z italského valčíku zkomponovaného roku 1898, jehož autorem je skladatel Alberto Pestalozza. Jedná se tedy o další z písní zahraniční provenience, která byla po vzoru úspěšné *Bei Mir Bist Du Schön* převzata a následně adaptována na 4/4 swingový rytmus (viz kapitolu 3).



Notová ukázka: *Ciribiribin* v původním metru.



Notová ukázka: *Ciribiribin* ve swingové adaptaci.

Melodie stojí na pětitónové figuře vytvořené z chromatického sestupu a terciového kroku směrem vzhůru (viz takty 1–2 ve výše uvedených notových ukázkách), jíž ve zpěvu vždy připadá právě pětislabičný popěvek *ci-ri-bi-ri-bin*. V písni se střídá ženský trojhlas se sólovým mužským hlasem a tuto změnu zpravidla doprovází modulace z C dur o tón výše, tedy do D dur. Pravidelný swingový rytmus

přerušuje po několika slokách tzv. stop-time a následuje instrumentální mezihra se sólovými houslemi. V závěru písně pak z úst Binga Crosbyho zaznívá několik veršů v italském jazyce.

V samotném anglickém textu, jehož autorem je Jack Lawrence, se objevují také další odkazy na původ písně, a to jednak ve formě toponym a kulturně specifických aluzí (Napoli, gondolier), jednak ve formě hudebního názvosloví s italským původem (gravissimo, serenade). Jack Lawrence navíc sám přiznává, že se rozhodl pro stylizaci do balkónové scény Shakespearova Romea a Julie, což tvoří další spojnici s Itálií.⁴⁴

3.1.2 Česká cover verze

V české verzi z roku 1942 otextované Jaroslavem Moravcem tuto souvislost s proveniencí již sledovat nemůžeme. I on ve svém textu využívá zhudebněného popěvku ci-ri-bi-ri-bin, ale činí tak, podobně jako Jiří Traxler v písni *Hloupý Honza*, bez kontextu. Jak vyplývá z příkladu uvedeného v tabulce viz níže, česká úprava je strukturována odlišně. Začíná krátkou introdukcí založenou na opakování zmíněné pětiténové figury v podání žesťů v tónině F dur, již vzápětí bez jakékoliv modulace nebo přípravy unisono imitují ženské hlasy v o tercii vzdálené D dur. Oba díly *a* jsou provedeny trojhlasně, zatímco díly *b*, které původně náležely B. Crosbymu, jsou i zde navzdory absenci mužského hlasu sólové. Následuje instrumentální mezihra uvedená modulací zpět do F dur. Po šestnácti taktech ji přerušuje tzv. stop-time a celou píseň uzavírá koda v B dur vyrůstající opět z oné figury.

⁴⁴ Sforza, *Swing it! The Andrews Sisters Story*, 30.

	Ciribiribin	Ciribiribin
Tónina	D dur / B dur	F dur / D dur
Takt	4/4	4/4
Instrument.	big band + sólové housle + 3 ženské hlasy (SSA) + sólový mužský hlas	big band + 3 ženské hlasy (SSA)
Forma	malá písňová forma dvoudílná <i>ab</i>	malá písňová forma dvoudílná <i>ab</i> s kodou <i>k</i>
a	When the moon hangs low in Napoli There's a handsome gondolier Every night he sings so happily So his lady love can hear	a Ciribiribin, ciribiribin, ciribiribin Ciribiribin, tvůj smích Tvůj pohled laskavý Mluví častokrát Ciribiribin, tvůj hlas Tvůj zpěv mi radostně praví Tebe jen mám rád
a	In a manner so gravissimo He repeats his serenade And his heart beats so fortissimo When she raises her Venetian shade	a Ciribiribin, tvůj zrak Tvé srdce i tvůj stín Stokrát promlouvá Ciribiribin, ciribiribin, ciribiribin Tys láska má
b	Ciribiribin, ciribiribin, ciribiribin Ciribiribin, he waits For her each night Beneath her balcony Ciribiribin, he begs To hold her tight But no, she won't agree	b Oči tvé tvůj pohled ohnivý Mně o veliké lásce povídá A tvůj zpěv říká to, co mé srdce ví Že by sis přál, abych byla tvá
b	Ciribiribin, she throws A rose and blows A kiss from up above Ciribiribin, ciribiribin, ciribiribin They're so in love	b Ve zraku tvém čtu nejkrásnější vyznání Nejhezčí úsměvy mi posíláš Jdeš-li blíž nejkouzelnější hudba zní A já náhle vím, že rád mě máš
	<i>stop-time</i>	k O lásce ke mně promlouvá Stín, tvůj stín :Ciribiribin, ciribiribin, ciribiribin:
	:Ciribiribin, ciribiribin, ciribiribin:	Ach, zpívej mi, zpívej mi, zpívej mi Ciribiribin
b	Ciribiribin, ciribiribin, ciribiribin Ciribiribin, he waits For her each night Beneath her balcony Ciribiribin, he begs To hold her tight But no, she won't agree	
b	Ciribiribin, she throws A rose and blows A kiss from up above Ciribiribin, ciribiribin, ciribiribin They're so in love	
b	Ciribiribin, che bel faccìn Che sguardo dolce assassin Ciribiribin, ciribirbin, ciribirbin Che bel faccìn	

3.2 Rum and Coca-cola / Na ostrově Trinidadu

3.2.1 Původní verze

Píseň *Rum and Coca-cola* (1944) se stala hitem, který katapultoval The Andrews Sisters na první příčky žebříčku Billboard Top 30, kde se udržely po dobu 20 týdnů.⁴⁵ S nahrávkou se přitom nepočítalo a podle Patty Andrews vznikla spíše náhodou díky několika přebytečným minutám ve studiu: „We had a recording date, and the song was brought to us the night before the recording date. We hardly really knew it, [...] we just threw it in, and that was the miracle of it. It was actually a faked arrangement. There was no written background, so we just kind of faked it.“⁴⁶

Původně se jednalo o píseň s názvem *L'année passée*, jejímž autorem je trinidadský klavírista a skladatel Lionel Belasco. Nápěv si od něj vypůjčil Rupert Westmore Grant (známý pod pseudonymem Lord Invader), takzvaný calypsonian – zpěvák stylu calypso, který je typickým hudebním projevem ostrovů Trinidad a Tobago. Grant přidal vlastní text tematizující negativní dopady pobytu amerických vojenských jednotek na ostrově, aby tak vyjádřil protest. Pro doplnění kontextu nutno připomenout, že byla během válečných let část ostrova Trinidad postoupena ve prospěch armády coby strategický bod za účelem zbudování největší námořní základny v Karibiku.⁴⁷ S přítomností vojáků na ostrovech ostatně úzce souvisí i název písně. Coca-cola, původně vyráběná z vína, ořechů kolovníku a šťávy z kokainu,⁴⁸ se těšila oblibě zejména ve válečných letech a fungovala jako prostředek pro povzbuzení armádních jednotek.⁴⁹ Ve spojení s rumem pak představovala jejich preferovaný nápoj známý pod názvem Cuba Libre, jehož konotativní význam odkazuje ke Španělsko-americké válce, v níž si vojáci připíjeli „¡Por Cuba Libre!“, tedy na svobodnou Kubu. Autorství finálního textu, jak jej slyšíme na nahrávce The Andrews Sisters, si ovšem přiznává komik Morey Amsterdam.⁵⁰ Přeformuloval některé

45 Sforza, *Swing it! The Andrews Sisters Story*, 76.

46 Ibidem, 75.

47 Ostrovy Trinidad a Tobago tvoří stát v Karibiku při pobřeží Jižní Ameriky.

48 Legálně pouze do roku 1903.

49 Marc Rufer, *Tabletky stěstí: Extáze, Prozac - návrat psychofarmak?*, Jota - nové obzory (Brno: Books, 1998).

50 Na hudebním aranžmá se podíleli Jeri Sullivan a Paul Baron.

pasáže a tím jej v podstatě zbavil subtilního sociálního komentáře, který nesl původně.

Lord Invader:

And when the Yankees first went to Trinidad
Some of the young girls were more than glad
They said that the Yankees treat them nice
And they give them the better price

They buy rum and Coca-Cola
Went down Point Cumana
Both mothers and daughters
Workin' for the Yankee dollar

And look, I had a little chick the other day
But her mother came and took her away
And so and her mother and her sisters
Went to make out with some soldiers

Morey Amsterdam:

If you ever go down Trinidad
They make you feel so very glad
Calypso sing and make up rhyme
Guarantee you one real good fine time

Drinkin' rum and Coca-Cola
Go down Point Koomannah
Both mother and daughter
Workin' for the Yankee dollar
(Oh, beat it man, beat it)

If a Yankee come to Trinidad
They got the young girls all goin' mad
Young girls say they treat 'em nice
Make Trinidad like paradise

Text v Amsterdamově úpravě přesto vyvolal jistou kontroverzi, jakmile dosáhl v podání The Andrews Sisters nečekané popularity.⁵¹ Kritiky se dostalo zejména otevřené propagaci alkoholu. Protože se jednalo o nelegální záležitost, bylo vysílání prostřednictvím národních rádií zakázáno. S pozměněným názvem *Lime and Coca-Cola* zněla na vlnách The Blue Network, jinde pouze v instrumentální verzi. Námitky se objevily také proti bezplatné inzerci společnosti Coca-cola. Pro mravně závadný text byl navíc prodej desky v některých městech zcela omezen. Řeč je zejména o verších „both mother and daughter, workin' for the Yankee dollar,“ jež jsou aluzí na prostituci, která byla častým průvodním jevem života v okolí vojenských základen.⁵² The Andrews Sisters na této nahrávce navíc používají stejný akcent jako v písni *Sing a Tropical Song*,⁵³ který paroduje specifický karibský dialekt. Za zmínku stojí také skutečnost, že se text zaznívájí na oficiální nahrávce místy

51 Počátkem roku 1945 bylo prodáno téměř půl milionu kopií not a ani hudební vydavatelství Decca Records nestíhalo pro nedostatek šelaku pokrývat poptávku, viz *The American Scholar: Rum and Coca-cola*, dostupné na <https://theamericanscholar.org/rum-and-coca-cola/>.

52 Cynthia H. Enloe, *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics* (Berkeley, California: University of California Press, 2004).

53 „Upon the Island from which we come / We have a national characteristic which is very strong / Because we put the accent upon the wrong syllable and we sing / A tropical song.“

liší od vydávaných not, které obsahují i méně přijatelné verše: „They wear grass-skirts, but that’s okay / Yankees like to hit the hay.“⁵⁴ Přesto však, nebo možná spíše právě proto, se *Rum and Coca-cola* stala jednou z nejpobulárnějších písní čtyřicátých let napříč Spojenými státy s prodejem okolo sedmi miliónů kopií.

Píseň vychází ze stylu calypso. Pokusy o vymezení tohoto pojmu se různí, nejčastěji však bývá definován jako taneční (karnevalová) hudba, která se vyvinula zejména na ostrovech Trinidad a Tobago, ale i na jiných místech v Karibiku.⁵⁵ Calypso bývá hráno nejčastěji v 2/4 či 4/4 taktu s frázováním na lehké době. Doprovod postavený zpravidla na základních harmonických funkcích tvoří malá skupina smyčcových nebo dechových nástrojů a shak-shak.⁵⁶ Kromě zmíněných hudebních nástrojů se rovněž frekventovaně využívá tzv. steel pan, což je úderový (striking) idiofon původně vyráběný z ocelových ropných barelů.⁵⁷ Na nahrávce The Andrews Sisters se s ním však nesetkáme. Z hlediska těchto čistě hudebních parametrů vystupuje výrazně do popředí rytmická struktura, což stejně jako pravidelné metrum úzce souvisí s napojením na taneční kroky. Texty jsou většinou uspořádány do slok o čtyřech verších, mají satirický charakter a kriticky reagují na aktuální témata.⁵⁸ Skladatelka a zpěvačka Calypso Rose⁵⁹ výstižně podotýká: „We, calypsonians, are reporters in song.“⁶⁰ Nabízí se tedy otázka, zda je tento parametr zachován i po zásahu Amsterdama, jestliže okleštil několik řádků o jejich kritický komentář.

54 Johnes, *The Songs that Fought the War: Popular Music and the Home Front, 1939-1945*, 221.

55 Thomas Owens a Howard Rye, „Calypso (jazz)“, cit. 12/01/2021, 2003, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000072900>.

56 Potřásaný (shaking) idiofon podobný maracasu.

57 Daniel J. Crowley, „Toward a Definition of Calypso (Part II).“, *Ethnomusicology* 3, č. 3 (1959): 117–124.

58 Günther Massenkeil, ed., *Metzler Sachlexikon Musik* (Stuttgart: J.B Metzler, 1998).

59 Vlastním jménem Linda McCartha Monica Sandy-Lewis.

60 Darryl Dean, „Calypso as a vehicle for political commentary: An endangered musical species“ (diplomová práce, Carleton University, 2015), 99.



Varianty rytmu calypso (podle Metzler Sachlexikon).

3.2.2 Česká cover verze

Do repertoáru Sester Allanových se tato píseň dostala pod názvem *Na ostrově Trinidadu* (1946) v úpravě Jana Wericha. Podoba s originálem je ovšem pouze zdánlivá. Z hlediska textového obsahu nelze tuto verzi zdaleka považovat za ekvivalentní. Původní text je založen na aluzích, které odkazují na konkrétní reálie spojené s následky zbudování námořní základny na ostrovech nebo na kulturně specifické aspekty, jakým je třeba Coca-Cola. Navíc se v něm vyskytují četná toponyma – Chicachicaree, Point Koomahnah – a pro českého, respektive československého posluchače by byl proto sotva použitelný. Podobnost obou textů lze tedy hledat pouze v geografickém vymezení. Werich se rozhodl zachovat lokalitu ostrova Trinidad, nicméně na rozdíl od původního znění tematizuje ženská práva.

Pro interpretaci níže uvedených slov je nezbytné nahlédnout na problematiku prismaem doby. Československo bylo v otázce emancipace žen poměrně progresivní. K formálnímu zrovnoprávnění žen zde došlo podobně jako v USA roku 1920, na rozdíl od Spojených států se však země v padesátých letech netěšila ekonomické prosperitě a ženská pracovní síla byla skutečně potřeba. Ženy na ostrovech Trinidad a Tobago nicméně nabyly volebního práva až s rokem 1946 a není zřejmě náhodou, že byla právě v témže roce pořízena nahrávka této Werichovy úpravy:⁶¹

Tam na ostrově Trinidadu,
Bez ladu skladu měli vládu
Ta dovolila mužům žít
A ženám dřít a pak děti mít

⁶¹ Queergeography.cz, dostupné na: <https://www.queergeography.cz/>, cit. 15/01/2021.

Byly všechny ženy
Stejně postiženy
Po dlouhá staletí
Staraly se jen o děti

Tak na ostrově Trinidadu
Vyhnali starou vládu z hradu
Půl roku volali sláva
Načež přišla úřední zpráva

Není to pravda už
Že ženě vládne muž
Starý řád se ruší
Všem stejná práva přísluší

To na ostrově Trinidadu
Zvedlo všem ženám náladu
A vzaly na se s radostí
Jak práva, tak i povinnosti

Kromě odlišné tóniny představuje při poslechu největší rozdíl už samotná introdukce. *Rum and Coca-Cola* začíná pouze v podání rytmické sekce – bicí + maracas – k níž se po dvou taktech připojuje doprovod a sólová trumpet. Česká cover verze s maracasem nepracuje a začíná třemi takty v provedení trumpetky a klarinetu, po nichž přichází šestnáctitaktová předehra složená z částí *a* i *b*. Dalším postřehnutelným rozdílem je inverze sloky a refrénu, jak je patrné z tabulky viz níže. Původní verze probíhá dle schématu sloka – verš, přičemž obě tyto části sdílí podobný harmonický průběh: T – D(0) – D7 – T a kontrastu je tu dosaženo pouze v rovině melodické. V české verzi je každá část *a* uvozena stejným veršem, který je – byť s malými obměnami – vždy realizován zvukově velmi podobně, a lze proto konstatovat, že díky tomuto repetitivnímu prvku⁶² přebírá funkci refrénu a dochází k avizované inverzi ve vztahu k původní verzi. Z hlediska zapojení jednotlivých hlasů se ovšem jako refrén chová spíše část *b*, která je vždy po sólově odzpívané části *a* provedena trojhlasně.

⁶² Který současně koresponduje s názvem podobně jako refrén v původní verzi: *Rum and Coca-Cola – Drinkin' rum and Coca-Cola*.

Také v české adaptaci je využito výrazného tanečního rytmu stylu calypso, jenž propojuje rovinu hudební s rovinou textovou, která i přes změnu významu zůstala zaměřena na stejnou lokalitu. Pozoruhodné je, že právě calypso se později stalo prostředkem pro manifestaci ženských práv, aniž by to tehdy mohl Jan Werich tušit. Jak již bylo zmíněno, tzv. calypsonians fungovali podobně jako reportéři a jejich písně jako protestsongy, jejichž prostřednictvím artikulovali nesouhlas a dovolávali se společenské změny. To je ostatně patrné rovněž z uměleckých pseudonymů – Lord Invader, Black Stalin, Attila the Hun etc. Až do 2. poloviny 20. století dominovali této scéně muži a kromě politických komentářů se také často ve svých textech obraceli dehonestujícím způsobem k opačnému pohlaví. Demonstrativní ukázkou je kupříkladu píseň *Keep the City Clean*, jejímž autorem je tzv. Mighty Sparrow:⁶³

Yes, they making so much fuss and thing
About mango skin
Old onion and rotten potato
But like they don't know
Some of them girl they have in town
Sweaty, going round
I would rather eat a rotten ham
Than to smell upon them each and every man

Mezi prvními ženami, které začaly tuto hegemonii narušovat, byla i již zmíněná Calypso Rose. Vymezovala se ve své tvorbě proti těmto narážkám a vnášela do diskursu otázku role ženy ve společnosti, aniž by se přitom uchýlovala ke stejným způsobům, jakých využívali muži. Na adresu autora výše uvedeného textu poznamenala:

If you check his records for the 50s and 60s, everything that Sparrow came out and sang about was about a woman – degrading women in all demeaning ways. When I entered calypso, I told myself I would not degrade the men, but I would try to fight for the woman.⁶⁴

Roku 1978 zvítězila v soutěži Calypso King, jejíž název byl následně právě její zásluhou pozměněn na genderově neutrální variantu Calypso Monarch.

63 Vlastním jménem Slinger Francisco.

64 Mahabir, „The Rise of Calypso Feminism: Gender and Musical Politics in the Calypso“, 413.

	Rum and Coca-Cola	Na ostrově Trinidadu
Tónina	B dur	Es dur
Takt	4/4	4/4
Instrum.	big band + 3 ženské hlasy (SSA)	big band + 3 ženské hlasy (SSA)
Forma	malá písňová forma dvoudílná <i>ab</i> s kodou <i>k</i>	malá písňová forma dvoudílná <i>ab</i> s kodou <i>k</i>
	<p>a If you ever go down Trinidad They make you feel so very glad Calypso sing and make up rhyme Guarantee you one real good fine time</p> <p>b Drinkin' rum and Coca-Cola Go down Point Koomahnah Both mother and daughter Workin' for the Yankee dollar</p> <p>a If a Yankee come to Trinidad They got the young girls all goin' mad Young girls say they treat 'em nice Make Trinidad like paradise</p> <p>b Drinkin' rum and Coca-Cola Go down Point Koomahnah Both mother and daughter Workin' for the Yankee dollar</p> <p>a In old Trinidad, I also fear The situation is mighty queer Like the Yankee girl, the native swoon When she hear der Bingle croon</p> <p>b Drinkin' rum and Coca-Cola Go down Point Koomahnah Both mother and daughter Workin' for the Yankee dollar</p> <p>a Out on Manzanella Beach G.I. romance with native peach All night long, make tropic love Next day, sit in hot sun and cool off</p> <p>b Drinkin' rum and Coca-Cola Go down Point Koomahnah Both mother and daughter Workin' for the Yankee dollar</p> <p>k Rum and Coca-Cola Rum and Coca-Cola Workin' for the Yankee dollar</p>	<p>a Tam na ostrově Trinidadu Bez ladu skladu měli vládu Ta dovolila mužům žít A ženám dřít a pak děti mít</p> <p>b Byly všechny ženy Stejně postiženy Po dlouhá staletí Staraly se jen o děti</p> <p>a Tak na ostrově Trinidadu Vyhnali starou vládu z hradu Půl roku volali sláva Načež přišla úřední zpráva</p> <p>b Není to pravda už Že ženě vládne muž Starý řád se ruší Všem stejná práva přísluší</p> <p>a To na ostrově Trinidadu Zvedlo všem ženám náladu A vzali na se s radostí Jak práva, tak povinnosti</p> <p>b Jak ženy tak muži Stejně se teď tuží O práci se teď dělí Děti mají jen v neděli</p> <p>a Na Trinidadu na ostrově Stáli muži ženám v slově Ač zde to ženy nevěří Tam muži shánějí večeri</p> <p>b Trinidadská žínka Fasuje viržínka A k téhle radosti Bere péči za své ctnosti</p> <p>k Trinidadská žínka Fasuje viržínka Na každý dítě kupon</p>

3.3 The Trolley Song / Píseň o tramwaji

3.3.1 Původní verze

Původ písně *The Trolley Song* je spojen s filmovým muzikálem *Meet Me in St. Louis* (1944). Snímek s Jude Garland v hlavní roli se stal nejúspěšnějším muzikálem 40. let společnosti Metro-Goldwyn-Meyer (MGM). Během válečných let produkovala filmová studia především takové snímky, které nabízely civilistům útěk od válečné reality a současně poskytovaly povzbuzení vojákům v zámoří. To je kupříkladu případ písně *Have Yourself a Merry Little Christmas*, která se ze zmíněného muzikálu prosadila nejvýrazněji. O Vánocích roku 1944 byla vydána také jako single v Decca Records právě za tímto účelem. Nutno podotknout, že musela nejprve projít úpravou, neboť text – jak jej původně zamýšlel H. Martin – obsahoval i méně optimistické verše: „Have yourself a merry little Christmas, it may be your last / Next year we may all be living in the past.“⁶⁵ Obě tyto úspěšné písně pochází od dvojice autorů – Hugh Martin a Ralph Blane a dočkaly se mnoha cover verzí.

Píseň *The Trolley Song* spadá do tematické kategorie písní o lásce. Válečným létům ve Spojených státech dominovala právě témata spjatá s láskou, a to i ve smyslu lásky k vlasti. Objevují se patrioticky laděné písně, které propagují obranu vlasti a opěvují vítězství. Demonstrativní ukázkou toho budiž muzikál *Star Spangled Rhythm* z roku 1942.⁶⁶ Důležitou součástí této válečné propagandy byly právě také The Andrews Sisters, jak vzpomíná nejmladší z nich, Patty: „We were such a part of everybody’s life in the Second World War. We represented something overseas and at home – a sort of security.“⁶⁷ Svým složením také posilovaly koncept rodiny, podobně jako několik dalších vokálních skupin toho času (The Mills Brothers, The King Sisters, The Fontane Sisters etc.), a podílely se tak na utužování fundamentálních tradičních hodnot. *The Trolley Song* je jednou z písní tohoto vokálního tria, která nebyla vydána na oficiální nahrávce, nýbrž se objevila jako

65 V tomto smyslu je třeba připomenout, že s určitou formou cenzury se tedy setkáváme i v tomto případě, a nejedná se proto o výhradní záležitost regulace ze strany totalitních režimů.

66 Anngret Fauser, *Sounds of War: Music in the United States during World War II* (Oxford: Oxford University Press, 2013), 3.

67 Nimmo, *The Andrews Sisters: A Biography and Career Record*, 183.

součást pořadu *The Andrews Sisters Show* vysílaného od roku 1944 prostřednictvím The Blue Network.⁶⁸

Textová i hudební rovina vychází z onomatopoických interjekcí imitujících zvuky tramvaje. Protože se jedná o slovní druh, jehož řečová podoba vychází z reálného zvuku, dochází v důsledku této nápodoby k analogiím v jazycích příbuzných i nepříbuzných. Konkrétní forma je pak vždy podmíněna pravidly ortografie i ortofonie toho kterého jazyka, přesto se však sledy konsonant i vokálů mohou opakovat – například u imitace zvířecích zvuků: kykyryký (č.), kikeriki (něm.), kykapeky (r.), cock-a-doodle-doo (angl.).⁶⁹ Tento fenomén tedy usnadňuje přenositelnost jazykového materiálu z jednoho textu do druhého, a to právě prostřednictvím zvukových projevů tramvaje. V provedení The Andrews Sisters je použita orchestrální úprava, píseň neobsahuje introdukci, nýbrž začíná rovnou sólově provedenou první slokou *a*, jež je doprovázena pizzicatem smyčců. Refrén *b* je pak proveden vícehlasně stejně jako třetí sloka *c*.

3.3.2 Česká cover verze

Nahrávka s názvem *Píseň o tramwaji* pochází z roku 1946. Autorem nového českého textu je Jaroslav Moravec, jenž se řadí k předním textařům swingové éry, o čemž také svědčí obliba jeho písní. K nejúspěšnějším dílům patří zejména *Bílé Vánoce* (*White Christmas*) či *Hm, hm, ach ty jsi úžasná*, jež se prosadila i na mezinárodním poli, a to především v Německu, kde vyšla na několika deskách jako *Hm, hm, Du bist so zauberhaft*. Textař Vilém Dubský ve vzpomínce věnované Jaroslavu Moravcovi o své práci poznamenává:

Navzdory válečným omezením k nám pronikal stále více a silněji jazz, swing a blues, potají se objevovaly první desky s Armstrongem, Fitzgeraldovou, ale také s Fredem Astairem a Ginger Rogersovou, zpívaly Andrew Sisters [sic], hrál Jack Hylton a mnozí jiní. Zamilovali jsme se do těch písniček, které měly nové barvy, lákaly nás svým dráždivým posunem rytmu, byly půvabné a poutavé; chtěli jsme dělat taky takové, ale po česku.⁷⁰

⁶⁸ Později American Broadcasting Company, ABC.

⁶⁹ Josef Štěpán, „K interjekcím oznamujícím zvuky zvířat“, *Slovo a slovesnost: časopis pro otázky teorie a kultury jazyka* 41, č. 3 (1964): 204–207.

⁷⁰ Vilém Dubský, „Jaroslav Moravec: jeho život a jeho písničky“, *Melodie* 9, č. 10 (1972): 283.

Ačkoliv došlo při převodu z výchozího jazyka do cílového k různým posunům, smysl textu zůstal zachován i v české cover verzi. Některá onomatopoická citoslovce zde ztrácí svou funkci kvůli záměně zdroje vydávaného zvuku a jsou nahrazena jinými (zing – string → klep – srdce), některá se zase objevují v obou verzích, ale naopak jsou zvukovým vyjádřením odlišných původců (ding). Také v české cover verzi je big band rozšířen o několik nástrojů. Dominantní roli tu mají zvony,⁷¹ které imitují zvuk kýženého dopravního prostředku v rovině hudební. Introdukce začíná čtyřikrát zopakovaným souzvukem kvintového intervalu (es – b) právě v jejich podání. Tento motiv zazní dvakrát a vždy je následně napodoben dechovými nástroji. V tomto smyslu odpovídá česká nahrávka původní muzikálové úpravě více než verze v provedení The Andrews Sisters. Před slokou c přichází metroritmická změna (viz notovou ukázkou níže).

⁷¹ Organologicky přesněji tubulární úderové idiofony.

3. ANALÝZA

Ding ding ding je — la tram — vaj, cink cink cink

zvon — nek zněl, klep klep klep tlou — klo

srd — ce, když mě on te — hdy po — pr vé zřel.

Vrr vrr vrr vr — čel mo — tor,

hú hú hú hu — čel dál, tep tep tep

tlou — klo srd — ce, když se on na mě slad — ce dí —

va. Pak o slo — vil mě po — je — dnou a ře · kl

že mě o — či hez ky mo dré jsou. Pak se mě ptal na jmé — no mé, je — li jsme

spo — lu a by — lo to o — hrom — né.

Notová ukázka: části *a* + *b* s metroritmickou změnou.

The Trolley Song		Píseň o tramvaji	
Tónina	C dur		Es dur
Takt	2/2		2/2
Instrument.	orchestr + 3 ženské hlasy (SSA)		big band + zvony + 3 ženské hlasy (SSA)
Forma	malá písňová forma třídílná <i>abc</i> s kodu <i>k</i>		malá písňová forma třídílná <i>abc</i> s kodu <i>k</i>
a	With my high starched-collar and my high-topped shoes And my hair piled high upon my head I went to lose a jolly hour on the trolley And lost my heart instead	a	Radím dívkám, které samy stále jsou Které v lásce štěstí nemají Úspěch abyste měly, jezděte den celý Po městě tramvají
a	With his light brown derby and his bright green tie He was quite the handsomest of men I started to yen so I counted to ten Then I counted to ten again	a	Sama často elektrikou jezdívám A dobré s tím zkušenosti mám Však teď dovolte, ať o tom zkušenost svou Vyprávím písní vám
b	Clang, clang, clang went the trolley Ding, ding, ding went the bell Zing, zing, zing went my heart strings From the moment I saw him I fell Chug, chug, chug went the motor Bump, bump, bump went the brake Thump, thump, thump went my heart strings When he smiled I could feel the car shake	b	Ding, ding, ding jela tramvaj Cink, cink, cink zvonek zněl Klep, klep, klep tlouklo srdce Když mě on tehdy poprvé zřel Vrr, vrr, vrr vrčel motor Hů, hů, hů hučel dál Tep, tep, tep tlouklo srdce Když se on na mě sladce díval
c	He tipped his hat, and took a seat He said he hoped he hadn't stepped upon my feet He asked my name, I held my breath I couldn't speak because he scared me half to death	c	Pak oslovil mě pojednou A řekl, že mé oči hezky modré jsou Pak se mě ptal na jméno mé Jeli jsme spolu a bylo to ohromné
k	Buzz, buzz, buzz went the buzzer Plop, plop, plop went the wheels Stop, stop, stop went my heart strings As he started to go Then I started to know How it feels When the universe reels	k	Zing-zing-zing jela tramvaj Plop-plop-plop dělal drát Stop-stop-stop řeklo srdce Když mě chtěl políbit Ač se o v tramvaji nehodí Zatímco zvonek zní A my jedeme s ní, stále s ní Až do té stanice poslední Smutní jen z loučení
	Buzz, buzz went the buzzer Plop, plop went the wheels Stop, stop went my heart strings As he started to leave I took hold of his sleeve with my hand And as if it were planned He stayed on with me And it was grand just to stand With his hand holding mine To the end of the line		Zing-zing-zing jela tramvaj Plop-plop-plop dělal drát Stop-stop-stop řeklo srdce Když mě chtěl políbit Ač se to v tramvaji nehodí Zatímco zvonek zní A my jedeme s ní, stále s ní Až do té stanice poslední Smutní jen z loučení

3.4 The Woody Woodpecker Song / Hloupý Honza

3.4.1 Původní verze

Nahrávka písně *The Woody Woodpecker Song* vznikla roku 1948. Její úprava je výrazně ovlivněna stávkou Americké federace hudebníků (AFM) proti velkým nahrávacím společnostem, která započala 1. ledna 1948 a trvala po dobu jedenácti měsíců. Jejím prostřednictvím žádal tehdejší prezident AFM James C. Petrillo odškodnění těch členů federace, již pod vlivem trvale rostoucí popularity interpretované hudby, kterou představovala rádia a gramofonové desky, přicházeli o práci.⁷² S podobnými protesty⁷³ se nahrávací společnosti potýkaly již v rámci předchozí Petrilloho stávky vyhlášené od 1. srpna roku 1942 do 11. listopadu 1944, jejímž důvodem byly neshody ve vyplácení licenčních poplatků hudebníkům. Zákaz pochopitelně vzbudil negativní reakci, a to například ze strany Úřadu válečných informací.⁷⁴ Charakter kampaně vedené proti prezidentovi AMF, kterou tento úřad podpořil, ilustruje následující úryvek publikovaný v *Los Angeles Times*:

There is a second front. It's right here in our house. It isn't against the Nazis, the Fascists or the Japanese, but against a man who, to our way of thinking, combines the unloveliest features of each of these groups. We refer to Mr. James Petrillo, that czar of the xylophone, that martinet of the mandolin, that Fuehrer of the reed winds, that Duce of the clarinet, trumpet and tenor sax.⁷⁵

V těchto obdobích tedy nenahrával žádný z členů federace komerční nahrávky pro tzv. major labels neboli velké nahrávací společnosti, jakými byly např. Columbia, Decca, Capitol či Victor. Tato omezení pochopitelně přinesla řadu důsledků. Silně poznamenala zejména rodící se bebop, který se tak nejen obtížně dostával k posluchačům, ale také přišel o záznamy zásadních momentů svého vývoje. Jednou z možností, jak stávku obejít, bylo nahrávat zpěváky pouze s doprovodem vokálních skupin, neboť na ně se zákaz nevztahoval.

⁷² Tim Anderson, „Buried under the Fecundity of His Own Creations: Reconsidering the Recording Bans of the American Federation of Musicians, 1942-1944 and 1948“, *American Music* 22, č. 2 (2004): 231–269.

⁷³ Poslední č. časopisu *Jazz* z roku 1947 o této situaci v Československu referuje jako o „válce“.

⁷⁴ United States Office of War Information (OWI).

⁷⁵ Fauser, *Sounds of War: Music in the United States during World War II*, 80.

Nečekaným důsledkem tohoto řešení bylo upozadění big bandů ve prospěch vokalistů, kteří ovšem doposud fungovali spíše jako doplnění orchestru. Další možnost pak představovaly nahrávky s doprovodem ukulele, okaríny či harmoniky, která vůbec nebyla považována za hudební nástroj, a tudíž zákazu nepodléhala.⁷⁶

Právě této možnosti využily také The Andrews Sisters a v roce 1948 nahrávaly v doprovodu tria Harmonica Gentlemen ve složení: George Fields (chromatická harmonika), Leo Friedman (akordová harmonika) a Don Ripps (basová harmonika). Z této mimořádné spolupráce vzešla pozoruhodná vokální úprava instrumentální skladby *Sabre Dance* z baletu *Gajané* Arama Chačaturjana a mimo jiné právě také sledovaná píseň *The Woody Woodpecker Song*.

V originálu se jedná o úvodní znělku animovaného seriálu *Woody Woodpecker*⁷⁷ animátora Waltera Lantze. Hlavním hrdinou seriálu je antropomorfizovaný datel s charakteristickým smíchem, jenž je imitací teritoriálního signálu – tedy ťukání do rezonujícího kmene stromu – typického pro tento ptačí druh. V prvních epizodách propůjčil Woodyho postavě svůj hlas dabér, moderátor a zpěvák Mel Blanc, který daboval kupříkladu také králíka Bugse, kačera Daffyho, kocoura Sylvestra a další protagonisty série *Looney Tunes* z produkce Warner Bros. Právě jeho smích se stal jakýmsi leitmotivem hlavní postavy a byl nadále využíván jako zvukový efekt i poté, co ukončil smlouvu s Universal Studios. Na základě této skutečnosti podal žalobu na Waltera Lantze, který ovšem v soudním sporu zvítězil. Samotná znělka, jejímiž autory jsou skladatelé George Tibbles a Ramey Idriss, je pak vystavěna právě na onom kultovním smíchu perkusivního charakteru (viz notovou ukázkou níže).

Přímo v seriálu je použita nahrávka z roku 1947 v podání Kaye Kysera, Glorie Wood a Henryho Babitta. Stala se současně první a zatím jedinou písní z animovaného seriálu, která kdy byla nominována na cenu Oscar za nejlepší filmovou píseň. Několik hudebníků včetně samotného M. Blanca⁷⁸ následně vytvořilo cover verzi.

76 Mary Austin, „The American Federation of Musicians' Recording Ban, 1942–1944, and Its Effect on Radio Broadcasting in United States“ (diplomová práce, North Texas State University, 1980), 41.

77 V českém znění „Datel Woody.“

78 *The Woody Woodpecker Song* – Mel Blanc & The Sportsmen, 1948, Capitol.



Notová ukázka: Motiv smíchu.

Na nahrávce The Andrews Sisters se kromě Harmonica Gentlemen podílel také herec, komik a zpěvák Danny Kaye.⁷⁹ Woodyho (potažmo Blancův) příznačný smích v jeho podání prochází celou písní a je na několika místech podpořen rytmickým modelem z něj odvozeným. Z hlediska textového obsahu je znělka pochopitelně podřízena funkci představení hlavní postavy a uvedení do děje seriálu. Za pozornost stojí teprve tehdy, je-li postavena do kontrastu s textem v české úpravě (viz tabulku níže).

3.4.2 Česká cover verze

Nahrávka *Hloupý Honza* byla pořízena roku 1949. Podílí se na ní celý orchestr, neboť v Československu pochopitelně nebyla instrumentace determinována okolnostmi stávky AFM. Sestry Allanovy zde zpívají společně s Rudolfem Cortésem,⁸⁰ který se stal od roku 1947 kmenovým zpěvákem Orchestru Karla Vlacha. V následujících letech jej proto doprovázely také na řadě dalších nahrávek, z nichž například jedna – *Rub a líc* Jaroslava Ježka – vzbudila ve své swingové adaptaci velký rozruch v časopisu *Kulturní práce*:

Ohlásili v rozhlasu jednu skladbu a tvrdili, že je to skladba Jaroslava Ježka „Rub a líc“. [...] Když jsme po ohlášení písně zaslechli několik prvních akordů, domnívali jsme se, že je to omyl v hlášení. Ale při nástupu Rudolfa Kortése [sic] a sester Allanových bylo jasné, že text je úplně shodný s původním textem Ježkovy písně, avšak rytmus a harmonie jsou tak „pokrokové“, včetně arrangement, že jediným poznávacím znamením této písně je právě ten text.[...] A co je nejzávažnější, že tento styl a takto aranžované Ježkovy písně se všemi harmonickými manýrami vysílá Československý rozhlas a navíc se starají o distribuci těchto zamerikanizovaných „hodnot“ Gramofonové

⁷⁹ Vlastním jménem David Daniel Kaminsky.

⁸⁰ Vlastním jménem Rudolf Kaisinger.

závody, národní podnik. – Na jedné straně krásné a jasné nové budovatelské písně, písně národů Sovětského svazu a lidových demokracií, mládežnické sbory a lidová tvořivost, a na druhé straně – aby snad všichni nezapomněli na západnickou údpadkovou kulturu, dá-li se to kulturou vůbec nazývat – jsou distribuovány a rozhlasem vysílány Ježkovy skladby a stovky dalších, které jsou oděny do dekadentního amerického stylu.⁸¹

Autorem českého textu písně *Hloupý Honza* je textař a skladatel Vlachova Orchestru, Jiří Traxler. Se Sestrami Allanovými hojně spolupracoval a cenil je poměrně vysoko:

[...] Téměř v každém ohledu předčily svého kolegu [Arnošta Kavku], ať už to byla intonační spolehlivost, hlasová technika, či veledůležitá schopnost rychle zvládnout nový materiál. [...] Rád jsem s nimi pracoval, a když Dvorský později plánoval vydat klavírní album složené z písniček jejich repertoáru, přispěl jsem do něj foxtrotem *My tři*, a to, pokud vím, byla jediná skladba napsaná speciálně pro vypíchnutí jejich kombinovaných – a nemalých – talentů.⁸²

Hloupý Honza se řadí do pomyslné kategorie těch písní, které se dočkaly zcela nového textu. Důvodem k tomu je, podobně jako v případě *Rum and Coca-Cola*, nepřenositelnost kulturně specifických aspektů. U československého posluchače nebylo v těchto letech možné předpokládat znalost dotčeného seriálu, a text by byl tudíž nefunkční.

Z hlediska námětu tedy neexistuje žádná tematická vazba k původní úpravě. Spojnici tvoří zhudebněná onomatopoeie smíchu, která funguje v obou verzích analogicky. V české úpravě se však jejím původcem stává hloupý Honza. Absence datla coby ústřední postavy způsobuje, že se vytrácí i souvislost mezi rytmickou rovinou motivu a charakteristickým zvukovým projevem tohoto ptačího druhu, a smích je tak od této mimohudební asociace izolován. V české verzi se objevuje střídavě v podání unisona Sester Allanových a sólisty, zatímco v originálu je záležitostí téměř výhradně mužského hlasu. Nezaznívá přitom zcela doslovně, nýbrž je odlišně vokalizován. Na místech, která připadají Rudolfu Cortésovi navíc dochází k jeho intervalové transformaci z rozloženého akordu na pouhou tercii.

81 Ondřej Suchý, *Rudolf Cortés, milovaný i zatracovaný* (Praha: Brána, 2004), 137.

82 Traxler, *Já nic, já muzikant*, 84–85.

	The Woody Woodpecker Song	Hloupý Honza
Tónina	Es dur	Es dur
Takt	4/4	4/4
Instrument.	chromatická, akordová a basová harmonika + 3 ženské hlasy (SSA) + sólový mužský hlas	big band + 3 ženské hlasy (SSA) + sólový mužský hlas
Forma	malá písňová forma dvoudílná <i>ab</i>	malá písňová forma dvoudílná <i>ab</i>
	a Ho-ho-ho ho ho! Ho-ho-ho ho ho! That's the Woody Woodpecker song Ho-ho-ho ho ho! Ho-ho-ho ho ho! He's a-peckin' it all day long	a Ha-ha-ha ha ha! Ho-ho-ho ho ho! Hloupý Honza se stále smál Ha-ha-ha ha ha! He-he-he he he! Až ho uslyšel sám pan král
	b He pecks a few holes in a tree to see If a redwood's really red And it's nothing to him on the tiniest whim To peck a few holes in your head	b Ten dal zavolat Honzu na svůj hrad A při slyšení mu řek Že by potřeboval aby princezně dal Na zármutek nějaký lék
	a Ho-ho-ho ho ho! Ho-ho-ho ho ho! That's the Woody Woodpecker's tune Ho-ho-ho ho ho! Ho-ho-ho ho ho! Makes the other woodpeckers swoon	a Ha-ha-ha ha ha! Hi-hi-hi hi hi! Honza děl, to je maličkost Ha-ha-ha ha ha! Ho-ho-ho ho ho! Vždyť je legrace všude dost
	b Though it doesn't make sense to the dull and the dense So the lady woodpeckers long for Ho-ho-ho ho ho! Ho-ho-ho ho ho! That's the Woody Woodpecker song	b Ať si princezna jen vyjde mezi lid ven Tuhle radu jí mohu dát Ha-ha-ha ha ha! Hi-hi-hi hi hi! Takhle taky se bude smát
	a Ho-ho-ho ho ho! Ho-ho-ho ho ho! That's the Woody Woodpecker song Ho-ho-ho ho ho! Ho-ho-ho ho ho! He's a-peckin' it all day long	a Ha-ha-ha ha ha! Ho-ho-ho ho ho! Hloupý Honza se stále smál Ha-ha-ha ha ha! He-he-he he he! Až ho uslyšel sám pan král
	b He pecks a few holes in a tree to see If a redwood's really red And it's nothing to him on the tiniest whim To peck – holes in your head	b Ten dal zavolat Honzu na svůj hrad A při slyšení mu řek Že by potřeboval aby princezně dal Na zármutek nějaký lék
	a Ho-ho-ho ho ho! Ho-ho-ho ho ho! That's the Woody Woodpecker's tune Ho-ho-ho ho ho! Ho-ho-ho ho ho! Makes the other woodpeckers swoon	a Ha-ha-ha ha ha! Hi-hi-hi hi hi! Honza děl, to je maličkost Ha-ha-ha ha ha! Ho-ho-ho ho ho! Vždyť je legrace všude dost
	b Though it doesn't make sense to the dull and the dense So the lady woodpeckers long for Ho-ho-ho ho ho! Ho-ho-ho ho ho! That's the Woody Woodpecker song	b Ať si princezna jen vyjde mezi lid ven Tuhle radu jí mohu dát Ha-ha-ha ha ha! Hi-hi-hi hi hi! Takhle taky se bude smát

3.5 You Call Everybody Darling / Ty chceš každého mít ráda

3.5.1 Původní verze

Píseň s názvem *You Call Everybody Darling* byla vydána společně s *Underneath the Arches* na singlu v roce 1948, jenž byl poznamenán stávkou AFM (viz kapitolu 5.2.1). Zákaz nahrávání se sestrám podařilo obejít formou spolupráce s hudebníky mimo rámec americké federace. Píseň byla nahrána během jejich angažmá v londýnském Palladiu s orchestrem pod vedením Billyho Ternenta. Původně se jedná o populární baladu adaptovanou na swingový rytmus, jejímiž autory jsou Sam Martin a sourozenci Ben a Albert Trace.⁸³ Obě písně sklidily úspěch a v žebříčcích se udržely po dobu dvanácti týdnů.⁸⁴

Píseň disponuje pouze jedním dílem *a*, který se s textovými i drobnými melodickými obměnami stále opakuje. Úsporu melodického i textového materiálu ovšem kompenzuje kontrast způsobený střídáním ženského trojhlasu s mužským unisonem. Tuto změnu lze současně sledovat v rovině harmonické, a to ve formě modulace z výchozí tóniny *As dur* do *B dur* a na poslední sloku zase zpět. Právě provedení této poslední sloky si zaslouží největší pozornost. Na rozdíl od předchozích je odzpívána sólově v podání Patty, zatímco zbylé sestry tvoří doprovodné vokály. S obdobným schématem se později setkáváme například u Diany Ross a The Supremes či jiných tzv. „girl groups“. Z tohoto důvodu lze tedy The Andrews Sisters, a jim podobné skupiny, vnímat jako jejich prekursor.⁸⁵

3.5.2 Česká cover verze

Nahrávka v podání Vlachova orchestru a Sester Allanových byla dokončena na jaře roku 1954, tedy krátce před ukončením jejich společného působení. Na českém textu se kromě Jiřího Traxlera podílel také operetní libretista a textař Jiří Apelt, tou dobou zaměstnaný jako redaktor a dramaturg malých hudebních žánrů v Českém rozhlasu. Z hlediska zpracování původní předlohy se v tomto případě jedná

⁸³ Znamější pod pseudonymem Clem Watts.

⁸⁴ Nimmo, *The Andrews Sisters: A Biography and Career Record*, 257.

⁸⁵ Sforza, *Swing it! The Andrews Sisters Story*, 118.

o parafrázi. Poměrně věrně se blíží originálu, neboť ten v sobě neobsahuje žádné verše, které by mohly představovat potenciální riziko pro režim, jako byla kupříkladu explicitně projevená orientace na Spojené státy. Podobně jako v podání The Andrews Sisters se i zde střídají ženské hlasy s mužskými, ovšem po kratších úsecích. V přímé návaznosti na mužské unisono pak vždy i Sestry Allanovy nasadí jednohlasně. Dalším patrným rozdílem je modulace směrem přesně opačným, tedy z B dur do As dur, odkud se již nevrátí zpět. Jak je patrné z tabulky viz níže, dochází v závěru k drobné odchylce schématu, což způsobuje, že vypadává kontrastující sólová sloka a tento kontrast není v české verzi reflektován ani jinak zástupně.

	You Call Everybody Darling	Ty chceš každého mít ráda
Tónina	As dur / B dur	B dur / As dur
Takt	4/4	4/4
Instrument.	big band + 3 ženské hlasy (SSA) + mužské hlasy (unisono)	big band + 3 ženské hlasy (SSA) + mužské hlasy (unisono)
Forma	malá písňová forma jednodílná <i>a</i>	malá písňová forma jednodílná <i>a</i>
	<p>a You call everybody Darling And everybody calls you Darling too You don't mean what you're saying It's just a game you're playing But you'll find someone else can play the game as well as you</p> <p>a If you call everybody Darling Then love won't come a-knocking At your door And as the years go by You'll sit and wonder why Nobody calls you Darling anymore</p> <p>a You call everybody Darling And everybody calls you Darling too (<i>No, no, no</i>) You don't mean what you're saying It's just a game you're playing But you'll find someone else can play the game as well as you</p> <p>a If you call everybody Darling Then love won't come a-knocking At your door nevermore And as the years go by You'll sit and wonder why Nobody calls you Darling anymore</p> <p>a You call everybody (<i>what?</i>) Darling (<i>Oh, dear me, yes</i>) And everybody calls you Darling too (<i>How many times in the day do I say</i>) You don't mean what you're saying It's just a game you're playing But you'll find someone else can play the game as well as you (<i>maybe better</i>)</p>	<p>a Ty chceš každého mít ráda A kdekdo tebe milovat chce též Tak dobře ti to dělá Však vědět bys už měla Že to je právě věc Ve které stále chybuješ</p> <p>a Ty příliš sympatií plýtváš To potom ovšem není, o co stát Tak dlouho budeš chtít Každého ráda mít Až nikdo už tě nebude mít rád</p> <p>a Ty chceš každého mít ráda A kdekdo tebe milovat chce též Tak dobře ti to dělá Však vědět bys už měla Že to je právě věc Ve které stále chybuješ</p> <p>a Ty příliš sympatií plýtváš To potom ovšem není, o co stát Tak dlouho budeš chtít Každého ráda mít Až nikdo už tě nebude mít rád</p> <p>a Ty příliš sympatií plýtváš To potom ovšem není, o co stát Tak dlouho budeš chtít Každého ráda mít Až nikdo už tě nebude mít rád</p>

Závěr

Tato práce sledovala změny a posuny, k nimž došlo v rámci transferu písňového repertoáru z jedné kultury do druhé, a to sice na příkladu dvou ženských vokálních skupin odlišného geografického původu – amerických The Andrews Sisters a jimi inspirovaného tria s názvem Sestry Allanovy na československé scéně. Cílem přitom bylo definovat možné způsoby a postupy, podle kterých k přenosu jednotlivých písní mohlo docházet.

Na základě komparativní analýzy sedmi písní ve dvou rozdílných provedeních obou výše uvedených skupin lze rozlišit několik pomyslných kategorií dle konkrétního způsobu, jakým došlo k přenosu. Hlavními klasifikačními kritérii pro toto rozdělení jsou rozdíly, či naopak paralely v rovině textové i hudební.

Ve většině případů nedocházelo v rovině hudební k výrazným odlišnostem. Výjimku tvoří píseň *The Woody Woodpecker Song*, jejíž instrumentace byla determinována okolnostmi dobové hudební praxe. Ta byla totiž po většinu roku 1948, v němž vznikla právě i tato nahrávka, omezena stávkou Americké federace hudebníků (AFM). The Andrews Sisters jsou z tohoto důvodu namísto obvyklého big bandu doprovázeny pouze triem Harmonica Gentlemen, které tomuto omezení nepodléhalo. Cover verze *Hloupý Honza* tuto raritu nijak nereflektuje.

V rovině textové pak lze sledovat celkem čtyři možné varianty práce s předlohou. Nejjednodušší z nich je doslovné převzetí. To se týká dvou cover verzí – *Straighten Up and Fly Right* a *Sentimental Journey*, které vznikly před rokem 1948. S nástupem totality se však angličtina z repertoáru Sester Allanových zcela vytrácí. Další z možností představuje parafráze výchozího textu. Tu lze sledovat na nahrávce *Ty chceš každého mít ráda*, která i po překladu významově odpovídá původní verzi *You Call Everybody Darling*. Opakem toho je třetí možný způsob patrný ze srovnání písní *Rum and Coca-cola* a *Na ostrově Trinidadu*. Text Jana Wericha v české cover verzi se sice sémanticky vzdaluje předloze, přesto lze sledovat určitou spojnici s původní verzí jednak prostřednictvím výrazného rytmu calypsa v rovině hudební, jednak prostřednictvím verbálních referencí k lokalitě, pro niž je tento rytmus typický. Poslední varianta stojí na samotném rozhraní roviny hudební

a textové, neboť pracuje s onomatopoickými interjekcemi. Protože se jedná o slovní druh, jehož řečová podoba vychází z reálných zvuků, může fungovat v rozdílných jazycích analogicky. To je patrné z porovnání nahrávek *The Trolley Song* a *Píseň o Tramwaji*, jež se významově shodují. V případě cover verze *Hloupý Honza* však došlo oproti *The Woody Woodpecker Song* k záměně původce zvuku, a tím i k posunu v rovině obsahové. Určitou izolaci od původní verze lze sledovat také u písně *Ciribiribin*. V české cover verzi chybí aluze na italskou provenienci melodie a pětislabičný popěvek i z něj odvozená pětiténová figura jsou tak použity separátně bez této možné souvislosti.

Seznam použitých pramenů a literatury

Prameny

Periodický tisk

Hudební rozhledy

Jazz

Melodie

Náš Rozhlas

Zvukové prameny

The Andrews Sisters, Bing Crosby, Joe Venuti & His Orchestra, *Ciribiribin*. New York: Decca, 1939, SP.

The Andrews Sisters with Vic Shoen and His Orchestra, *Rum and Coca-cola*. New York: Decca, 1944, SP.

The Andrews Sisters, Danny Kaye, *The Woody Woodpecker Song*. Los Angeles: Decca, 1948, SP.

The Andrews Sisters, *The Andrews Sisters Show/The Andrews Sisters on the Air*. Radiola, 1974, LP.

Allanovy sestry, *My tři*. Praha: Supraphon, 1985, LP.

Allanovy sestry, *Allanovy Sestry 1945–1955*. Praha: Supraphon, 2015, CD.

Archivní prameny

Archiv Českého rozhlasu (partitury *Píseň o tramwaji* a *Ty chceš každého mít ráda*).

Memoárová literatura

Suchý, Jiří. *Vzpomínání: od Reduty k Semaforu*. Praha: Melantrich, 2013.

Traxler, Jiří. *Já nic, já muzikant*. Toronto: Sixty-Eight Publishers, 1980.

Online zdroje

<https://www.ejazzlines.com>

<https://theamericanscholar.org>

<https://www.queergeography.cz>

<http://arcadiasystems.org>

Literatura

Odborná literatura

Anderson, Tim. „Buried under the Fecundity of His Own Creations: Reconsidering the Recording Bans of the American Federation of Musicians, 1942-1944 and 1948“. *American Music* 22, č. 2 (2004): 231–269.

Crowley, Daniel J. „Toward a Definition of Calypso (Part II).“ *Ethnomusicology* 3, č. 3 (1959): 117–124.

Curtis, Wayne. „Rum and Coca-Cola: The Murky Derivations of a Sweet Drink and a Sassy World War II Song.“ *The American Scholar* 75, č. 3 (2006): 64–70.

Dorůžka, Lubomír. *Českoslovenký jazz: minulost a přítomnost*. Praha: Supraphon, 1967.

Dorůžka, Lubomír. *Panoráma jazzu*. Praha: Mladá Fronta, 1990.

Dorůžka, Lubomír, a Miloslav Ducháč. *Karel Vlach: 50 let života s hudbou*. Praha: Ekopress, 2003.

Enloe, Cynthia H. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkeley, California: University of California Press, 2004.

Fausser, Anngret. *Sounds of War: Music in the United States during World War II*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Johnes, John Busch. *The Songs that Fought the War: Popular Music and the Home Front, 1939-1945*. Brandeis University Press, 2006.

Koura, Petr. *Swingři a potápky v protektorátní noci: česká swingová mládež a její hořkej svět. Šťastné zítřky*. Praha: Academia, 2016.

Mahabir, Cynthia. „The Rise of Calypso Feminism: Gender and Musical Politics in the Calypso“. *Popular Music* 20, č. 3 (2001): 409–430.

Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Ashgate Publishing, 2012.

Nimmo, Arlo H. *The Andrews Sisters: A Biography and Career Record*. Jefferson, North Carolina: Mcfarland, 2004.

Ritter, Rüdiger. „Researching Jazz in Socialist Countries“. In *Popular Music in Communist and Post-Communist Europe*. Ed. Jan Blüml, Yveta Kajanová and Rüdiger Ritter. Peter Lang, 2019.

Scotto, Ciro, Kenneth M. Smith a John Lowell Brackett, ed. *The Routledge Companion to Popular Music Analysis: Expanding Approaches*. Routledge, 2018.

Sforza, John. *Swing it! The Andrews Sisters Story*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 2000.

Sheller, Mimi. *Consuming the Caribbean: from Arawaks to Zombies*. London: Routledge, 2013.

Suchý, Ondřej. *Rudolf Cortés, milovaný i zatracovaný*. Praha: Brána, 2004.

Štěpán, Josef. „K interjekcím oznamujícím zvuky zvířat“. *Slovo a slovesnost: časopis pro otázky teorie a kultury jazyka* 41, č. 3 (1964): 204–207.

Slovníky, encyklopedie a elektronické databáze

Larkin, Colin, ed. *The Encyclopedia of Popular Music*. 5th ed. Omnibus Press, 2007.

Massenkeil, Günther, ed. *Metzler Sachlexikon Musik*. Stuttgart: J.B Metzler, 1998.

Matzner, Antonín, Ivan Poledňák a Igor Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část jmenná – světová scéna*. Praha: Supraphon, 1986.

Matzner, Antonín, Ivan Poledňák a Igor Wasserberger. *Encyklopedie jazzu a moderní populární hudby: Část věčná*. Praha: Supraphon, 1980.

Owens, Thomas, a Howard Rye. „Calypso (jazz)“. Cit. 12/01/2021, 2003. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000072900>.

Kvalifikační práce

Austin, Mary. „The American Federation of Musician’s Recording Ban, 1942–1944, and Its Effect on Radio Broadcasting in Unisted States“. Diplomová práce, North Texas State University, 1980.

Dean, Darryl. „Calypso as a vehicle for political commentary: An endangered musical species“. Diplomová práce, Carleton University, 2015.

Ostatní literatura

Ford, Henry. *Mezinárodní žid*. Praha: B. Kočí, 1924.

Rufer, Marc. *Tabletky stěží: Extáze, Prozac - návrat psychofarmak? Jota - nové obzory*. Brno: Books, 1998.

Škvorecký, Josef. *Sedmíramenný svícen*. Praha: Naše Vojsko, 1964.

Summary

This bachelor's thesis deals with two female vocal groups of different geographical origins, the first one being an American group The Andrews Sisters (LaVerne, Maxene a Patty Andrews), whereas the other group – Sestry Allanovy (Jiřina Salačová, Věra Kočvarová, Radka Hlavsová/Marie Horová) could be viewed as their Czech equivalent. Both groups were formed in the 1930s and were simultaneously active during the following decade under completely different cultural and political circumstances. Nevertheless, both of them represented a significant part of the musical scene of their respective homelands.

Several cover versions of The Andrews Sisters' songs can be found amongst the repertoire of Sestry Allanovy, since those were the initial inspiration for the band's origin. Based on an analysis of these cover versions in comparison with the original recordings by the Andrews Sisters, several possible ways of transmission of the songs from one culture to the other can be defined, regarding both the context and cultural specifics. With the exception of one song, there were no significant changes being made. Four possible variants can be observed on the textual level: literal copying (*Straighten Up and Fly Right*, *Sentimental Journey*), paraphrase (*You Call Everybody Darling* / *Ty chceš každého mít ráda*), original text (*Rum and Coca-Cola* / *Na ostrově Trinidadu*) and work with onomatopoeic interjections, which by their nature can be found on the border between the textual and musical level (*The Trolley Song* / *Píseň o Tramvaji*, *The Woody Woodpecker Song* / *Hloupý Honza, Ciribiribin*).

Zusammenfassung

Diese Bachelorarbeit befasst sich mit zwei weiblichen Gesangsgruppen verschiedener geographischer Herkunft. Bei der ersten handelt es sich um The Andrews Sisters (LaVerne, Maxene und Patty Andrews), wobei man die andere – Sestry Allanovy (Jiřina Slačová, Věra Kočvarová, Radka Hlavsová/Marie Horová) als deren tschechisches Äquivalent betrachten könnte. Beide Gruppen haben sich in den Dreißigern des 20. Jahrhunderts formiert und wurden während der folgenden Dekade unter deutlich unterschiedlichen kulturellen und politischen Umständen tätig. Beide wurden jedoch zu bedeutenden Bestandteilen der Musikszene deren jeweiligen Heimatlandes.

Im Repertoire der Sestry Allanovy befinden sich etliche Coverversionen der Lieder der Gruppe The Andrews Sisters, da diese als ursprüngliche Inspiration der Formierung von Sestry Allanovy dienen. Anhand einer Analyse dieser Coverversionen im Vergleich zu den Originalaufnahmen der Andrews Sisters lassen sich sowohl im Kontext als auch im Hinblick auf kulturelle Besonderheiten mehrere Möglichkeiten der Übertragung der Lieder von einer Kultur in die andere definieren. Mit der Ausnahme eines Liedes wurden keine wesentlichen Änderungen getätigt. Auf textlicher Ebene lassen sich vier mögliche Varianten beobachten: wörtliche Abschrift (*Straighten Up and Fly Right*, *Sentimental Journey*), Paraphrase (*You Call Everybody Darling* / *Ty chceš každého mít ráda*), Originaltext (*Rum and Coca-Cola* / *Na ostrově Trinidadu*) und die Arbeit mit lautmalerischen Interjektionen, die sich von Natur her an der Grenze zwischen textueller und musikalischer Ebene befinden (*The Trolley Song* / *Píseň o Tramwaji*, *The Woody Woodpecker Song* / *Hloupý Honza, Ciribiribin*).

Anotace

Jméno a příjmení autora: Sára Terezie Kroupová

Název katedry a fakulty: Katedra muzikologie, Filozofická fakulta
Univerzity Palackého v Olomouci

Název diplomové práce: Komparativní analýza vybraných písní vokálních skupin The Andrews Sisters a Sestry Allanovy

Jméno vedoucího diplomové práce: Mgr. Jan Blüml, Ph. D.

Počet znaků: 81 467

Počet příloh: 0

Počet titulů použité literatury: 31

Klíčová slova: The Andrews Sisters, Sestry Allanovy, populární hudba, jazz, swing.

Anotace diplomové práce: Tato bakalářská práce se zaměřuje na dvě ženské vokální skupiny odlišného geografického původu – The Andrews Sisters a Sestry Allanovy – které působily v průběhu čtyřicátých let 20. století simultánně. Prostřednictvím komparativní analýzy totožných písní, které se nacházejí v repertoáru obou skupin sleduje změny a posuny, k nimž docházelo při přenosu z jedné kultury do druhé. V závěru pak definuje rozdíly či paralely v rovině hudební i textové.