



**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI
FILOZOFICKÁ FAKULTA**

Katedra muzikologie

VERONIKA VLACHOVÁ
V. ročník – prezenční studium
Obor: muzikologie

**PREZENTACE ETNICKÉ HUDBY A TZV. WORLD MUSIC
V ČESKÝCH TIŠTĚNÝCH MÉDIÍCH PO ROCE 1993**
**Presentation of Ethnic Music and So-called World Music in Czech
Printed Media after 1993**
Magisterská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Matěj KRATOCHVÍL

**OLOMOUC
2009**

Prohlašuji, že jsem magisterskou diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury. Souhlasím se zapůjčováním práce.

V Praze - Olomouci dne 29.4.2009

.....

Na tomto místě děkuji Mgr. Matějovi Kratochvílovi za odborné vedení práce a udělování cenných rad a doporučení.

OBSAH:

I. ÚVOD	6
II. STAV BĚDÁNÍ	10
1. PROBLEMATIKA POJMU: <i>ETNICKÁ, LIDOVÁ HUDBA</i> A TZV. <i>WORLD MUSIC</i> .	12
1.1. Zavedení world music na trh	12
1.2. Paralelismus pojmů světová literatura a world music ve významu světové hudby...	20
1.3. Nedokonalá významovost termínu world music	22
1.4. „World music“ před devadesátými lety	25
1.5. Impulsy a vlivy world music	27
1.6. Kde jsou hranice tzv. world music?.....	32
2. WORLD MUSIC, ETNICKÁ A LIDOVÁ HUDBA JAKO POJMY V MĚDÍÍCH	
A MUZIKOLOGII	35
2.1. Tvarování významu pojmu world music	39
2.2. Konec původního významu world music?	44
3. ĚSKÝ HUDEBNÍ TISK A JEHO VZTAH K WORLD MUSIC A ETNICKÉ HUDBĚ	
.....	49
4. ANALÝZY TEXTŮ O WORLD MUSIC A ETNICKÉ HUDBĚ	56
ZÁVĚR A ZHODNOCENÍ.....	93
RESUMÉ:	98
SUMMARY:	99
ZUSAMMENFASSUNG:	100
POUŽITÉ MATERIÁLY:	102
PŘÍLOHY 1-16:	106

„Proč zrovna world music? Protože tenhle termín mnoho zahrnuje a nejméně vynechává.“

Ian Anderson

„Ten termín je velice dobrý, a i když ho spousta lidí nemá rádo, je úspěšný, prosadil se. World music se odvíjí mimo hlavní trendy, ale už s ní musí všichni počítat, dostala definitivu. Pitomou módu se z ní pokoušejí dělat především média, což hudebníkům přináší samé potíže. Ale to už známe a nic s tím neuděláme.“

Simon Broughton

I. ÚVOD

Cílem této práce je upozornit na proměnu významu termínu *world music*¹ v našich tištěných médiích zejména v porovnání s jeho terminologickým užíváním v muzikologii, resp. etnomuzikologii, na způsob a kontext popisu mimoevropské hudby v kombinaci se západní populární hudbou. Opomíjení moravského folklóru, české lidové hudby a dalších infiltrací etnických prvků do české populární hudby 20. století je v předkládané práci záměrné, jelikož popularizace této hudební oblasti probíhala v českém tisku víceméně kontinuálně. Přestože k většímu šíření této hudby dochází po roce 1989, nezaznamenala tak převratný „boom“ v českém tisku jako právě *world music*.

Práce vychází z předpokladu, že od dob vzniku termínu *world music* a masivnějšího šíření hudby z pro nás exotických zemí se význam termínu *world music* rozšířil až na těžko ohraničitelnou a definovatelnou oblast hudby a zahrnuje většinu hudební produkce, jež používá prvky etnické povahy jako jsou například melodie, použití nástrojů, harmonie, technika zpěvu atp. Z čehož vyplývá, že původní záměr zavedení termínu *world music* na konci osmdesátých let 20. století se dnešním užíváním již neshoduje a v současnosti poskytuje prostor pro míšení dalších žánrů ve spojení s etnickými prvky. Zároveň tato práce dokazuje používání některých stereotypních slovních spojení, která se stala oblíbenými klišé vyskytujícími se s určitou hudební oblastí. Výskyt takových slovních obrátů byl především v období devadesátých let, kdy naši hudební publicisté teprve hledali svůj osobitý styl, ustálenou terminologii při popisu etnické hudby a *world music* a sami se postupně seznamovali s hudbou pocházející mimo republiku. Kromě slovních stereotypů lze také na základě četnosti zmiňovaných hudebních oblastí vysledovat,

¹ Z důvodu odlišení *world music* ve smyslu pojmu od hudební kategorie je tento termín psán kurzívou.

jaká hudba ze které oblasti se stala pro česká tištěná média oblíbenou, jedná se především o již zmíněnou Afriku a Indii a jejich odkazy tradiční hudby ze zemí jiných než svého původu (například produkce africké hudby z Francie, Anglie atp.).

Rok 1993 se stal počáteční hranicí, jelikož od této doby teprve dochází k prezentaci world music v tištěných médiích u nás, v původních periodikách vydávaná na území České republiky. Práce se zaměřuje především na tyto tři: **Rock&Pop** (od roku 1993), **Harmonie** (od roku 1995) a **Uni** (od roku 2002). Tyto časopisy se středem zájmu této práce staly z důvodu častého reflektování právě mimoevropské hudby v kombinaci s populární hudbou a zejména proto, že se dostávaly oproti odbornějším periodikům (jakým je například Hudební věda) k širší veřejnosti. Jelikož středem zájmu této práce se staly pouze hudební časopisy, vědomě byl ze sledovaných tištěných médií vypuštěn časopis **Reflex**, v němž Petr Dorůžka od roku 2000 zveřejňoval další množství svých textů. Dále byl vypuštěn denní tisk, který se o world music a etnickou hudbu zajímal pouze okrajově a publikované články pocházely většinou od stejných autorů, kteří se této oblasti hudby věnovali již ve výše zmíněných časopisech, nebo pouze kopírovaly tiskové zprávy oficiálně zveřejněné. Zatím nejmladší hudební periodikum **HIS Voice**, které je vydáváno od roku 2001, se sice v některých číslech world music či etnickou hudbou zabývá, ovšem četnost článků se neblíží k množství textů z výše uvedených periodik. Neobsahuje takové stereotypy a klišé, které by byly hodny zveřejnění, proto reflexe tohoto periodika není konkrétně uvedena.

Práce je rozdělena do **čtyř hlavních kapitol**, z nichž první dvě se věnují problematice termínu *world music* a jeho významu v médiích a muzikologii. Druhá polovina práce se soustředí na česká tištěná média, která se world music a etnickou hudbu ve svých rubrikách zabývají.

První kapitola, **Problematika pojmu: etnická, lidová hudba a tzv. world music**, jak již z názvu vyplývá, se zaměřuje na pojmy *world music* a *etnická hudba* (*lidová hudba*): shrnuje historii a zavedení pojmu *world music* na hudební trh a zabývá se důsledky tohoto umělého zavedení. Zmiňuje taktéž paralelu pojmu *world music* jakožto etymologického ekvivalentu *světové hudby* k pojmu *světové literatury*, poukazuje na to, jak jeho překlad, který byl zveřejněn ve **Slovníku české hudební kultury** z roku 1997, je zavádějící a významově nepřesný. Zároveň reflektuje případy, jež v tehdejší době nebyly považovány za *world music*, ovšem z hlediska současné perspektivy se právě o případy míšení etnické hudby s dalšími žánry a hudebními oblastmi jednalo (například gamelan v době impresionismu, zakomponování folklóru do nových kompozičních útvarů atp.). Samozřejmě se tato práce taktéž zabývá impulsy a vlivy, které vedly k „nové vlně“ osvěžení v podobě etnických prvků, a zveřejňuje několik důležitých definic, které se snaží ohraničit *world music* jakožto hudební kategorii.

Druhá kapitola **World music, etnická a lidová hudba jako pojmy v médiích a muzikologii** se soustředí především na rozdílné uchopení těchto pojmů v muzikologii a v médiích a jejich následné prezentace široké veřejnosti.

Třetí kapitola **Český hudební tisk a jeho vztah k world music a etnické hudbě** se věnuje časopisům původem z České republiky, které do svého zaměření zařazují i *world music* a etnickou hudbu; přibližuje situaci a prostředí vzniku prvních článků o mimoevropské hudbě a představuje výčet hlavních autorů, kteří psali a píší o této hudbě.

Samotná poslední kapitola nazvaná **Analýzy textů o world music a etnické hudbě** je praktickým dokladem vývoje jazyka, stylu psaní a terminologických slovních spojení s ohledem na mimoevropskou hudbu v českých tištěných médiích. Výňatky z vybraných článků (pro zvýraznění ohraničené rámečky), z nichž některé jsou uvedeny v plném znění v přílohách, a citované příklady z dalších mnoha

článků dokládají použití klišé a stereotypních slovních obrátů. Jsou tedy praktickým dokladem a potvrzením hypotéz a předpokladů předem stanovených.

V práci jsou do textu zakomponovány odpovědi a názory tří hlavních publicistů, jejichž články jsou povětšinou rozebírány ve čtvrté kapitole, a jednoho publicisty z mladší generace pro potřebné porovnání. Oslovenými byli **Petr Dorůžka**, **Jiří Moravčík**, **Zuzana Jurková** a **Petr Koláček**. Vyjadřovali se k současnému stavu a prezentaci world music, porovnávali vlastní chápání tohoto pojmu z počátku svého publikování se současným názorem na věc a sami popsali, co si pod termínem *world music* představují. Díky přispění těchto publicistů jsme se mohli důkladněji seznámit s jejich začátky v devadesátých letech, jakým způsobem sháněli tehdy těžko dostupné materiály a nahrávky, jak se na své články a dívají dnes a co se za dobu od jejich prvního zveřejněného článku změnilo.

Zároveň je nutno upozornit, že články a ukázky v této práci byly vybírány a kriticky analyzovány za účelem identifikace stereotypních a klišovitých slovních obrátů ve spojení s určitých typem hudby, nikoliv za účelem kritiky jednotlivých publicistů.

II. STAV BĚDÁNÍ

Sestavení stavu bĚdání na základĚ zamĚření práce je komplikované z toho dĚvodu, Ťe reflexe reflexí o world music a etnickĚ hudbĚ na ťzemí ĚeskĚ republiky prakticky neexistuje a zĚroveň rozdíl mezi pramenem a literaturou není tak markantní. Prozatím ani muzikologie jakoukoliv reflexi psanĚho textu o tĚto hudební oblasti nezařazuje do oblasti svĚho zĚjmu zkoumání, tudĚž literatura, která by reflektovala aktivity hudební Ťurnalistiky zabývající se world music a etnickou hudbou v Ěeských mĚdiích, nemŤže bĚt zde logicky uvedena. Práce vychází pouze z tĚch materiálŤ, které aktuálně reagují na termín *world music* v současnĚm kontextu, poukazují na mnohovýznamovost, resp. širou významu *world music*, na dezinterpretaci ve společnosti a spojitost s globálními procesy. VĚtšinou se jedná o zahraniční, anglicky psanou literaturu a dílčí studie Ěeských autorŤ, publikované v odbornĚjších Ěasopisech Ĥi přednesenĚ na mezinárodním kolokviu v NámĚšti nad Oslavou.

Pro vysvĚtlení termínu *world music*, jeho používání v praxi a pro Ĥástečné pĚiblíŤení definice tohoto pojmu byly použity tyto publikace: **World Music: a very short introduction** od **Philipa V. Bohlmana** (Oxford: Oxford University Press, 2002), **World Music: The Basics** od **Richarda Nidela** (New York: Taylor&Francis Ltd, 2004) a **World Music: Traditions and Transformations** **Michaela B. Bakana** (Boston: McCrawHill, 2007).

Porovnávání slovníkových hesel vycházelo z definic zveřejněné v publikacích **World Music – The Rough Guide** vol. 1 (London: Rough Guides Publications, 2000), **Slovník ĚeskĚ hudební kultury** (FukaĤ, Jiří-VyslouŤil, Jiří ed., Praha: Editio Supraphon, 1997), **The Garland encyclopedia of world music** od **Ruth M. Stone** (New York&London: Routledge, 2002), **The Harper Collins Dictionary of Music** od **Christine Ammer** (New York: Harper&Row, 1991), **The Oxford**

Dictionary of Music (Kennedy, Michael ed., Oxford: Oxford University Press, 2006) a **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** (Sadie, Stanley ed., Oxford: Oxford University Press, 2001).

Samotné tituly a jejich pojetí *world music* jsou blížeji rozebírány v textu práce.

Práce zároveň reflektuje některé myšlenky **Heleny Chaloupkové** publikované v podobě studií v *Opus musicum* (*Hudba a globalizace*, in: *Opus musicum*, 2005; *World music jako typický produkt globalizace* I., II., in: *Opus musicum*, 2006, 2007).

Dalším pomocným materiálem se stal soubor příspěvků z kolokvia konaného v Náměšti nad Oslavou **Od folklóru k world music** (Příbylová, Irena-Uhlíková, Lucie ed., 2003).

1. PROBLEMATIKA POJMU: ETNICKÁ, LIDOVÁ HUDBA A TZV. WORLD MUSIC

1.1. Zavedení *world music* na trh

Etnická hudba, tradiční lidová hudba a world music, to jsou pojmy, které vyvolávají dojem zmatenosti a ačkoliv nesou víceméně rozdílný význam, mnohdy se zaměňují, nebo se jejich význam modifikuje až do nesprávné podoby. Laická veřejnost může tak nabývat dojmu, že tyto pojmy nemají jednotnou definici, nebo že se jejich definice mění na základě zkušeností a přesvědčení autora. Je pravda, že vysvětlení pojmů *etnická hudba* a *world music* na základě jejich rozdílnosti není tak jednoduché a do dnešní doby tyto pojmy svou definitivní deskriptivní podobu hledají, a to zejména v závislosti na vyvíjející se hudební scéně, ve které se zmíněné hudební „škatulky“ vzájemně mísí a smývají tak původní muzikologická žánrová vymezení. Přestože vymezování obou hudebních kategorií (viz níže) vlastně ve své podstatě nelze určit přesně, jakási snaha o diferencované vymezení obou pojmů a významu pojmů by měla být s to ošetřit další nesrovnalosti, které vyvolalo zavedení pojmu *world music*. Rozdílnost mezi hudbou *etnickou* a *lidovou* spočívá v používaných termínech a odkazem a důrazem na lid či etnikum, nikoliv v samotném významu těchto pojmů.

Pojem **lidová hudba** je všeobecně znám, někdy se také označuje jako *hudební folklór*². Jedná se především o spontánní projevy lidové hudebnosti, které se zároveň pojí s obyčejí a zvyky. Typickým znakem lidové hudby je neustálý rozvoj, dále předávání skrze ústní tradici (zejména z generace na generaci) a anonymita tvůrců - ovšem tyto

² Jako první užil v roce 1846 slovo *folklór* **W. J. Thomas**, a to ve smyslu „lidové moudrosti a vědomostí“.

charakteristiky již pro dnešní hudební folklórní tvorbu víceméně neplatí, nebo pouze v omezené míře.

Pro lidovou hudbu je z historické perspektivy charakteristické to, že byla přenášena orální tradicí, velice často souvisela s etnikem (národem, lidem), v jejíž lokalitě vznikla, a nechala se svévolně ovlivňovat okolními prvky, které zařazovala do svých kompozic.

Původní význam termínu *lidová hudba* se stal synonymem termínu *tradiční hudba* (tímto způsobem se lidová hudba stala součástí tzv. *world music* a *roots music*³), kromě jediné výjimky, a tou je „inspirovaná“ hudba vážná (takovými skladateli, kteří se nechali inspirovat folklórem, byli například Leoš Janáček či Bohuslav Martinů). Lidová hudba může taktéž popisovat jednotlivé druhy populární hudby, která je zčásti založena na hudbě tradiční. Ovšem tento druh lidové hudby je často provozován profesionálními hudebníky.

Etnická hudba s hudbou lidovou velice úzce souvisí. Ač se může zdát, že jsou tyto pojmy od sebe na hony významově vzdálené, opak je pravdou: s tradiční lidovou hudbou, neboli folklórem, má hudba etnická mnoho společného. Kromě předávání hudebních projevů a významů typických pro tamní kulturu, či lokaci dále v prostoru či čase, je hudba v této podobě neocenitelným dokumentem hudebních kořenů příslušného „etnika“. Hudba *etnická* zdůrazňuje svou etnickou vyhraněnost, odkazuje především na svou diferencovanost a pomyslně hudbu rozděluje na „evropskou hudbu a tu ostatní“.

Pojem *etnická hudba*, která se stala vedle *world music* nejfrekventovanějším termínem, má ještě dnes několik významů, ale stále se můžeme setkávat s jeho chybnou a synonymní záměnou za termín *world music*.

³ *Roots music* ve smyslu odkazující na kořeny lidové, resp. tradiční hudby.

Jakožto termín *etnická hudba* byl do jisté míry Evropany zneužit: „*Pro Evropany pořád ještě představuje hudbu odkudsi z exotiky, ale to je jen další důkaz toho, jak jsme my, Evropané, namyšlení. 'Etno' z Afriky je úplně stejné 'etno' jako hudba z moravského Horňácka.*“⁴

Dlouhou dobu nebyla etnická hudba považována za součást oblasti zájmu hudebních teoretiků. Dnes označuje předmětné pole etnomuzikologie, tedy konkrétně mimoevropskou hudbu a lidovou hudbu Evropy, a taktéž pojem *kmenová hudba*, který v šedesátých letech termín *etnická hudba* nahradil a sloužil k označení hudebních projevů těch kultur, u nichž se nevyvinul systém čtení a psaní ve vlastním jazyce⁵.

Nejzásadnějším rozdílem lidové hudby a hudby etnické je v tom, že základem lidové hudby, platné především na evropskou oblast, je *píseň* (v evropském pojetí), tedy dobře zapamatovatelné složky, jakými jsou melodie, rytmus, harmonie a použití lidových nástrojů charakteristické pro danou oblast.

Ať už se snaží lidová či etnická hudba ve své čisté formě přežívat v hudební produkci všeho druhu, jedno je jisté, reálně nevyhnutelné, ale nikoliv negativní - jak lidová, tak i etnická hudba je v důsledku komercializace umění v ústraní, žije ovšem i nadále v podobě mutací populární hudby, nebo v tzv. *world music*.

Termín *world music* vznikl roku 1987 na severu Londýna při jedné organizované schůzce třinácti producentů nezávislých firem a publicistů v jedné restauraci a přinesl do oblasti určitý chaos. Ústředním tématem tohoto jednání bylo hledání cesty, jak dále podchytit rozšiřující se gramofonovou produkci, která přichází z jiných oblastí než je Evropa a USA. Výsledek schůzky je nám dnes velmi známý – vznikl návrh nabídnout prodejnám a médiím termín

⁴ Z emailové korespondence s Jiřím Moravčíkem, dne 14.4.2009.

⁵ Jurková, Zuzana: *Kapitoly z mimoevropské hudby*, Olomouc, 2001, str. 90.

*world music*⁶, kterým se dodnes označuje „tradiční hudba různých národů v ‘čisté podobě’ nebo ve spojení se západními vlivy či naopak euro-americký pop obohatěný prvky jiných kultur“⁷. Takovým zdrojem-kořením jsou například hudebníci z jiných kultur, exotické hudební nástroje, které se v tamní kultuře neobjevují, prvky v podobě především pro Evropany neobvyklého rytmu či melodie převzaté z etnické (tradiční) hudby.

Termín *world music* se od konce osmdesátých let užíval tedy jako hudební „žánr“, který má své kořeny v tradiční hudbě (hudbě etnické a lidové). „Teoretikové nonartificiální hudby dnes výrazem *world music* označují nejzjevnější variantu globalizace populární hudby, přičemž tato *world music* vychází z vědomí využitelnosti zcela konkrétních případů úzce lokální idiomatiky (*local music*).“⁸ Míra zařazování hudebních produkcí do škatulky *world music* je rozmanitá, jelikož prvky *world music* se využívají v dalších hudebních žánrech a stylech, a tak se nám definice o charakteristice *world music* stává ještě větším bludištěm, než jak tomu bylo po jeho prvním uvedení „na trh“.

Označení *world music* a jeho původ ovšem sahá ještě do doby před legendární schůzkou producentů, až do padesátých let 20. století, kdy se na amerických univerzitách tímto termínem vyjadřoval způsob nahlížení na hudbu. Existuje pestré spektrum jedinečných hudebních kultur, z nichž žádná, a tedy ani ta evropská, není nadřazena ostatním. Jako první s pojmem *world music* operovali etnomuzikologové, aplikovali ji na veškerou nezápadní hudbu (*statická koncepce*)⁹, postupně ale i západní hudbu vyjma klasické hudby (*dynamická koncepce*)¹⁰, případně veškerou světovou hudební tvorbu.

⁶ Podle vydavatelů průvodce *World Music: Rough Guide* z roku 1994, termín *world music* zavedla malá britská vydavatelství jako obchodní značku.

⁷ Kratochvíl, Matěj: *Ukradené hlasy*, in: *His voice*, 2004, č. 2, str. 12.

⁸ Fukač, Jiří-Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*, Praha, 1997, str. 715.

⁹ Broughton, Simon – Ellingham, Mark: *World Music – The Rough Guide* (vol.1). London, 2000, str. IX-XIII.

¹⁰ Stone, Ruth M.: *The Garland encyclopedia of world music*. Vol. 10 World's music, general perspectives and reference tools, New York&London, 2002, str. VII-XII.

Jak z výše uvedeného vychází, řešení v podobě zavedení nového pojmu nestojí na ucelené teorii, na vědeckém základě, nýbrž se jedná o pouhý praktický krok, jenž měl pomoci prodejcům a distributorům při „zaškatulkování“ do té doby nezařaditelné (etnické) hudby africké, iberoamerické, indické, japonské atp. Z tohoto důvodu jsou definice world music odlišné, stojí vlastně „na vodě“. Ačkoliv hudba, kterou dnes označuje termín *world music*, existovala již daleko předtím, spolu s uměle zavedeným termínem představují větší či menší komplikovanost pro muzikology, kulturní žurnalisty aj. *World music* vyvolává tak spekulace o tom, co patří do této hudební kategorie a co již nikoliv.

Jednoznačnost a jasnost do termínu *world music* nevnesl ani **Charlie Gillett**¹¹ z vydavatelství *Oval Records*. Chtěl používat pojem *world music* jako „střešový termín“, tedy jako označení sjednocující rozličné směry: „*Rozšíření znalostí významu world music by pomohla překonat sílu zvyku u mnoha posluchačů. Lidé mají totiž velké rozpaky, mají-li se zeptat na jistou desku, kterou slyšeli v pořadu Andy Kershawa. Informovat se o nahrávkách například Nazakata Aliho Khana je pro ně nepříjemné. Pokud by se v prodejnách gramodesek vymezil prostor pro hudbu World Music, rozpaky by se rozplynuly.*“¹²

Philip V. Bohlman, profesor hudby a židovských studií na University of Chicago, se nad *world music* zamýšlí z trochu jiného hlediska. Ptá se, co vlastně hudba je. I když je otázka více než jednoduchá, odpovědi na ni vůbec jednoduché nejsou. Bohlman ve své knize (2002) vysvětluje také interpretaci (a i desinterpretaci) pojmu *world music*, poukazuje na široký záběr tohoto pojmu a vyvrací starší definice, které v současné době pozbývají platnosti. Píše:

¹¹ **Charlie Gillett** byl jedním z jedenácti „schůzujících“ producentů, kteří se zasloužili o vznik termínu *world music*.

¹² Rijven, Stan.: *World music*, in: *Opus musicum*, 1990, č. 1, str. 8.

„World music může být folková hudba, umělecká hudba nebo populární hudba a jejími hudebníky mohou být jak amatéři, tak i profesionálové. World music může být církevní, světská nebo komerční a její hráči mohou zdůrazňovat autenticitu a zároveň se vysoce spoléhat na formu zprostředkování rozšíření této hudby na tolik trhů, jak je to jen možné. [...] Staré definice a jejich rozlišování už nemohou být platné. World music může být západní nebo nezápadní, akustická nebo elektronicky smíchaná. Svět world music nemá žádné hranice, tedy přístup k world music je otevřen všemu. Je to dostatečné oprávnění nazývat world music cokoliv¹³“.

Bohlman spojuje *world music* jako termín i hudební kategorie s dalším pojmem, fenoménem 20. a 21. století – s **globalizací**. Tímto spojením se *world music* stává nejen součástí hudebních směrů, či předmětem zkoumání hudební vědy (zejména etnomuzikologie), ale dostává další a daleko rozsáhlejší rozměr, kulturní, společenský i politický. *World music* právě se ve spojení s globalizací dnes chápe ve dvou významech: *world music* můžeme považovat za prostředek, díky kterému se sbližuje posluchač a „tvořitel“ (popřípadě samotná skladba) nezávisle na lokálnost svého působení. A to v tom smyslu, že posluchač se s *world music* setkává tak blízko, jako nikdy předtím. Posluchač má možnost poznat „hudbu světa“ v daleko větší míře, než jak tomu bylo v předchozích letech či staletích, setkává se s ní v rádiích, v televizích, na internetu, věnují se jí některé přednášky na univerzitách, vydávají se odborné knihy atp. Ale každá strana má svou tmavší stránku. *World music* může zároveň vyvolávat strach, že začínáme ztrácet to, co pro tu naši zemi (oblast) bylo nejcharakterističtější. „Obrušování“ a celkové homogenizování typických znaků té hudby onoho regionu se stává stále častější kompoziční technikou většiny skladeb i takových stylů a žánrů, ve kterých bychom to ani nečekali či nepředpokládali. Dokonce teoretikové nonartificiální hudby (především hudby jazzového okruhu

¹³ Bohlman, Philip V.: *World music: A very short introduction*, Oxford, 2002, str. 4, překlad autorky.

a populární hudby) dnes pojmem *world music* označují „nejzjevnější variantu globalizace populární hudby“¹⁴, přičemž pochopení té dané „odnože“ *world music* spoléhá na vědomí využitelnosti lokální hudby.

Termín *world music* se téměř hned po záměrném zavedení ujal. Mohli bychom říci, že se očekávaně ujal. Vystihl totiž citelně chybějící pojmenování toho, co se progresivním způsobem vyvíjelo a stále vyvíjí, přestože samotný termín neplní funkci plně terminologickou a sémiotickou. Důvody přijetí termínu společností (posluchači) jsou stejně rozmanité jako definice samotné *world music*. Mnohé posluchače již unavovala uniformní hitparádová produkce, kterou můžeme označit jako *formula music*, tedy jako hudba, která využívá ve svých kompozicích hudební formulky, většinou podobného charakteru, rytmu a tóniny, a začali proto hledat něco spontánnějšího.

Z trochu jiného úhlu komentuje vývoj **Joe Boyd**¹⁵, tvrdí, že bělošské střední vrstvy vždycky chtěly lehkou příchut' skandálu, kterou jim v minulosti poskytovaly černošské rhythm and bluesové inspirace, které jsou nyní důkladně vyčerpány. Proto teď západní obecnost s velkým zaujetím objevuje turecké stupnice či bulharské vícehlasy¹⁶.

Ovšem o trochu jiná situace a jiné chápání pojmu *world music* než v Evropě je ve Spojených státech. Americká hudební scéna je bohatá na vlastní domácí tradice, vedle country a folku se tu vyskytuje spousta dalšího lokálního koloritu národnostních menšin, a tak přivážení hudby z jiného světa, tedy *world music*, je obtížnější – stačí si zajet z jednoho konce Ameriky na druhý a jste svědky hudebně exotických písní.

Petr Dorůžka shrnuje americký i evropský pohled na *world music* na společný jmenovatel: „[...] každá nahrávka *world music* vždy pochází

¹⁴ Fukač, Jiří-Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*, Praha, 1997, str. 891.

¹⁵ Boyd, Joe (5. 8. 1942) – americký producent.

¹⁶ Dorůžka Petr: *World music, folklór a amerikanizace kultury*. In: Národopisná revue 1995, č. 2, str. 95.

*z nějakého místa a je tedy spojena s lokální tradicí daleko důvěrněji, než-li třeba nahrávky Madonny.*¹⁷“ v současné době ani tento výrok není zcela přesný, jelikož world music, ve smyslu stylu a žánru, udělala velký skok a stále více se můžeme setkávat s uplatňováním prvků world music v hitparádových skladbách. Proto se může stát, že prapůvodní pointa přijetí world music, jakožto něčeho nového a zcela jiného než formula music, se vytratí a sama world music se stane podobnou hudební záplavou, jakou kdysi byla hitparádová produkce, založená na schematičnosti a líbivosti, nikoliv na sepjetí původu své existence a zdejší tradice.

¹⁷ *Tamtéž.*

1.2. Paralelismus pojmů *světová literatura* a *world music* ve významu *světové hudby*

Samotný pojem *world music* lze v důsledku etymologické podstaty chápat jako *hudbu světovou*, a zde nastává již zmíněný problém. Vystává několik otázek, na které se již snažilo najít odpověď mnoho etnomuzikologů, či muzikologů. Co všechno se pod pojmem *světová hudba* schovává? Jak zní uspokojivá definice *world music*? Podle jakých kritérií se do této kategorie řadí ta která hudba a proč? Lze vůbec tak široký pojem zúžit, konkretizovat?

Logicky k označení *world music* se můžeme ptát, do jaké míry je světová hudba totožná ve svých charakteristikách a metodách s dalšími národními uměleckými aktivitami, jakými je například ***světová literatura***. K tomuto porovnávání nás vede souhrnné označující adjektivum *světový (world)*. V případě světové literatury vyjadřuje mj. soubor mistrovských děl, který se stal všeobecným (a uznávaným) kulturním majetkem (například díla Dostojevského, Shakespeara atp.). Pojem *světová literatura* poprvé razil **J. W. Goethe** pro označení vzájemné spojitosti kulturních oblastí vznikající historicky v důsledku zvětšujících se možností vzájemné komunikace a výměny kulturních statků.

Přestože oba termíny – *světová hudba* a *světová literatura* – si jsou lexikálně rovny, v případě interpretace je jejich význam rozdílný. Adjektivum *světový (world)* umožňuje pod pojem *světová hudba* zahrnout diachronně synchronní hudební produkce všech teritorií, národů, etnik, směrů atp., ale i stylů a epoch. Obecně lze tak vyvodit pro pojem *světové hudby* (nikoliv však *world music* v pojetí významovém), že se chápe jako soubor hodnotově vrcholných hudebních výtvorů všech kultur (např. některé skladby Janáčkovy, Smetanovy atp.).¹⁸ Vlastnost

¹⁸ Fukač, Jiří-Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*, Praha, 1997, str. 891.

„světovost“ zde funguje jako kritérium uplatňované při hodnocení významu děl, skladatelů, interpretů a jejich výkonů apod.

Světová literatura se oproti světové hudbě (world music) nesnaží o (leckdy násilné) propojování více kulturních elementů do jednoho tvaru (hudby i textu). Je *světovou* v tom smyslu, že shrnuje všechny národní literatury světa a všech dob, tedy v pojetí sumarizujícím bez ohledu na jejich specifickou a vzájemné vnitřní souvislosti, bez ohledu, zda jde o literatury velké či malé, významné nebo méně významné¹⁹. V tomto je nejzásadnější rozdíl mezi interpretací pojmu *world music*, jakožto světové hudby, a *světové literatury*.

¹⁹ Vlašín, Štěpán: *Slovník literární teorie*, Praha, 1984, str. 364.

1.3. Nedokonalá významovost termínu world music

Pojem *world music*, ač byl zprvu přijat s nadšením, začal mít „trhliny“ a objevovaly se námitky, které odkazovaly právě na vágnost tohoto pojmu. Termíny navrhované vědeckou veřejností *root music*, *new folk*, nebo *ethnic* či *international music* se však bohužel neujaly a pojem *world music*, byť se jedná o velmi široký okruh hudební tvorby a vyvolává tak dojem neurčitosti, si našel své pevné a významné místo hlavně v médiích různého typu, v názvech festivalů, časopisů, hudebních cen atp.

Rubriky o „scéně světové hudby“ zavedla do svých obsahů většina hudebních časopisů. Ty se povětšinou snažily ve svých úvodech těchto zprvu občasných rubrik nadefinovat samotný žánr a pojem. Například v hudebním časopise **Rock&Pop**, který se o scénu *world music* začal zajímat od roku 1993, resp. tehdejší redaktor zmíněného časopisu **Petr Dorůžka**²⁰, charakterizuje *world music* takto: „[...] *World music, to nejsou žádné intelektuální experimenty, ale syrová, rytmicky výrazná hudba venkovských tancovaček i městských klubů, samorostlé nahrávky s lokální příchutí, v níž (zpravidla) nepřičetní hráči nahrazují automatické bubeníky a špatně oholení podnikavci v kožených bundách pracují v roli marketingového oddělení [...]*.“²¹

Uplynulo více jak patnáct let a význam těchto vět dnes vyznívá jako definiční parodie. Ovšem změny významu *world music* vzhledem k jejímu časovému a progresivnímu vývoji si je dnes Dorůžka vědom: „*V zásadě se jedná o střechové označení lidových, klasických, duchovních i popstylů světových kultur, tedy 'hudba bez stylové definice'*. A když vezmeme v úvahu, jak se termín používal před tím na amerických univerzitách, pak je to i postoj, pluralitní pohled na světové hudební kultury.“²² A sám pak definoval *world music* takto: „*World music je veškerá hudba bezprostředně čerpající z lokálních lidových tradic. Na rozdíl od folklóru zahrnuje i moderní,*

²⁰ V současnosti působí **Petr Dorůžka** v časopise **Rock&Pop** jako spolupracovník redakce.

²¹ Dorůžka, Petr: *Volání divočiny*, in: **Rock&Pop**, 1993, č. 2, str. 25.

²² Z emailové korespondence s Petrem Dorůžkou, dne 6.3.2009.

žijící tradice. Na rozdíl od etnické hudby zahrnuje i některé formy umělecké hudby. Do oblasti world music spadají i veškeré lokální odnože současného popu i fúze moderní hudby a tradic, označované jako tropical, worldbeat, afropop, afrobeat atd.“²³

Jiří Moravčík, publicista a popularizátor world music zejména v časopise Harmonie, nepřistupuje k world music na základě definic, ale dle svých zkušeností, pocitů a intuice: „Rozhodující je pro mne, zda mne ta hudba a její příběh zaujmou. Jak hodně je pro mne pravdivá, dobrodružná, lákavá a jakou má duši. Tak jako kdysi komunisté hrůzně zprznili moravskou lidovou hudbu a učinili z ní ideologické častušky doprovázející folklórní spartakiády, i dnes Afričané nebo Asiaté dokáží se svými tradicemi udělat nechutné divy pro turisty. Jsme jenom lidé. Představa, že všechno co pochází z world music musí být nutně kvalitní je nesmysl. Je ale zajímavé, že vždycky, když na nějakou ‘etno‘ hrůzu narazím, mají v tom prsty vykutálení producenti kovaní západní popmusic.“²⁴

Pro **Petra Koláčka**, hudebního publicistu z mladší generace, je world music to, když z něčeho starého vzniká něco nového: „Za world music nepovažuji folklór, tedy vyloženě tradiční hudbu. Ty hranice jsou mnohdy ale velice tenké. [...] Co je a co již není world music posuzuji ale intuitivně. Vždycky si řeknu: ‘Zahrál bych tohle v rádiu?’. A mám jasno. Tento postoj jsem nezměnil od začátku. Když o tom přemýšlím, tak do world music řadím vše, co nějakým způsobem navazuje na tradiční hudbu, vychází z ní nebo ji dál posunuje. A world music se tomu říká jen proto, že už se tomu nemůže říkat folklór.“²⁵

Věta, která v sobě shrnuje nejobecnější fakt, „world music je veškerá hudba ve světě“²⁶, je bezesporu platná, ovšem nijakým způsobem world

²³ Z emailové korespondence s Petrem Dorůžkou, dne 6.3.2009.

²⁴ Z emailové korespondence s Jiřím Moravčíkem, dne 7.3.2009.

²⁵ Z emailové korespondence s Petrem Koláčkem, dne 7.3.2009.

²⁶ Nidel, Richard: *World Music: The Basics*, New York, 2004, str. 3, překlad autorky.

music neohraničuje a nedefinuje ani samotný předmět zkoumání. Míchá pouze kartami a udává tak další, chaotický směr.

Přestože se pojem *world music* všeobecně používá k označení jakékoliv hudby odkudkoli, jež má kořeny v národní tradici, samotná hudební charakteristika se stala až druhořadou. Chtěli-li bychom hudební tvorbu pojmu *world music* fixně charakterizovat, brzy bychom narazili. Hudební tvorba kategorie „světové hudby“ je totiž tak mnohoznačná a nejednoznačně vymežitelná, že bychom na společného jmenovatele přišli jen těžko, pokud vůbec.

Ian Anderson, šéfredaktor magazínu **fRoots**, je toho názoru, že na otázku „*Co je world music?*“ ani odpověď neexistuje: „*Již na WOMEXu v Bruselu v polovině devadesátých let se říkalo: ‘Ptá-li se někdo, co je world music, bude tato otázka vyjmuta a vhozena do nejbližšího kanálu’.*“²⁷

Když se řekne *world music* má **Merri Christi Pemberton** na mysli „[...] širokou pestrost a hojnost světových kultur, které jsou silně v představující hudbě reflektovány. Nalézáme tradiční stranu *world music*, která byla předána dalším generacím s většími či menšími vývojovými změnami, a to je to, čemu říkáme ‘moderní’ verze, které mohou být považovány za světové fúze...nebo za tradiční důrazy světových kultur smíchané s populárními žánry, jakými jsou pop, rock, lounge atp.“²⁸

²⁷ Z emailové korespondence s Petrem Dorůžkou, dne 6.3.2009; překlad autorky.

²⁸ *Tamtéž*, dne 6.3.2009; překlad autorky.

1.4. „World music“ před devadesátými lety

Pojednáváme-li o přibližné ohraničenosti a vymezenosti *world music* jako hudební kategorie, musíme také zohlednit to, čím byl vznik *world music* podmíněn a co vlastně vedlo k tomu, že populární hudba začala používat exotické melodie a nástroje z jiných kultur.

Vznik hudby spojené s exotickými prvky, resp. *world music* je spojen především se situací na populární scéně, která dle producentů a jiných komerčně zainteresovaných jednotlivců potřebovala oživit, osvěžit. Důvodem byla jakási únava, která byla příčinou stereotypního a standardizovaného hudebního projevu v populární hudbě. Ovšem exotismy, kterých je *world music* plná a díky nimž se stává tím typickým jevem na hudebním poli, se neobjevují nově s „příchodem“ *world music* jakožto termínu v osmdesátých letech. Podíváme-li se totiž do hudební historie, nalézáme podobné přemýšlení, co se spojování západních standardů s etnickým prvkem týče, které vedlo k „osvěžení“ hudebních produkcí. Například na počátku 19. století se hudba díky utváření národního sebevědomí měšťanstva začala přiklánět k lidové hudební tvořivosti a hledala inspirační zdroje v životě venkovského lidu, skladatelé se zajímali o folklór, národní lidové písně a zakomponovávali nové prvky, tzv. *exotismy* do svých útvarů, tedy využívali nový element, který měl tu funkci osvěžovat kompozici.

V době romantismu se melodika rozbíhala k širšímu tónovému rozsahu a zvrásnění, které bylo typické například pro moravskou lidovou píseň. Začalo se pracovat s modulacemi, alterovanými akordy či se užívaly mimotonální dominanty. Bohatší využívání barevných možností jednotlivých nástrojů, citace lidových písní atp. se stávalo stále častějším jevem.

V období impresionismu se vliv exotických elementů, které pro západní artificiální hudbu byly novotou, nedá upřít, viz Debussyho gamelan, práce s barevností atp.

V pozdějších dekádách zájem o umění venkovského lidu zesiloval, zejména v druhé polovině 19. století, kdy se s tou největší intenzitou sbírali národní písně, citovali se a používali se jako reminiscence či parafrázování.

Různým vlivům, které zasahovaly do moravských a českých lidových písní, artificiální hudby či do hudby populární, se zabránit nedalo. Prolínání odlišných kultur, implantace cizích myšlenek do lokální tradiční hudby probíhaly vždy, ovšem s tím rozdílem, že díky tehdejší neexistenci technických vymožeností byl tento průnik pomalejší, než jak ho známe dnes, a tudíž v porovnání se současným rychlým globalizačním procesem v informativní oblasti k vzájemnému hudebnímu ovlivňování různých stylů, žánrů a kategorií docházelo z dnešního hlediska přirozeně a nenásilně. Ale jen málokdo si uvědomí, že i například nejtypičtější nástroj moravského folklóru, velký pedálový cimbál, byl původně importován z Budapešti a v moravské lidové hudbě se natrvalo usadil přibližně v první polovině 20. století. Tudíž i přes pomalejší informovanost a pomalejší ovlivňování různých kultur odlišných lokalit přenos takových prvků (v tomto případě nástrojů) probíhal, aniž bychom ho v tehdejší době nazvali *globalizací*. Je pouze tím samým procesem, který probíhá dnes, samozřejmě v menším měřítku a kvantitě, ovšem probíhal a probíhá na stejném principu.

1.5. Impulsy a vlivy world music

Devadesátá léta 20. století se stala synonymem pro sbližování světových kultur a stíráním hranic mezi různými styly, a to výraznějším způsobem, právě díky globalizačním technickým prostředkům. Tendence žánrového prolínání a prostupování pokračuje i dnes a samozřejmě v sobě zahrnují i world music. Můžeme tak nalézt hudební kombinace typu: nu-jazz, electronic, jungle, trip-hop, punk, downbeat, breakbeat, dubstep, chillout, balearic beat, drum and bass atp., a to vše s prvky world music. S přibývajícím využitím prvků etnické hudby (exotické nástroje, stupnice, vokály, rytmy...) sice nabývá world music jako „žánr“ na své samostatnosti a důležitosti, ale ve své podstatě žije v podobě kombinací dalších hudebních žánrů a stylů.

World music tedy můžeme přiřadit k tzv. hybridním kulturním formám, které se staly produktem globalizace. V současné době se na tomto procesu velkou měrou podílejí globalizovaná média, která spolu s transkulturní migrací napomáhají při vytváření pozdně moderní hybridní identity²⁹. Tato hybridizace, v tomto směru spojování tradiční folklórní kultury s jakousi autenticitou spolu s populární hudbou, v sobě skýtá i nemalou míru problematičnosti, jelikož v sobě může zahrnovat i celou škálu často navzájem odtažitých kulturních jevů, nebo rysy vzájemně si odporujících hudebních kultur. „*World music mísí dohromady prvky současné, moderní, tradiční, lidové a etnické hudby z různých kultur celého světa. Používá vedle sebe lidové, etnické a moderní nástroje, soudobou nahrávací techniku a vůbec studiové vymoženosti. Bez ohledu na hudební kořeny, které ve world music cítíme, je důležitý její současný obsah a současná forma.*“³⁰

²⁹ Za podobně hybridní formy bychom mohli označit jazz či hiphop.

³⁰ Příbylová, Irena-Uhlíková, Lucie: *Od folklóru k world music*, Náměšť nad Oslavou, 2003, str. 6.

Někteří kritikové a kulturní teoretikové takovou formu hybridizace zcela zavrhuji a říkají, že je nepřipustné, aby se ničila původní tradiční kultura a její autenticita. Opomineme-li hledisko přeformování původní autenticity a hudebního dědictví, můžeme se na věc hybridizace, v tomto případě míšení kultur, dívat optimističtěji – vytvářejí se tak nové kulturní formy, které přispívají k celkové kulturní diverzitě a zdroj kreativity se stává stále silnějším a významnějším.

Helena Chaloupková³¹, muzikoložka, pedagožka a publicistka, si pokládá otázku, co hlavně přispělo k formování world music a vyjmenovává celkem šest základních bodů:

1. Vliv globalizace - díky moderním technologiím pro nás přestává být vzdálenost problémem a tím pádem se zmenšuje daná vzdálenost například mezi Dálným východem a Evropou.
2. Sociální a psychologická připravenost posluchačů - nastupující generace výrazně projevila zájem o celosvětovou problematiku, má silněji rozvinuté cítění pro globální problémy a její pozornost přirozeně poutají vzdálené kultury.
3. Propojení euroamerického trhu s ostatními zeměmi - spojení euroamerického trhu s ostatním světem díky různým moderním technologiím proběhlo a probíhá velmi rychle zejména proto, že se rozšířila výroba a nahrávání zvukových nosičů a začala se uplatňovat masová komunikační média.
4. Významná injekce v podobě etnické hudby - populární hudba se v posledních desetiletích 20. století vyčerpala a ustrnula, sama nebyla schopná jakési vnitřní inovace a etnické prvky, které se do ní vložily, byly velkou inspirací a tou pravou injekcí, jež napomohla populární hudbě prorazit.

³¹ Chaloupková, Helena: *World music jako typický produkt globalizace*, in: *Opus musicum*, 2006, č. 2-3, str. 26-27.

5. World music jako dědic linie „lidová píseň-folk“ - folkoví propagátoři lidové hudby do jisté míry připravili půdu pro úspěch world music a tím se tak podařilo zachovat kontinuitu, lidová píseň nadále tak žije a inspiruje.

6. Otázka dostupnosti - dostupnost je vyřešena, a to díky gigantickým distribučním sítím vydavatelských koncernů.

Helena Chaloupková zde ze svého pohledu vystihuje, co ovlivňovalo a formovalo celkový vývoj world music. Nyní se vyjádříme ke každému bodu podrobněji:

Globalizace má (nejen) na hudbu vliv zcela nesporný. O hudebních projevech ze vzdálených míst jsme obeznámeni více a častěji, než jak tomu bylo v předchozích letech a staletích. A z celé té škály exotických prostředků můžeme i dokonce my, posluchači, popř. skladatelé, autoři skladeb, vybírat, selektovat a eklekticky probírat to, co se nám líbí, nelíbí, co použijeme a co budeme hodnotit. Ale zapomíná se na to, že hudba vzniklá na určitém území má svou historii, opodstatněné tradice, přičemž efektivnost, která působí na posluchače z oblastí jiných než svého původu, zesiluje význam nikoliv původu tradic v hudbě či význam prvků použitých v té které hudební produkci, ale spíše můžeme mluvit o efektech jiných, například „příchuť dálek“, „opojení exotismem“ atp.

Právě díky propojenosti světa jsme lépe obeznámeni s tím, co svět nabízí, aniž bychom museli opustit své místo působení. Jsme informovanější (nebo alespoň máme tu možnost být) a připravenější k poslechu různorodých druhů hudeb. Naopak tvrzení, že máme silněji rozvinuté cítění pro globální problémy, je odvážnějšího rázu. S čím lze dnešní postoje porovnávat, když globální problémy v předchozích letech nebyly sdělovány veřejnosti, a pokud ano, tak v menší míře a případně byly deformovány tehdejší aktuální politickou situací? Pozornost a intenzivnější zájem o vzdálenější (a tudíž exotické) kultury, jak již bylo uvedeno, lze spatřovat již v období romantismu. A v porovnání se současným stavem zájmu

o kulturu a umění nám vzdálených míst se tendence od té doby nijak zásadně nezvyšuje. Pozměňuje se jen forma a prostředky zjišťování a způsob zpracování.

Hudební trh se zvětšuje a zaplňuje nepřeborným množstvím výsledků různých kombinací s world music, či samotné world music, nebo s dalšími prvky, či styly a žánry a globalizační proces tomu napomáhá. Právě díky němu se propojenost celosvětových produkcí stále zdokonaluje. Do jaké míry je tento proces užitečný a jak moc se jeho užitečnost a výhodnost vyčerpává, můžeme vidět na současném trhu a v mediální sféře.

Etnická hudba poskytla své prostředky nejen populární hudbě, což vedlo do jisté míry k celkovému oživení jednotvárnějších a kompozičně monotónních projevů. Díky folkovým propagátorům se lidová hudba udržela na určité standardní úrovni a byla částečně uchráněna před absolutním „vyhynutím“. Charakterističností etnické a lidové hudby se nejprve objevily ve schématu populární hudby a posléze se rozšířily i do dalších žánrů. Dnes je etnickými prvky „prošpikována“ většina hudební produkce, která je označována jako *fúze world music*. V současnosti trend world music nahrazují elektronické a různě samplované zvuky, které se proplétají napříč žánry a styly a stávají se tak dalším společným jmenovatelem většiny hudební produkce současnosti.

Poslední bod, který Chaloupková zmiňuje, souvisí s celkovou globalizací. Samotné rozšiřování trhu by nebylo možné bez stále sílící globalizace, a to jak na poli ekonomickém, tak i na poli hudební produkce/managementu a s tím související dostupnosti. Dostupnost „cizí“ hudby, tedy takové hudby, která se stala jakýmsi svěžím impulsem na poli populární hudby, zde byla i dříve, pouze v současné době se její šíření a přístup k ní stává rychlejší a snadnější. Tudíž rozlišovat zvláště distribuci vydavatelských sítí a vliv globalizace

(přestože se jedná o velmi všeobecný fakt) jako rozdílné hlavní body není tak nutné.

1.6. Kde jsou hranice tzv. world music?

Se samotnou definicí *world music* mají vědci či žurnalisté, kteří pojmem operují při své práci, problémy od počátku jeho zavedení. Ale i přes veškeré „tahanice“ o správnou a plně vystihující definici otázkou stále zůstává, zda hudba, jejíž těžištěm je střet, leckdy také průnik různých, popřípadě rozdílných kultur, tzv. *world music*, je kategorií samou o sobě, nebo zda pouze poskytuje „prostor“ pro fúzi s etnickou hudbou a hudbou populární³².

Yvetta Kajanová, slovenská muzikoložka, termín *world music* vysvětluje pěti způsoby³³: 1. vysvětluje pojmu z čistě tautologického hlediska jako „světová, tradiční“ nebo „autentická, lidová hudba“; 2. chápe *world music* jako jakoukoliv korelaci dvou a více hudebních kultur; 3. *world music* jako populární hudba nezápadní lokality; 4. *world music* jako komerční, nemuzikologická kategorie; 5. *world music* jako fenomén doby globalizace.

Také čeští publicisté, muzikologové či hudebníci se snaží vysvětlit a specifikovat *world music*. Například **Jiří Plocek** ve své knize *Hudba středovýchodní Evropy* (2003) říká, že „[...] je to hudba, jež vychází z více či méně starobylých hudebních tradic, které charakterizují jednotlivá etnika (národy a národnosti) a mají původ především v selském (vesnickém) prostředí. Zahrnuje jak tradiční hudební projev (hudební folklór), tak i nejrozumnější současné spontánně se rozvíjející směsné styly, dnes označované jako fúze (s folkem, rockem, jazzem apod.), které jsou lidovou hudbou inspirovány.“³⁴

³² Samozřejmě, že nejen populární, ale také v současné době se okruh provázanosti *world music* rozšiřuje na oblast tzv. nujazzu, neboli elektronického jazzu, elektroniky, jungle, drum'n'bass, punku atp.

³³ Kajanová, Yvetta: *The World Music. A Historical Background of Slovak Scene*. In: Musicologica Istropolitana VI, Bratislava, 2008.

³⁴ Plocek, Jiří: *Hudba středovýchodní Evropy*, Torst, 2003, str. 11.

S trochu jiným vyhraněným pojmem *world music* přichází dvojice **Ivan Cafourek a Ivan Poledňák**³⁵, pro něž je *světová hudba* folklórní a populární hudbou z celého světa, která je vhozena do světového mlýna populární hudby, mechanismů hudebního života, hudebního byznysu. *Světová hudba* je světovou v tom smyslu, že „jednotlivé její projevy pocházejí z různých částí světa, z různých kulturních sfér, etnických oblastí“³⁶.

Jiří Moravčík, hudební popularizátor v oblasti *world music*, vnímá „definici“ *world music* podle svých zkušeností: „*Definic, co je a co není world music, vzniklo za ta léta víc než dost a každá v sobě skrývá kus pravdy, nicméně lidem raději říkám, že poslouchám hudbu z Afriky, Asie nebo severní Evropy. Kdysi jsem říkal, že se jedná o tradiční hudbu na všechny možné způsoby, o hudební hybridy i čisté, civilizací nedotčené tradiční lokální záležitosti, a nebyl jsem daleko od pravdy. Ale dnes raději mluvím o konkrétních zemích či regionech. I když ruku na srdce, nejjednodušší je říct, že poslouchám world music. Nesmí ale následovat otázka, co to je world music? Pak jsem zase v koncích. Vždyť bráno do důsledků, world music může být i hudba z vedlejší vesnice.*“³⁷

S jistotou lze jen říci, že tradiční definice populární hudby, jako produktu anglo-amerického prostředí, ztrácí své opodstatnění právě s příchodem nových, do jisté míry exotických vlivů, a jediným omezením, které pro *world music* platí, je to, že do této hudby nepatří samotná západní populární hudba a hudba artificiální (samozřejmě bez inspirací z lidové hudby a folklóru). Jedná se tedy o termín, který v sobě zahrnuje folk či etnickou hudbu nezápadních kultur, ale zároveň může zahrnovat také žánry ovlivněné Západem; někdy se jako *world music* označuje evropská lidová hudba nebo hudba lidovou hudbou v různé míře ovlivněná. Odkazuje na původní klasické formy

³⁵ Cafourek, Ivan-Poledňák, Ivan: *Sondy do popu a rocku*, Praha, 1992, str. 60-61.

³⁶ *Tamtéž*, str. 60.

³⁷ Z emailové korespondence s Jiřím Moravčíkem, dne 7.3.2009.

různých světových lokalit. Stručně a zjednodušeně řečeno world music je lokální hudbou odjinud, ve které se používají stupnice a mody charakteristické pro etnickou hudbu, nebo která je většinou prováděna na tradiční etnické hudební nástroje nebo je jimi doprovázena, je spojena s moderní a úspěšnou hudbou populární, typickou pro svět západní. Ovšem je nutno podotknout, že kulturně-spoločenské jevy tohoto typu, stejně jako jejich nositelé, se neustále vyvíjejí a proměňují. Právě v této souvislosti lze připomenout známý výrok **Hanse Heinricha Eggebrechta**, že jedinou přesnou definicí jevu či pojmu jsou jeho vlastní dějiny.

World music nabývá až takových rozměrů, že bychom ji mohli spíše nazvat **hudbou globální** (*global music*), jež v sobě spojuje a sjednocuje to, co nám hudební kultury z celého světa nabízejí. (Ostatně tuto myšlenku, myšlenku *global music integration*, prosazují i festivaly **WOMAD**; *World of Music, Artst and Dance*.)

Chtěli-li bychom *world music* ohraničit důsledněji a pečlivěji, činili bychom tak jen s obtížemi. *World music* můžeme popisovat v jejích hlavních liniích a tendencích, zejména ve spojení s hudbou populární, jazzovou, rockovou a dalšími žánry: *world music* jako taková se v současných podobách osamostatňuje, stává se samostatným „žánrem“, který spojuje různé etnické prvky do nových celků, její původně hlavní spojení s populární hudbou postupně slábne a již nezastupuje pouze roli ozvlášťujícího prvku. Díky své různorodosti a exotičnosti poskytuje možnosti, které mohou vyústit v projekty, spojující prvky a hudebníky z různých kultur a sociálních prostředí, a to například na poli populární, jazzové, ale i rockové či elektronické hudby. Stává se tedy výhodným a praktickým prostorem k prolnutí vybraných elementů a pozoruhodných a pro „exotiku“ typických kompozičních struktur.

2. WORLD MUSIC, ETNICKÁ A LIDOVÁ HUDBA JAKO POJMY V MÉDIÍCH A MUZIKOLOGII

Etnomuzikologie se už na počátku svého badatelského rozvoje snažila o definování všech pojmů, se kterými operuje a kterými si ohraničuje svá pole zkoumání. Tato kategorizace nám pomůže se lépe orientovat v těchto pojmech, resp. teoreticky chápat jejich význam v původně pozorovaném prostředí. Sama etnomuzikologie se totiž soustředí na zkoumání tradiční hudby a hudebních nástrojů všech kulturních vrstev lidstva. „*Naše věda zkoumá všechnu kmenovou a lidovou hudbu a všechny druhy mimoevropské klasické hudby. Navíc studuje také sociologické aspekty hudby jako fenomén hudební akulturace, tj. hybridizující vliv cizích kulturních prvků.*“³⁸ Etnomuzikologie nám totiž dává větší a konkrétnější specifikace rozdělení *lidové*, *etnické* hudby a *world music* a zároveň dává důkaz toho, jak média ve většině případů nereflktují výsledky etnomuzikologického zkoumání a definiční ohraničení zkoumaných jevů. To můžeme vidět na pojmech, jakými jsou *tradiční*, *etnická* a *lidová* hudba a které se povětšinou stávají totožným synonymem v mediální prezentaci. Stejně jako etnická hudba se zaměňuje za *world music*.

Lidová hudba, jakožto termín, je dle *Slovníku české hudební kultury*³⁹ v rozmanitých kontextech různě využívaným a terminologicky nestabilizovaným výrazem, jímž se zpravidla míní takové typy hudební produkce, jejichž producentem a hlavním konzumentem jsou široké lidové vrstvy, přesněji řečeno společenské skupiny zahrnutelné pod pojem *lid*. Oproti tomu hudba *tradiční* se chápe jako označení těch hudebních projevů, při jejichž předávání hraje podstatnou úlohu

³⁸ Jurková, Zuzana: *Kapitoly z mimoevropské hudby*, Olomouc, 2001, str. 7.

³⁹ Fukač, Jiří-Vysloužil, Jiří: *Slovník české hudební kultury*, Praha, 1997, str. 501.

orální tradice, a nejvlastnější oblastí tradiční hudby je hudba mimoevropských kultur, kde je rozhodující spojení učitel-žák⁴⁰.

Pojem *etnická hudba*, která se stala vedle *world music* nejfrekventovanějším termínem, co se exotické hudby týče, označuje jednak předmětné pole etnomuzikologie, tedy konkrétně mimoevropskou hudbu a lidovou hudbu Evropy, a taktéž pojem *kmenová hudba*, který v šedesátých letech termín *etnická hudba* nahradil a sloužil k označení hudebních projevů těch kultur, u nichž se nevyvinul systém čtení a psaní ve vlastním jazyce⁴¹.

Petr Dorůžka, první průkopník world music u nás, se nad mediální prezentací dnešní world music široké veřejnosti zamýšlí v otázce⁴², kterou položil dvěma indickým hudebníkům, žijícím dnes v New Yorku, **Rezovi Abbasimu**, indickému kytaristovi, a **Kiraně Ahluwalie**, indické zpěvačce a hráčce na sitár:

To, čemu dnes západní média říkají world music, znělo už o několik dekád dříve ze soundtracků Bollywoodských filmů. Indiští filmoví skladatelé museli z principu své práce znát pravidla hudby Východu i Západu a od počátku pracovali na tom, jak je co nejúčinnějším způsobem propojit. Nejsou tedy Bollywoodští skladatelé skutečnými průkopníky dnešní world music?

Kiran Ahluwalia: Termín world music se dnes užívá hlavně v anglicky mluvících zemích pro hudbu, která přichází odjinud – ale jinak je koncept world music staletí starý. Souhlasím s tím, že hudba Bollywoodu byla od samého počátku otevřená stylům odjinud a spoustu Bollywoodských skladatelů obdivuju. Tak například A. R. Rahman si své nedávné Oscary plným právem zaslouží.

Rez Abbasi: Ti původní skladatelé z Bollywoodu měli úžasné nápady, kdežto těm současným jde jen o to udělat pophit.

⁴⁰ Jurková, Zuzana: *Kapitoly z mimoevropské hudby*, Olomouc, 2001, str. 90.

⁴¹ *Tamtéž*, str. 90.

⁴² Dorůžka Petr: *Rez Abbasi, automapa indicko-jazzových fúzí*, in: *Rock&Pop*, 2009, č. 4, str. 41.

Zvláštností obou zmiňovaných muzikantů z Indie je to, že sami se do skupiny interpretů world music, jak by je s velkou pravděpodobností označila média, nezařazují. Rez Abbasi se řadí mezi jazzové kytaristy a Kiran Ahluwalia se považuje za folkovou interpretku.

Největším problémem mediální prezentace world music je podle Petra Dorůžky to, že stylová vyhraněnost mimoevropských a jiných etnických produkcí není v médiích prvořadá tak, jak by měla být: „*Naše média mají kvalitu velice různorodou a nejčastěji opisují promo materiály a hlásají, že je world music žánr. [...] Když Evropanovi pustíte nějakou klasickou hudbu, která má kořeny ve stejném období jako Bach nebo Mozart, ale pochází z Indie, tak bez rozpaků řekne, že to je nějaká etnická hudba. Evropan tedy tradičně rozeznává klasickou hudbu své vlastní kultury a pak eventuálně jazz, komerční pop music, a všechno ostatní je pro něj etnická hudba. Měl by tedy Ind, když mu pustíte Mozarta, reagovat stejným způsobem? Tedy že to je nějaká etnická hudba z 18. století z Evropy? Pokud tento Ind není naprostým ignorantem, pak dobře ví, že slovo ‘etnická’ je vynálezem evropské vědy a že časem získalo určité zabarvení. Když se řekne ‘etnická’, zavání nám to muzeem, něčím, co kdosi nasbíral v jakési divočině a předložil nám, civilizovaným obyvatelům, abychom to zkoumali. Něco co nemůže existovat mimo svůj vlastní kontext. Ale Mozart, i indická klasická hudba mohou mimo svůj kontext existovat velmi snadno. Stejně tak latinskoamerická hudba, kubánský jazz, jihoafrický gospel, španělské flamenco, vířící dervišové z Turecka... Házet všechny tyto vyhraněné styly, které mají často delší historii nežli evropská vážná hudba, do jednoho pytle s názvem etnická hudba, to v sobě skutečně obsahuje kus ignoranství. A média to většinou dělají!*“⁴³

O prezentaci world music a etnické hudby v médiích říká Jiří Moravčík toto: „Pro většinu médií zůstává world music absolutně okrajovou záležitostí, což lze pochopit. Netočí se v ní žádné velké peníze. Už ze zvolené

⁴³ Z emailové korespondence s Petrem Dorůžkou, den 6.3.2009.

terminologie – domorodá hudba, etno, folklór, hudba třetího světa, hudba přírodních národů – vyplývá, že si s ní až na výjimky neví rady. Nad některými recenzemi, články a poznámkami vlasy často vstávají hrůzou na hlavě, ale to je obecná nemoc současné hudební publicistiky, stojící z valné části na pracích mladých hochů a slečen bez jakéhokoliv předešlého vzdělání, zkušeností a pokory. A když už do toho některá média pod tlakem veřejnosti a vlastního dojmu, že budou ‘in’, vlétnou, nastane většinou katastrofa. Pořad České televize Pandurango, zaštitěný popovým skladatelem Michalem Dvořákem, pro mne navždy zůstane hrozivým mementem demagogie, neumětelství a oblbování veřejnosti.“⁴⁴

Zástupce mladší generace publicistů world music a hudebník, **Petr Koláček**, se na média a jejich propagování world music dívá z jiného hlediska, a to skrze zařazování kapel do této kategorie: „Myslím, že nikdo moc neví, jaký je mezi termíny world music a etnická hudba rozdíl. Někdo říká, že ‘etno’ je pouze ‘folklór’ a ‘world music’ vše ostatní. Jiní tvrdí, že je to to samé. Nevím. Já raději používám jen termín world music. Média world music prezentují myslím většinou dobře. Občas ale do tohoto žánru zařadí něco, co tam už podle mne nepatří. To se nestává jen novinářům, ale třeba i Akademii populární hudby. Podle mne například kapela Gulo Čar, vítěz v kategorii world music pro rok 2003, v této kategorie nemá co dělat. Zařadila byste do world music třeba vietnamskou hardcoreovou kapelu? Tak proč romskou funkovou kapelu? Ale abych nekřivdil jen novinářům. Některé kapely se do žánru world music řadí rády samy, zejména proto, aby měly menší konkurenci.“⁴⁵

⁴⁴ Z emailové korespondence s Jiřím Moravčíkem, dne 7.3.2009.

⁴⁵ Z emailové korespondence s Petrem Koláčkem 7.3.2009.

2.1. Tvarování významu pojmu *world music*

Zdá se, že pro *world music* jako pro fenomén „světové“ hudby žádná definice ve své podstatě neexistuje. Každý hudební vědec, publicista, producent, obchodník, ale také hudebník si definici *world music* formuje a tento reálný hudební jev uchopuje po svém. Tudíž ze své podstaty nemůže jednotící stanovisko ani existovat. To, o co se snažila muzikologie, tedy o snahy vysvětlit pojem *world music* podle muzikologické metodologie, se nakonec ve styku s veřejností (především se světem mediálních a publicistických aktivit) odrazilo na nesprávnou stranu a nastalo zmatení pojmů, respektive zmatnění jejich pravých významů. Média vytvořila vlastní škatulkování *world music*, které veřejnosti podstrčila, těžila totiž z lepšího přístupu k většině posluchačů než muzikologie. Z čehož plyne, že opětne muzikologické snahy vnést relativní pořádek, nebo alespoň vysvětlit, co by *world music* měla představovat, se staly vzhledem ke svému menšímu vlivu na širší veřejnost nevyslyšené a tím pádem i nerealizovatelné.

Média se tak stala vlivným a silným prostředkem pro definování vlastní verze, vlastního chápání pojmu a způsobu vnesení této „myšlenky“ i do hlav svých čtenářů, posluchačů, diváků. V tomto směru vzniká rozdílnost mezi muzikologickým a publicistickým, resp. obchodním pojetím. Obchodníci hudbu pod „značkou“ *world music* začali rychle prodávat; konečně se našla nálepka, která zařazovala příliv hudby z exotických zemí. Hudební průmysl byl nadmíru spokojen, muzikologové a etnomuzikologové už méně. Do škatulky *world music* totiž začala přibývat současná produkce nejrozmanitějšího charakteru. Díky různým tendencím, které vedly k rozšíření chápání pojmu *world music*, se můžeme dnes ptát, zda opravdu termín *world music* potřebujeme, resp. k čemu dnes potřebujeme označení *world music*, když se nám naskýtají příležitosti

současnou produkovanou hudbu nazývat jinými termíny. Důvodem vyřčení této otázky je také to, že do škatulky *world music*, která se ve svých začátcích stala nekomerčním označením menšinových produkcí, se dnes příkládají i takové produkce, které s etnickými prvky mají pramálo společného a sdílí stejný prostor jako ostatní s větší mírou etnického ovlivnění jen proto, že se od ostatních žánrů odlišují. To je hlavně tahem propagačním a produkčním, nikoliv tahem stavějícím na kvalitě a vyrůstajícím na etnických základech.

Paradoxně nezávisle na vývoji terminologie v obchodním světě někteří etnomuzikologové termín *world music* již používali „[...] k popisu předmětu svého studia – nezápadní hudby (*non-Western music*). V okruhu těchto badatelů počaly koncem 80. let přípravné práce pro vydání obsáhlé desetidílné Garlandovy encyklopedie *world music* (2000), která ale nakonec zahrnuje i západní hudbu. Jeden díl je dokonce věnován samotné Evropě, což znamená, že došlo ke smíšení konceptů *world music* jako nezápadní hudby, jednoho z předmětů studia etnomuzikologie (statická koncepce) s konceptem *world music* jako obecně dalšího stadia v rozvoji hudby vzešlé z hudby lidové v nejširším slova smyslu (dynamická koncepce).“⁴⁶

Editoři v druhém vydání *World Music – The Rough Guide* z roku 1999 dokonce v předmluvě konstatují, že si stanovují naprosto nesplnitelný úkol, a to zdokumentovat a osvětlit populární, lidové a klasické hudební tradice kolem zemského globu. Kromě toho si logicky sami vydělují z tohoto „globu“ hudby soubor pravidel, norem a děl západní klasické hudby, tedy tzv. artificiální hudby.

Většina publicistů a kulturních žurnalistů, kteří nemají žádné hudebně-teoretické vzdělání nebo zkušenosti či přílišně zakotvené hudebně-teoretické povědomí, se nezabývají tím, zda hudba, se kterou se dostávají do styku, patří do *world music* či jiné „škatulky“,

⁴⁶ Plocek Jiří: *Co je to vlastně ta world music? Pokud o vymezení pojmu a příslušného jevu v širším kontextu*, in: *Od folklóru k world music*, Náměšť nad Oslavou, 2003, str. 61.

a co je vlastně její podstatou. A pokud to vezmeme do důsledků, nikdo to po nich ani nechce. Společnost ví, že do položky *world music* patří „něco“, co v sobě obsahuje výraznou hudební etnicitu, tedy něco, co se od populární hudby více či méně výrazně odlišuje. Ovšem některé publikované články či recenze dokonce ani nerozlišují, co se zařazuje do širěji chápané *world music*, nebo do užší etnické hudby. Jako by etnická či lidová hudba již sama o sobě a zapadala do konglomerátu *world music*.

Zavedení termínu *world music* jakoby už sám o sobě vneslo do hudebních oblastí popularizačních žurnalistických „artiklů“ nepravidelná pravidla chaosu. Na prvotní zmatenosti si některé hudební skupiny dokonce vybudovaly kariéru; postavily svou hudební produkci na rozmanitých experimentech s etnickými prvky, popř. pouze jednoho výrazného etnického prvku, který byl pro ně typickým. Využívání působivých rytmů, které pro Evropu byly něčím zcela novým, překvapivým a také erotickým, patřilo a patří stále k nejsilnějším a nevlivnějším zbraním *world music*, kterými stále lehce ovládá hudební trh..

Podstatným rysem *world music* se stala „výrazná orientace na hudební výraz vycházející z etnické tradice, ať už vyjádřený rytmicky, melodicky nebo barvou zvuku (exotické nástroje, způsoby zpěvu atd.) a na jeho rozvoj a amplifikaci v nejširším slova smyslu“⁴⁷. Média všeho druhu, zabývající se hudbou, nemají za úkol se snažit o správnost zařazování nově vznikající hudebních nosičů a stylů do kategorií. Při své orientaci na vysokou návštěvnost, míru čtenosti či sledovanosti a ve snaze o vytváření image důvěryhodného média se spíše zabývají tím, aby byly co nejaktuálnější, nejzajímavější a nejatraktivnější. Adekvátně použitá terminologie zveřejněných textů je pro ně až věcí druhořadou. Podobně je na tom i samotná produkce *world music* –

⁴⁷ *Tamtéž*, str. 62.

na dravém hudebním trhu musí skupiny zabývající se world music něčím zaujmout, a tudíž primární poselství lidové (etnické) hudby, ze které nesporně vycházejí, se odsouvá do pozadí a předním prodejním jevem je hudební výraz či dokonalé zpracování.

*„World music znamená především současný hudební obsah, fenomén, vyvíjející se tvůrčím, tj. do značné míry nepředvídatelným způsobem. Bez jednoznačně definovaných kontur – otevřené pole.“*⁴⁸ To ovšem nahrává světu médií, hudebního průmyslu a trhu. Nad nejednoznačností „stylu“ world music si producenti mnou ruce, etnomuzikologové však nikoliv.

V této souvislosti bych uvedla příklad, který krásně dokazuje absurdnost world music: české duo, které se nazývá jednoduše **Dva**, manželská dvojice z Hradce Králové, která sama svou hudební produkci charakterizuje jako *„folklór neexistujících národů“*⁴⁹. Na svých webových stránkách se odkazují na vlivy jako tango, kabaret, cirkus, popsongy, kuchyňský beatbox či freakfolk, čímž dotvářejí naprostou záměrnou, dokonalou parodii na tolik oslavovanou a komerčně úspěšnou world music.

Úspěšnému prosazení world music po celém světě, zejména v Evropě, a jejímu zpopularizování předcházela absence folklórní hudební produkce v těch lokalitách, ve kterých širší veřejnost neznala hudební folklór jako formu zábavy. Proniknutí *world music* do povědomí se stalo natolik efektním, že dopomohlo pevnému zachycení na hudebním trhu. Jiří Plocek uvádí například lokality, ve kterých hudební folklór neměl takové zázemí - Německo, Čechy nebo většinu Polska, v místech, kde folklórní hudební produkce jako forma zábavy je vlastně emocionální saturace *par excellence*⁵⁰.

⁴⁸ *Tamtéž*, str. 63.

⁴⁹ <http://www.2dva.cz/bio.html>, dne 20.1.2009.

⁵⁰ Plocek, 2003, str. 64.

Přestože folklór a jeho tradice jsou stále velice silně zakotvené a hudební folklorismus⁵¹ je relativně konzervativním prodloužením této tradice, s world music jej porovnávat nelze. Oba směry, world music a hudební folklorismus, jsou totiž rozdílného zaměření a zaujímají odlišné prostory, jak v čase, tak v rovině psychické i sociální. „*Hudební folklorismus a world music jsou dva odlišné lány jednoho velkého pole hudební kultury, i když hranice mezi nimi není ostrá. Podobně je hranice rozostřená mezi folklórem a folklorismem a mezi world music a folklórem.*“⁵²

O tom, že nejen kulturní žurnalisté, přicházející ve své práci s *world music* do styku, si nejsou jistí, do jaké kategorie vlastně tento pojem patří, ale nejsou si jisti ani muzikologové, resp. etnomuzikologové, jak se můžeme přesvědčit, pokud se podíváme na vývoje postojů k tomuto termínu. Původní zájem etnomuzikologů byl soustředěn na produkci ryze českého a moravského typu, respektive na produkci středoevropské hudební tradice. Jakmile se začaly valit různé produkce z Afriky, Karibiku atp. i do střední Evropy, etnomuzikologie na to zareagovala rozšířením svého okruhu a předmětu bádání. Logicky vyvstávala otázka objektivit bádání. Pokud hudební folklorismus a world music jsou dva odlišné lány a přitom spolu souvisejí, badatel by si měl sám uvědomit, na jaké straně stojí, v jakém „lánu“ je angažován. Ze stejného hlediska to platí i pro média a kulturní, potažmo hudební žurnalisty.

⁵¹ **Hudební folklorismus** označuje přenášení některých částí lidové kultury z původního prostředí do jiného kontextu. Často bývá definován jako tzv. druhá existence folklóru neboli zprostředkování lidové kultury z druhé ruky.

⁵² Plocek, 2003, str. 65.

2.2. Konec původního významu world music?

World music je bezesporu „zapeklitý“ termín, který se neustále vyvíjí a který si ponechává prostor pro rozvoj a vyjasňování. Je diskutabilní, zda *world music* můžeme považovat za kategorii vědeckou, ovšem vzhledem k dosavadnímu vývoji a postupnému ustalování této hudební kategorie můžeme předpokládat, že dojde časem k jeho částečné diferenciaci na přesnější vymezený prostor a stane se tak pevnou součástí etnomuzikologické vědecké kategorie. Každopádně se nejedná o hudební styl, který bychom mohli muzikologicky charakterizovat a posléze zařadit, či konkrétně pojmenovat. Jedná se spíše o postoj, oproštění se od evropocentrického přístupu a o schopnosti vnímat každou ze světových hudebních kultur v jejím vlastním kontextu⁵³.

Jiří Plocek vidí ve *world music* psychologicko-sociologické svědectví posledních let, zejména přelomu 20. a 21. století: jev, založený na obecných opakujících se dějinných principech, mající však jednoznačné společensko-kulturní parametry reflektující současnost⁵⁴.

Dívat se na obsahovost *world music* lze z několika pohledů, ovšem nikdy nesmíme zapomenout, že se vždy na případ díváme odlišnou historickou perspektivou naší doby. **Jan Slowiński** se ve svém příspěvku, který přednesl na konferenci v Náměšti nad Oslavou v roce 2003, ptá, jak bychom se dívali na to, čemu dnes říkáme *tradiční kultura*, kdybychom byli se současným stavem poznání uprostřed živé lidové kultury barokní doby.⁵⁵

Nedá se ubránit otázce, která nás nutí si ji i sobě samým položit, a to, zda termín *world music* ještě potřebujeme. Ať už k *world music*,

⁵³ Dorůžka, Petr: *Fúze, hudební kacíř a kulturní inspektoři aneb Je world music skutečně novým fenoménem?*, in: *Od folklóru k world music*, Náměšť nad Oslavou, 2003, str. 91.

⁵⁴ Plocek, 2003, str. 66.

⁵⁵ Slowiński Jan: *Křížovatky tradiční hudby, křížovatky terminologie*, in: *Od folklóru k world music*, Náměšť nad Oslavou, 2003, str. 74.

jakožto pojmu, jsou výhrady jakéhokoliv druhu, nemůžeme opominout jeho pozitivní vliv: škatulka *world music*, která vznikla na konci osmdesátých let, do sebe zahrnovala nejprve produkci z etnicky rozmanitých oblastí, ovšem díky různým globalizačním cestám, po nichž se hudební produkce postupně šířily, vznikly i spolupráce mezi těmito oblastmi, resp. mezi hudebníky z různých etnických vrstev. Například dnes se už nepozastavíme nad spoluprací afrických hudebníků s evropskými, jazzových instrumentalistů z různých koutů světa s muzikanty z naprosto opačných a odlišných koutů světa atp. V tomto směru *world music*, která tyto obohacující spolupráce zastřešila, sehrála naprosto zásadní roli.

World music se také stala impulzem k obrácení se k vlastním kořenům, a to v těch zemích, které svou lidovou hudbu zatracovali, nebo nevzhlíželi k ní jako k významnému hudebnímu dědictví. Po objevení afrických či indických kořenů začali lidé pátrat i po těch vlastních, vyhledávali a nacházeli svou vlastní kulturní identitu, která by je nějakým způsobem specifikovala.

Opačná role *world music* spočívá v tom, že dnes v sobě zahrnuje tak široký horizont hudební produkce, že je již spíše snaha se tomuto zařazení vyhnout či lépe z něho utéci. „[...] mnozí afričtí muzikanti řazení do oblasti *world music* mají velké ambice, hodlají dosáhnout stejných úspěchů jako Michael Jackson, mají pocit, že patří do popových hitparád a označení jejich hudby za *world music* je z toho předem vylučuje. Co bylo před dvaceti lety nepředstavitelné – tedy africký neanglicky mluvící umělec v hitparádách – je dnes možné, i když ne běžné. A pod hlavičkou *world music* ne vždy snadné“⁵⁶.

Díky různým fúzím a hybridizacím tradiční či lidové hudby s novodobými prvky (a naopak), které „prapůvodní“ *world music* postihly, se chápání samotného pojmu posunulo. Na tento fakt zareagoval například i magazín *fRoots*, který svůj původní podtitul

⁵⁶ Moravčík, Jiří: *Potřebujeme ještě termín world music?*, referát z Kolokvia v Náměšti nad Oslavou v rámci Folklových dní, 2008.

world music pozměnil v roce 1999 na „*lokální hudba odjinud*⁵⁷“. Tím tak předešel případným diskuzím a výtkám o nově vzniklých žánrových rozměrech ve spojitosti etnické hudby například s elektronikou.

Ve stejném roce, 3. října 1999, publikoval **David Byrne** v *The New York Times* svůj článek, kde zveřejnil své myšlenky a především důvody, proč nesnáší *world music* (*I Hate World Music*): „[...] použití termínu *world music* je způsobem odmítání umělců nebo jejich hudby jako bezvýznamné v našich životech. Je to způsob zařazení této ‘věci’ do oblasti něčeho exotického a kouzelného, tajuplného a spolehlivého, protože exotika je krásná, ale nepodstatná; dle definice oni nejsou jako my. Možná proto nenávidím tento termín. Seskupuje všechno a cokoliv, co není ‘naše’ do ‘jejich’. Toto sdružování je pohodlnou cestou, jak přehlížet skupiny nebo umělce jako kreativní individuality, ačkoliv kulturností jaksi odlišné z pohledu americké televize. Je to označení pro všechno, co není zpíváno v angličtině nebo co nepatří do anglo-západního univerza tohoto roku. [...] Uzavírá většinu světové hudby do ghett.⁵⁸“

Byrne nesouhlasí s tím, že hudba, o kterou se zajímáme, je podobná kulturnímu turismu: „[...] protože jednou něco vpustíš dovnitř, necháš se tím okouzlit a jsi tak navždy změněn“⁵⁹. Je totiž více než pravděpodobné, že exotickou hudbu po několika posleších za exotickou již považovat nebudeme, ačkoliv nebude zpívána v angličtině a my nebudeme rozumět slovům. Díky rozšiřujícímu se multikulturalismu znějí například židovské klezmery nebo balkánské dechovky v New Yorku daleko častěji a ve větší míře než třeba v Bukurešti; nebo v africkém Senegalu je na metr čtvereční mnohem více hiphopových kapel než třeba v Bronxu atp. Zároveň globalizační procesy a volný pohyb obyvatel způsobují změnu, resp. exotické obohacení původních obyvatel. Na to upozornila i **Eliza Carthy** na festivalu v Rudolstadt: „*Folk je dnes součástí anglické společnosti. A do ní patří také Afričané*

⁵⁷ „*local music from out here*“

⁵⁸ http://www.davidbyrne.com/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php, dne 15.3.2009, překlad autorky.

⁵⁹ *Tamtéž.*

*a Asiaté. Smiřte se s tím, že anglická hudba nebude do budoucna úplně jiná. Naše tradice nevymřely, pouze na sebe berou další moderní podobu. Neříkejme jí proto world music. Zaháníte ji tím do ghetta. Termín world music už splnil svůj účel. Zapomeňte na něj. Nazývejme věci pravými jmény.*⁶⁰

Protnutím populární hudby s tradiční lidovou i umělou hudbou si všiml i **Vladimír Kouřil** v časopise *Uni* v roce 1996, kde předpovídá následující vývoj world music, přičemž počítá s tím, že se stane ve větší míře hudbou populární a původní význam world music bude determinován na jinou sféru hudby. Píše: „World music, tak jak je dnes pojímaná, se však nemůže hned tak stát novou populární hudbou pro celý svět. Nejdříve musí projít letitým ‘zředňovacím’ vývojem. Bude se muset zbavit mnoha důležitých věcí, své formy přizpůsobit tak, aby jej mohlo přijímat stále širší publikum. Bude muset omezit improvizaci. Do toho vstoupí producentští magnáti, rozhlasoví a televizní dramaturgové. Až tím vším world music projde (a půjde to rychle), stane se na čas novou skutečnou a pestrá populární hudbou pro celý svět. Ale už to nebude to, o čem se dnes mluví s oprávněným nadšením objevitelů lidové hudby.“⁶¹

Nekontrolovatelný vývoj významu world music dokazují i slova **Simona Broughtona**, šéfredaktora časopisu **Songlines**, která ze svého osobního rozhovoru citoval Jiří Moravčík: „[...] termín [world music] je velice dobrý, a i když ho spousta lidí nemá rádo, je úspěšný, prosadil se. World music se odvíjí mimo hlavní trendy, ale už s ní musí všichni počítat, dostala definitivu. Pitomou módou se z ní pokoušejí dělat především média, což hudebníkům přináší samé potíže. Ale to už známe a nic s tím neuděláme.“⁶²

Proto odpověď na prapůvodní otázku, zda world music ještě potřebujeme, je neurčitá – world music jako kategorii nepotřebujeme,

⁶⁰ Moravčík, Jiří: *Potřebujeme ještě termín world music?*, referát z Kolokvia v Náměšti nad Oslavou v rámci Folklových dní, 2008.

⁶¹ Kouřil, Vladimír: *Mrtvý jazz, rock v konzervě, world music do pop music!*, in: *Uni*, 1996, č. 2, str. 10-11.

⁶² Moravčík, Jiří: *Potřebujeme ještě termín world music?*, referát z Kolokvia v Náměšti nad Oslavou v rámci Folklových dní, 2008.

ovšem zároveň ji potřebujeme k tomu, abychom hudební produkce, které se množí každým dnem, mohli určitým způsobem zařadit, jelikož jiné označení pro hudbu „exotického charakteru“ k použití nebylo (zatím) zavedeno.

3. ČESKÝ HUDEBNÍ TISK A JEHO VZTAH K WORLD MUSIC A ETNICKÉ HUDBĚ

Nutno předeslat, že česká média, resp. česká tištěná média, především hudební časopisy a magazíny, na která je tato práce soustředěna, významněji zaregistrovala příliv nové vlny v podobě world music poprvé až v roce 1992. Obecně hudební scéna na území dnešní České republiky totiž spíše zahrnovala rock, folk atp. a „nová“ vlna world music na ni přišla až během devadesátých let. Toto zpoždění přijetí *world music* oproti zahraničním zemím bylo bezpochyby způsobeno s politickými průběhy a změnami na území tehdejšího Československa, které vyústily pádem komunismu v roce 1989. Teprve počátkem devadesátých let do českého tisku postupně prosakovaly eseje, studie, recenze a články o hudbě valící se z Afriky, Jamajky, Latinské Ameriky, zvedl se zájem o tento „žánr“ a na trhu se postupně objevoval stále větší počet kapel a souborů orientovaných na world music. Přestože hudba, jejíž podstatou je směs etnických a popových kompozic a která byla vystavěna na podobném žánrovém principu, se objevovala již dříve, až přibližně v roce 1993 se rubrika o world music zavedla do významnějších časopisů a stala se pravidelným, či v některých případech i prozatímně nepravidelným oddílem časopisu.

Rozhodně první nastínění world music se k nám dostalo v prvním čísle časopisu **Opus Musicum** v roce 1990⁶³, kde se objevil článek nizozemského hudebního publicisty a kulturního sociologa **Stana Rijvena** (foto viz *Příloha 1*). Hned v úvodu Rijven cituje výrok, který se zamýšlí nad velkou vlnou exotických a různorodých prvků pro evropskou hudbu většinou neznámé a vyúsťující ve world music, od **Charlieho Gilletta** z vydavatelství Oval Records: „*Je to zdroj*

⁶³ Původ článku se nepodařilo dohledat.

v současné době nejdynamičtějších změn hudby.“ Kromě obecného popisu *world music* a významu tohoto termínu, krátkého přiblížení historie vzniku a komparace různých ovlivnění ve smyslu různorodých exotismů v dějinách populární hudby se Rijven v tomto článku také zaměřuje na otázku distribuce této hudby a na prapůvodní pohnutky, které vedly k založení magazínů, festivalů, vydavatelství či žebříčků v časopisech spojených s *world music*⁶⁴.

V České republice, resp. v tehdejším Československu, se vydávání hudebních časopisů a magazínů více či méně setkávalo s problémy různého druhu, od záštity vydavatelství přes finanční problémy až po obsahovou stránku a jejich autory. Od roku 1992 v časopise **Rock&Pop**, tedy od roku, kdy časopis vedl **Jiří Černý**, s novou rubrikou o *world music* a etnické hudbě přichází **Petr Dorůžka**, který má od tohoto roku pravidelnou rubriku, nejprve v každém druhém čísle a od roku 1996 pravidelně v každém čísle. V roce 2002 dochází ke změně názvu časopisu na **Rock&Pop musicQ**, ovšem obsah zůstává nepozměněn. Větší změna přichází na konci roku 2002 a s prvním číslem v roce 2003, kdy časopis přichází pod nového vydavatele **One&One Company**, který jej zaštiťuje dodnes. Změna se týkala zejména redakčního týmu a obsahu, ovšem Dorůžkova rubrika zůstala.

Po různých obměnách, které v **Rock&Popu** probíhaly, 8. března roku 2005 vyšlo první číslo obnoveného **Rock&Popu**, který v sobě zachoval původní obsahovou a tématickou strukturu, včetně *world music*, blues nebo jazzu, a ještě přibyly rubriky nové.

V souvislosti s existenční nejistotou tohoto dnes nejstaršího časopisu o populární hudbě (ale nejen o ní) se Dorůžka v roce 2002 částečně přesunul i do kulturního magazínu, který vycházel pod hlavičkou sdružení **Unijazz**. Tento magazín nazvaný **Uni** si vedle **Rock&Popu**

⁶⁴Rijven Stan: *World music*, in: *Opus musicum*, 1990, č. 1, str. 8.

vybudoval pověst druhého nejvýznamnějšího kulturního periodika, které se snažilo nabízet svým čtenářům pohled především na alternativní hudbu, jazz, etnickou hudbu a world music. Kromě Petra Dorůžky a jeho „tradiční“ dvoustrany do Unijazzu začal od druhé poloviny devadesátých let přispívat i **Jiří Moravčík**, jehož „ležaté“ sloupky *Světové strany* na úvodních listech se od roku 2001 staly pravidelnými. Předchozími autory tohoto oddílu, který se zabýval především aktualitami z různých směrů, byl zprvu **Pavel Klusák** a poté **David Bidlo**, který začal orientovat právě tuto část magazínu na world music a dění kolem ní.

K měsíčníkům Rock&Popu a Uni přibyl měsíčník další, časopis **Harmonie**, který se od roku 1995 začal zajímat kromě vážné hudby a jazzu také o etnickou hudbu a world music. Na stránkách Harmonie se začal objevovat pravidelný sloupek **Zuzany Jurkové** nazvaný *Výlet za hranice Evropy*. Jurková zde po dobu jednoho roku (od čísla 2 roku 1995 do čísla 8 roku 1996) s větší či menší pravidelností recenzovala vždy jednu vydanou nahrávku. Od roku 1997 texty o etnické hudbě a world music vedle již zmiňované Zuzany Jurkové psal **Jiří Mazánek**, **Jiří Moravčík**, **Petr Dorůžka** a **Jan Sobotka**. Teprve od roku 2000 se do podtitulku Harmonie jako časopisu o vážné hudbě a jazzu⁶⁵ přidala také *world music*.

Nejmladším z kulturních časopisů, které do svých textů o hudbě zařazují i texty o world music, je **HIS Voice**, který začal jakožto dvouměsíčník vycházet v roce 2001 a i v současné době se zaměřuje na hudbu, jejíž žánrové kategorie nespádají do komerčního hlavního proudu⁶⁶.

Objevování a poznávání toho, co vlastně world music je, bylo stejně postupné a ze začátku nesmělé jako samotné vznikající texty o hudbě

⁶⁵ V devadesátých letech podtitul časopisu také zněl „o vážné hudbě, jazzu a tanci“.

⁶⁶ Do záběru časopisu patří například soudobá hudba, alternativa, jazz, elektronika, world music atp.

tohoto typu. Počátek devadesátých let byl u nás převratem ve většině odvětví a počátkem větší kulturní rozvolněnosti a otevřenosti. „Opojení etnem“ do této sféry nového rozhlížení se po světovém horizontu, který přinášel mnoho věcí nových, patřilo taktéž.

V roce 1991 se nově objevuje panel evropských „dýdžejů“ s žebříčkem tzv. *World Music Charts Europe* (dále jen WMCE), který přebírá a zveřejňuje o rok později i Rock&Pop. Svým způsobem představuje tento žebříček i první pokus o zmapování produkce nezávislých lokálních gramofonových firem na českém území a českým čtenářům se tak poprvé naskýtá možnost poznat, jaká hudba z nezápadní produkce se stává populární v západní oblasti, resp. mimo oblast svého vzniku. Na sklonku devadesátých let vznikly velké hudební festivaly prezentující domácí i zahraniční scénu world music, například *Colors of Ostrava* a *United Islands* (ačkoliv současná dramaturgie se pevné osnovy world music nedrží, zařazuje žánry z širšího chápání world music, například jazz, funky atp.), nebo festivaly, v jejichž programu nachází world music také své místo (např. rockový festival Trutnov nebo hudebně doprovodné akce filmového festivalu Febio Fest).

První větší článek pojednávající o world music, který tak započal pravidelnou a tradiční rubriku v časopise Rock&Pop, zveřejnil v roce 1992 Petr Dorůžka⁶⁷ a přibližně o rok později, v roce 1993 v druhém čísle svůj předchozí článek shrnuje do vět: „[...] do *World Music* patří všechno to, co se na nás valí z Afriky, Asie, Jižní Ameriky, a co se přitom míchá s rockem a popem. A nejen to: *World Music* vzniká i přímo za našimi humny, v Irsku, Finsku, Maďarsku a nejspíš už vystrkuje růžky ve Strakonících i v Uherském Hradišti. *World Music*, to nejsou žádné intelektuální experimenty, ale syrová, rytmicky výrazná hudba venkovských tancovaček i městských klubů, samorostlé nahrávky s lokální příchutí, v níž

⁶⁷ Dorůžka Petr: *World Music*, in: Rock&Pop, 1992, č. 3, str. 18-20.

(zpravidla) nepřičetní hráči nahrazují automatické bubeníky a špatně oholení podnikavci v kožených bundách pracují v roli marketingového oddělení [...]“⁶⁸.

Články, které se objevovaly v první entusiastické vlně s ohledem na world music, se povětšinou zaměřovaly na její jinakost, která byla pro „nově zrozenou“ world music typická (například nezvyklé rytmy, použití nástrojů atp.). Prvním průvodcem hudební divočinou se stal již zmiňovaný Petr Dorůžka, který ve svém článku v začínající rubrice o world music píše: „[...] world music sice nepředstavuje alternativu dnešnímu žebříčkovému rockovému mainstreamu, ale není upečena z příliš odlišného těsta. Zrodila se, když první černoch v Africe vzal do ruky telecaster a když na bulharské svatební tancovače vybalila první kapela elektrickou aparaturu. Později, když world music dobývala Evropu, jako první ji prezentoval Peter Gabriel na festivalech WOMAD i na svých koncertech a deskách“⁶⁹.

Petr Dorůžka, který se stal jakýmsi pionýrem kulturních žurnalistů v oblasti world music, hned v prvním seriálu své rubriky předkládá nová a podle něho zajímavá alba. Z dnešního hlediska by bylo vhodnější jeho výběr desek zařadit do žánrových rubrik folk-rock, nebo rhythm&blues atp. Uveďme příklad: v prvním čísle časopisu Rock&Pop z roku 1993 do svého zveřejněného výběru nových alb Dorůžka zařazuje například album Sarah McLachlan, jejíž desku *Solace* zasazuje do produkce irské odnože world music, přičemž z dnešní perspektivy a s vědomím typické etnicity v produkci world music, přijatou za samozřejmou, by se právě toto album zařadilo do žánru folk-rock.

Důležitost povědomí o etnické hudbě, potažmo world music, z hlediska poslechové zkušenosti si uvědomili editoři zahraničních magazínů a od roku 1990 začala v USA vycházet série hudebního

⁶⁸ Dorůžka, Petr: *Volání divočiny*, in: Rock&Pop, 1993, č. 2, str. 25.

⁶⁹ *Tamtéž*.

časopisu v podobě CD nazvané **The Aerial, a journal in sound**. V časopise **Unijazz** z roku 1994 si tohoto nového média všímají zejména proto, že výběr hudby v sobě zahrnuje jakési sdělení, z tohoto důvodu skladby obsažené na jednotlivých CD nazývají „kusy“, jelikož tyto hudební produkce zprostředkovávají nonverbální informaci a jsou považovány za jev oscilující mezi hudební kompozicí a sdělením: „[...]tyto kusy vznikají a jsou předváděny mimo tradiční ‘umělecká prostředí’ [...] často je to dialog s etnickou hudbou nejrozličnějšího původu, ještě častěji však jsou tyto kusy produkovány jako nový druh etnické hudby. To, že jde především o druh nonverbální komunikace, je totiž příznačné pro etnickou hudbu. Etnická hudba, to není nikdy ‘hudba’ na první místě, ale vždy sdělení (‘rozhovor s bohy, lidmi’). I kusy na CD mají v první řadě ‘neuměleckou’ funkci. Jde o globální terapii [...]”⁷⁰.

Nejen že se tyto série nahrávek staly prvním hudebním vydáním časopisu na CD o etnické hudbě, ale skladby byly zajímavé také tím, že se editoři zaměřili při jejich výběru na neznámé interprety, čímž chtěli dát najevo, že etnická hudba se netvoří pro „umělecký trh“, ale že autoři jednotlivých kusů vytvářejí svou hudbu spontánně a především pro sebe. Sestavovaná CD v sobě také shrnovala ještě jeden zajímavý aspekt, který by mohl být pro genderová studia jakýmsi vítězstvím - zvýhodňovala ženy, jakožto interpretky etnické hudby. Petr Kofroň důvod toho zvýhodňování vidí následovně: „[...] je jasné, proč. Ukazuje se totiž, že ženy mají k tomuto ‘etnickému pojetí’ mnohem blíže než muži. Jsou více spojeny s globálním (ne náhodou zjevuje se mystikám příroda jako Matka), lépe komunikují se svým nitrem (běžně se tomu říká, že jsou citlivější a citovější) a jejich aktivita je více zaměřena do jejich nitra a ne navenek (žena je submisivní, muž dominantní)“⁷¹.

Určitou výhodou, ale zároveň i nevýhodou prvotního seznamování a představování world music čtenářům bylo, že v tehdejší době v důsledku snah o definování world music jako hudební kategorie

⁷⁰ Kofroň, Petr: *CD jako časopis a nová etnická hudba*, in: *Uni*, 1994, č. 3, str. 18.

⁷¹ *Tamtéž*.

nebylo jasné, co do world music patří. Konkrétně Petr Dorůžka psal ve svých rubrikách o tom, co se za mainstream nepovažovalo: „*Dle mého názoru kulturu tvoří vše, co se vymyká, tedy opak mainstreamu.*“⁷²

Kategorické rozdělování world music bylo nejasné a shánění nahrávek pocházející z různých míst mimo produkci z české kotliny velice nesnadné. O to úsměvnější nám situace právě z takových let připadá v porovnání s dnešní produkcí world music a její distribuce a taktéž samotné popisování hudby z jiných (exotických) zemí slovy, která měla až pohádkový nádech, a pojmy ve významu neuvěřitelného okouzlení rytmem, harmonií a osobností interpreta.

⁷² Z emailové korespondence s Petrem Dorůžkou, dne 6.3.2009.

4. ANALÝZY TEXTŮ O WORLD MUSIC A ETNICKÉ HUDBĚ

Od dob prvního zveřejněného článku o world music či od první recenze nahrávky s etnickou hudbou v českém tisku uběhlo již přes patnáct let a přestože nejde o zanedbatelné období, v porovnání s dobou dnešní se post autorů, píšících o world music a etnické hudbě, příliš neprostrídal. Do seznamu jmen, která se zasloužila o propagování či popularizování world music, etnické hudby, zcela určitě patří dvě stálé osobnosti - **Petr Dorůžka** a **Jiří Moravčík**. Oba dva své texty zveřejňují nejen na stránkách různých časopisů a novin, ale také na svých osobních webových stránkách. V případě Dorůžky se jedná o stránky <http://world.freemusic.cz> a Moravčík spravuje svou stránku na odkaze www.world-music.cz.

Oba dva jmenovaní se zasloužili o intenzivnější propagaci a popularizaci world music v českém tisku. Jejich aktivity jsou od devadesátých let spojené nejen s pisatelskou činností, ale taktéž s činností organizátorskou – Moravčík spolupracuje s festivaly Folkové prázdniny Náměšť nad Oslavou, Colours of Ostrava či Respect Praha; Dorůžka v devadesátých letech organizoval výjezdy českých umělců do Německa, spolupracuje s festivalem Respect a věnuje se dalším aktivitám.

Přestože Petr Dorůžka původně vystudoval zvukovou techniku na elektrotechnické fakultě Českého vysokého učení technického v Praze, již na konci šedesátých let se začal věnovat hudební publicistice, kterou začal rozvíjet v časopisech Pop Music Express a Aktuality Melodie (1968-69)⁷³ a které se věnuje dodnes. Zprvu se zaměřoval na anglosaskou rockovou scénu, publikoval v již zmíněné Melodii, v Mladém světě, slovenském Populáru či v Gramorevue

⁷³http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=8742, dne 15.3.2009.

a kromě jiného připravoval i texty pro desky vydávané ve vydavatelství Supraphon. Od roku 1988 připravuje na stanici Vltava (ČRo) pořad *Hudba na pomezí*, od roku 1993 má pravidelnou rubriku o world music v časopise Rock&Pop a od roku 2002 v časopise Uni. Ve všech případech se Dorůžka zabývá hudbou, která se stala „nezařaditelnou“ kategorií a mající své základy v mimo mainstream posuzovaných kořenech. Od roku 1992 se stal členem panelu WMCE a začal přispívat taktéž do pořadu Global Village (Canadian Broadcasting Corporation, Toronto). Od roku 2002 externě přednáší na katedře kulturní ekologie Fakulty humanitních studií Univerzity Karlovy a pro TV Óčko připravuje pořad Babylon.

Je zajímavé sledovat, jakým způsobem se nahrávky a informace o world music k nám dostávaly ještě před „uzákoněním“ *world music* jakožto termínu a samostatné hudební kategorie. Petr Dorůžka se před rokem 1990 dostal do kontaktu s world music například prostřednictvím vydavatelství **Nonesuch**, které vydávalo sérii Explorer. Tyto nahrávky sám v osmdesátých letech pouštěl na poslechových diskotékách, například hudbu z kabuki, tradičního japonského divadla, nebo z Bangladéše a dle jeho slov lidé dokonce i tleskali⁷⁴. Dorůžkovi hodně napomohlo členství v WMCE, kde působí od roku 1992 a díky němuž měl přístup k většině vydaných nahrávek, které mohl zpopularizovat i v Čechách.

Jiří Moravčík se k nahrávkám dostával trnitější cestou, své hudební sbírky budoval nákupem na černých burzách. A přestože vystudoval střední průmyslovou školu a poté pracoval ve fabrice, world music (zejména hudba z Afriky) ho očarovala natolik, že se rozhodl se jí věnovat naplno⁷⁵. Kontakt a posléze i přátelství s Petrem Dorůžkou bylo nevyhnutelné, a tak se ve svých počátcích obracel právě na zkušenějšího kolegu. S prvními výjezdy do zahraničí za world

⁷⁴ Z emailové korespondence s Petrem Dorůžkou, dne 6.3. 2009.

⁷⁵ Od roku 2007 je jako hudební novinář zabývající se world music na volné noze.

music už sbíral kontakty s vydavatelstvími, spoléhal na osobní setkání s hudebníky a podobně zaměřenými publicisty, organizátory festivalů, koncertů atp.⁷⁶

Etnomuzikoložka **Zuzana Jurková**, která se také stala autorkou několika textů ve sledovaných časopisech, konkrétně v časopisu *Harmonie*, se k nahrávkám s world music, resp. etnickou hudbou, dostala díky knižní sérii *Musikgeschichte in Bildern* a spolupráci s Dr. Václavem Kubicou, etnomuzikologem a popularizátorem z Náprstkova muzea v Praze. Ten ji poskytl velké množství sbírek gramofonových desek a literatury o hudbě. Od něj měla první znalosti o této oblasti. Jurková nebyla typickou popularizátorkou nahrávek s etnickou hudbou, spíše se soustředila a věnovala pozornost nahrávkám s co nejméně ovlivněnou tradicí, to jí zaručovala vydavatelství jako **UNESCO**, z jejichž řad si Jurková nahrávky většinou vybírala.

Jednou z dalších fundovaných osobností na etnomuzikologickém poli vedle Jurkové je **Vlastislav Matoušek**, který sice svými texty do hudebních popularizačních časopisů oproti Jurkové příliš nepřispíval (pouze pár textů v časopise *Harmonie*), ovšem jako hudební publicista dodnes spolupracuje s Českým rozhlasem. Jeho studium hry na šakuhači u Kify Mitsuhashiho v Tokiu a japonské tradiční hudby na University of Letters v Osace ho zařadilo mezi významné odborníky na tuto problematiku u nás.

V současné době samozřejmě najdeme rovněž další osobnosti, které se world music či etnickou hudbou zabývají, ať už v časopisech, rádiích či televizích. Z mladší generace uveďme například **Petra Kolářka**, hudebního publicistu a muzikanta skupiny **Gothart**, který se intenzivněji o world music začal zajímat v polovině devadesátých let

⁷⁶ Z emailové korespondence s Jiřím Moravčíkem, dne 7.3.2009.

a svými poznatky vyplňuje vlastní stránku www.mlog.cz. Toho k world music přivedla hlavně deska Paula Simona nazvaná Graceland z roku 1986. Ostatně i Moravčík se na toto album odkazuje a díky němu se prý odklonil od původního zaměření na rockový minimalismus k world music⁷⁷. Kolářkovy zkušenosti se sháněním informací a nahrávek jsou jakožto pro představitele novější generace dnešní doby typické – informace v drtivé většině shání z internetu a z obalů alb.

Vraťme se ale na počátek novinářského boomu v letech devadesátých, co se world music a prezentace etnické hudby týče. První články se staly „úvodem k problematice“ a popisovaly to, jak termín *world music* vznikl, co mu předcházelo a kdo za vznikem tohoto termínu stál. Většina textů, které vznikaly na počátku devadesátých let a které již měly za sebou uvedení čtenářů do problematiky, sdělovaly mimo řádky také ten fakt, že world music je vlastně směsí, jejíž pravý recept je utajen. Proto patent na to, co rubrika o world music má obsahovat, měl vlastně každý a časopis od časopisu se v tomto směru částečně lišil. Do oblasti world music byly zařazovány nejen zajímavosti z vydaných nahrávek hudebních etnických projevů, ale také například nahrávky blues či folk-rocku. V článku z roku 1993 Petr Dorůžka to odůvodňuje těmito slovy: „*Zastánci tradičních žánrů bývají povykem kolem world music frustrováni a celkem správně upozorňují, že třeba houslisté z apalačských hor, cajuni z Lousiany a samozřejmě také všichni bluesmani sem také naprosto logicky patří – a mají pravdu. Hranice mezi americkou roots music a world music ve zbytku světa neexistuje*“⁷⁸.

Ve zmiňovaných tištěných médiích na území České republiky – **Rock&Pop**, **Harmonie** nebo **Uni** – se pravidelnými autory stali především zkušení hudební publicisté, případně muzikologové, kteří pocházeli z fundovanějšího prostředí, a články zveřejňované

⁷⁷ Z emailové korespondence s Jiřím Moravčíkem, dne 7.3.2009.

⁷⁸ Dorůžka, Petr: *Paul Geremia*, in *Rock&Pop*, 1993, č. 10, str. 26.

od devadesátých let se většinou zakládaly na odbornějším strukturování a obsahu textu. Jejich role byla důležitá. Snahy o srozumitelnost a jasný popis exotických projevů na hudební scéně vycházely v ústrety čtenářům různorodého vzdělání a zájmů a staly silným modifikátorem celkového vyznění a formy textu. Jinými slovy za účelem přiblížení oblasti world music a etnické hudby méně informovaným čtenářům a případným novým zájemcům se články z per hudebních publicistů specializujících se na exotickou hudbu ve vírech hudby populární staly až jednoduchými popularizačními texty. Ty se sice staly přibližujícím se etnomuzikologickým výkladem ve zjednodušené formě, ale v některých případech se toto naštěstí nedělo na úkor kvality. Volba alternativy naprostého zahlcení novými pojmy, odbornějšími obraty a formulacemi, nebo cizími slovy, která logicky vycházela z původních jazyků té dané oblasti vzniku hudby, by samozřejmě byla sice pro (etno)muzikologa mnohem uspokojující, ale pro laickou veřejnost (čtenáře) mnohem méně přijatelná a tudíž vhodná. Balancování mezi jednoduchostí a tím pádem i čtivostí a snahou o odbornější náhled na oblasti zájmu se rozhodně v počátcích přehouplo na jednu stranu a polopatické vysvětlování toho, jaké nástroje vlastně hudebníci na jaké nahrávce používají a jak vůbec takový nástroj vypadá, by dnes bylo považováno za zbytečně poučující a neatraktivní článek.

Sám Jiří Moravčík vzpomíná na počátek svých publicistických snah s úsměvem: „[...] užil jsem si kolem toho spoustu perných chviliek. Samozřejmě, nabyté zkušenosti pomohly v lecčems, ale vezměte si, že zpočátku ještě nebyl internet, žádná literatura, magazíny, rozhlasové pořady, zkrátka nic. Každá informace měla cenu zlata a často docházelo ke srandovním situacím, kdy si člověk pletl koru s ngnoni, to protože ty nástroje nikdy neviděl. Nebyl jsem v tom ovšem sám, když si dnes pročítám staré materiály, musím se smát tomu, jak v tom spousta z nás létala [...], podstatnou část tvořily právě pasáže, kde jsem se čtenářům snažil naprosto neznámé nástroje a styly nějakým způsobem vysvětlil a přiblížit. Vedlo mě k tomu přesvědčení,

že bez toho tu hudbu nelze naplno pochopit. Všechno v ní totiž na rozdíl od západní popmusic souvisí se vším: hudba s nástroji, lidé s tradičními zvyky, příběhy se starobylou minulostí.⁷⁹

Podívejme se na text, který se stal prvním článkem o world music od českého autora z roku 1993, konkrétněji od **Petra Dorůžky**, a který byl o rok dříve, v roce 1992, přednesen na konferenci International Association for the Study of Popular Music (IASPM⁸⁰) v Praze, trochu blíže:

World music: Subjektivní pohled z Prahy⁸¹

Řada příspěvků na této konferenci se zabývala amerikanizací lokální kultury. Podívejme se na toto neustále frekventované téma z opačné strany: mají místní etnické tradice a lokální kolorit vůbec šanci proniknout do mainstreamu angloamerické produkce? Může dojít k procesu, který je vůči amerikanizaci protichůdným? Vstřebávání vnější vlivů je totiž pro hudbu, která přichází z USA, něčím naprosto samozřejmým. Princip zvaný ‘melting pot’ donedávna spojovaný hlavně s americkou kulturou a společností, se stále silněji uplatňuje v globálním měřítku, a jedním z jeho současných projevů je fenomén *world music*. Podívejme se tedy, jakými kanály se world music šíří v Evropě. V západoevropských zemích jsou lidé world music zvyklí poslouchat s naprostou samozřejmostí. Žijí ve velkoměstech ve společnosti přistěhovalců z jiných světadílů, v minulosti jim nikdo nebránil v cestování. V tomto směru publikum v Československu postrádá zkušenosti.

[...]

⁷⁹ Z emailové korespondence s Jiřím Moravčíkem, dne 7.3.2009.

⁸⁰ Viz <http://www.iaspm.net/>.

⁸¹ Dorůžka, Petr: *World music: Subjektivní pohled z Prahy*, in: Hudební rozhledy, 1993, č. 2, str. 88-90.

3. Kdo vlastně poslouchá *world music*?

Jak vlastně vznikla poptávka po WM? Mnozí posluchači jsou trvale frustrováni uniformní hitparádovou produkcí, kterou označují například jako *formula music* a hledají něco spontánnějšího. Z trošku jiného úhlu komentuje vývoj Joe Boyd. Tvrdí, že bělošské střední vrstvy vždycky hledaly lehkou příchuť skandálu, kterou jim v minulosti poskytovaly černošské rhythm and bluesové inspirace. Ty jsou ovšem nyní už důkladně vyčerpány, a proto teď západní obecenstvo s velkým zaujetím objevuje turecké stupnice a bulharské vícehlasy. Ve Spojených státech je ovšem situace jiná než v Evropě. Američané nemají totiž rádi, když se zpívá v cizích jazycích. Americká scéna je však velmi bohatá na vlastní domácí tradice, vedle country a folku se tu vyskytuje spousta lokálního koloritu národnostních menšin. Dovážet sem world music odjinud může být obtížné, protože když tu chce někdo slyšet něco hodně exotického, stačí, aby si zajel do New Orleansu.

Společným rysem amerického i evropského pohledu však zůstává fakt, že každá nahrávka world music vždy pochází z nějakého místa, že je s lokální tradicí spojena daleko důvěrněji, nežli třeba nahrávky Madonny. V Evropě sílí zájem o hudbu z ostatních světadílů, ale zároveň tu vzniká spousta hudby z okrajových oblastí (keltská, středozezemská, balkánská, maďarská, severská). Jak se v téhle konkurenci uchytí české a moravské lidové písničky?

[...]

5. Evropský panel WM a jeho hitparáda

Konjunkturu, kterou v současné době prožívá world music v Evropě, dokumentuje činnost panelu discjockeyů a rozhlasových pracovníků, který vznikl roku 1987 pod názvem World Music Workshop při Evropské rozhlasové unii (EBU). V jistém smyslu připomíná tato situace léta, když do Evropy pronikal jazz. Vznikající specializované rozhlasové pořady, festivaly, časopisy – většinou na bázi hudebního entuziasmu. Evropská vzdělanost znovu přijímá živelnou hudbu ze zámoří.

World music Workshop vychází z následující úvahy: Více jak 90 procent světové hudební produkce se k evropským posluchačům vůbec nedostane. Zdejší vkus je určen především distribuční mohutností velkých gramofonových společností, nabídkou angloamerického rocku a pak také nabídkou europopu, která zpravidla znamená hudebně ještě více rozředenou variantu toho předešlého.

Co tvoří těchto 90 procent? Především hudba z Afriky a z Latinské Ameriky, která představuje obrovský, a dnes vzájemně propojený systém. [...]

Tím nejlépe viditelným důsledkem činnosti Work Music Workshop je měsíční žebříček, který je sestavován od 30. dubna 1991. Dnes se na něm podílí panel cca 40 discjokejů ze 17 evropských států. Agendu sponzoruje berlínská stanice Radio 4U, čtvrtý program stanice Sender Freier Berlin, který je součástí německé národní sítě ARD.

[...]

Z nabídky gramofonových firem mají velkou šanci zvukově výrazné, rytmické projekty. V první řadě totiž musí projít rozhlasovým vysíláním. V zásadě jde tedy o hudbu s pikantní příchutí, vytvářenou ovšem s ohledem na dnešní média i posluchačský vkus, zatímco nahrávky etnografického charakteru, jako například Pygmejové kmene Mbuti na sběratelsky velmi hodnotné desce americké společnosti Folkways přes značnou muzikálnost do žebříčku neproniknou.

V době vzniku tohoto referátu, v roce 1992, se obecně vyhledávaly různé světové paralely s českou produkcí world music a postupně se tak uvědomovala izolace tehdejšího Československa oproti jiným západním státům, která se projevila taktéž v přijímání a produkování folklóru a exotických prvků v hudbě. Na našem území jsme princip tzv. *melting potu* v tomto ohledu postrádali. To ale neznamená, že naše kulturní dědictví bylo chudé a strohé, ovšem v jistých směrech nebylo tak rozmanité, abychom mohli konkurovat světové produkci. Následky toho, na kolik nás poznamenal zákaz cestování a jak se

odrazil ve vývoji na hudební scéně, můžeme vnímat ještě dnes; pevná základna rocku a folku z osmdesátých a devadesátých let vyústila nejen v letní festivaly, které se staly tradičními událostmi trvajících dodnes, avšak festivaly, v jejichž programech zaujala místo i world music, se rodily teprve v poslední dekádě a některé dokonce přidávají „žánr“ world music až nyní.

Právě díky příkladu z americké scény se ukazuje, jak je determinace termínu *world music* nereálná; ovšem platnost slov, že „*společným rysem amerického i evropského pohledu však zůstává fakt, že každá nahrávka world music vždy pochází z nějakého místa, že je s lokální tradicí spojena daleko důvěrněji, nežli nahrávky Madonny*“ (ř. 34), je dnes omezená. Není výjimkou, že nahrávka world music vzniká v místě, kde lokální tradice je jiná než nahrávka samotná. Spíše je platný odkaz, ke kterému se nahrávky, potažmo kapely upínají, například keltská hudba vznikající v Čechách, afrobeat z Londýna nebo židovské klezmery z New Yorku.

Už od konce dubna 1991 je sestavován měsíční žebříček, na kterém se „*podílí cca 40 discjokejů ze 17 evropských států. Agendu sponzoruje berlínská stanice Radio 4U, čtvrtý program stanice Sender Freier Berlin [...]*“ (ř. 64). Stále živý trend, který zasazuje hudbu do významnějších médií, je ten, že hudba musí být něčím zajímavá, výrazná a ve world music je to především rytmus, který se stává tou sluchovou pikantností. Proto nejoblíbenějšími oblastmi dle tohoto žebříčku jsou nahrávky ze západní Afriky, z Karibiku a Balkánu. Proto i dnes je odpověď na tehdy vyřčenou otázku „*jak se v téhle konkurenci uchytí české a moravské lidové písničky*“ (ř. 40) komplikovaná.

O karibské hudbě, která se stala jednou z oblíbených a na předních příčkách dlouho udržovanou hudbou, pojednává článek, jež byl publikován v šestém čísle časopisu Rock&Pop:

Historie karibského šílenství⁸²

[...] Ostrovní charakter karibské oblasti způsobil, že zde vzniklo široké spektrum odděleně se vyvíjejících stylů, které se ovšem mnohokrát nejen vzájem křížily, ale zpětně ovlivňovaly africkou hudbu. To, co se dnes hraje v Africe, způsobil nejen vynález elektrické kytary, ale i kubánská rumba.

V Dominikánské republice se hraje *cadence* a *merengue* – údajně „nejrychlejší tanec světa“, který vznikl kombinací salsy a kolumbijské cumbie. Na Trinidadu má své kořeny calypso i jeho moderní podoba *soca* (soul + calypso), z Barbadosu pochází velká hvězda této hudby s jménem, na které se jen tak nezapomíná: Black Stalin. Na francouzských ostrovech Martinik a Guadeloup vznikl *zouk*, který se vyvinul z *cadence*, a který hrají třeba Kassav, dnes jedna z nejznámějších skupin frankofonního světa.

Ke karibské oblasti patří ovšem i kontinentální pobřeží Střední a Jižní Ameriky – od Mexika přes Kolumbii až po Surinam, který je domovem stylu *kaseko*. Jeden z nejvýznamnějších karibských festivalů se ale koná v Evropě, v belgickém městě Hoogstraten, a to už od roku 1983. Loni byl různým formám karibské hudby věnován celoletní festival Heimatklänge v berlínském Tempodromu.

Do žebříčku WMCE pronikly tento měsíc dvě karibské nahrávky. Boukman Eksperyans patří k posledním objevům z ostrova Haiti: na koncertě bývá jejich hypnotická hudba dotažena až k hranicím nepřítelosti, zatímco nahrávky přinášejí spíš rozhlasový pop s velmi zaoblenými hranami. Kdo je Juan Luis Guerra? Jeho album se zatím dostává do Evropy pouze jako import – a pokud jen to stačilo k šestému místu v tabulce, může jít o překvapení.

Zcela ojedinělou kapitolu karibské hudby představují steel drums, tedy plechové bubny s jemně vytepanými ploškami, na nichž se dají hrát jednoduché stupnice i propletené melodie a které najdeme jak ve velkých orchestrech (které užívají pouze steel drums), tak i jako samostatný perkusivní nástroj všude, kde se hodí jemné zvukové zpestření. Steel drums patří k těm nejméně škodlivým vynálezům tohoto století a jejich historie je spojena s tradicí trinidadských

⁸² Dorůžka, Petr: *Historie karibského šílenství*, in: Rock&Pop, 1993, č. 6, str. 25.

karnevalů. Tamní otroci, poté, když čerstvě získali svobodu, používali rytmus a všechny bicí nástroje k vyjádření svého protestu. Když jim pak kvůli tomu místní úřady zakázaly bubnovat, potomci otroků tloukli bambusovými tyčemi, jejichž zákaz přišel r. 1937 (!). Účastníci karnevalu si poradili s tímto zákazem: tloukli lžičkami do sklenic a pokud chtěli vytvořit hlasitější zvuk, přinesli dva muži nápravu z auta a ostatní do ní mlátili plechovkami. Jiní užívali brzdové bubny – nástroj, který ve své době uvedl do soudobé hudby v USA John Cage, tak se před padesáti lety zrodila prvotní tvář industriální akustické hudby. [...]

První velký devítiřádkový odstavec, který se snaží v koncentrované formě popsat a uvést hudební styl v karibské oblasti, v sobě zahrnuje pro neinformovaného čtenáře deset naprosto neznámých pojmů, díky nimž je bloudění pro něho snadnější. Jak z toho může vyplývat, právě tímto odstavcem se čtenáři mohou sami roztrždit do dvou skupin, na ty znalejší čtenáře, jimž termíny jako *merengue* či *zouk* jsou známé, a na naprosté „nováčky“, kteří se v terminologické džungli etnické hudby z Karibiku mohou zoufale chytat alespoň některých jim známých slov. Jakoby se world music v médiích stala quasivědeckou větví, o které mohou mluvit a dovídat se užitečné zajímavosti pouze zasvěcení. Bloudění po džungli world music, která popularizační formou přibližuje hudební etnické produkce i západním čtenářům, je způsobeno hlavně tím, že world music byla (a stále je) menšinovým žánrem, který bude neustále v procesu objevování, jelikož zdrojů, ze kterých world music vychází, je mnoho a troufám si říci, že jsou nevyčerpatelné, a to díky neustálému míšení, nacházení nových inspirací, vlivů a naopak navracením se zpět ke kořenům v novém provedení, s novými, vylepšenými hudebními nástroji atp.

Z článku můžeme mj. také vyčíst, zejména z vět: „*Jeden z nejvýznamnějších karibských festivalů se ale koná v Evropě [...]*“ (ř. 17), „*Loni byl různým formám karibské hudby věnován celoletní festival*

*Heimatlänge v berlínském Tempodromu“ (ř. 19), „Do žebříčku WMCE pronikly tento měsíc dvě karibské nahrávky [...]“ (ř. 22) a „Kdo je Juan Luis Guerra? Jeho album se zatím dostává do Evropy pouze jako import – pokud jen to stačilo k šestému místu v tabulce, může jít o překvapení“ (ř. 26), že hlavními a nejčastějšími zdroji hudby mimoevropských lokalit, nejen v tomto případě, jsou pro Dorůžku festivaly, které se právě zaměřují na hudbu tohoto charakteru. Zmiňovaný žebříček **WMCE** je neméně důležitým zdrojem nahrávek s etnickou hudbou a world music, je jakýmsi směrodatným ukazatelem, který upozorňuje na významnější či zbrusu nové nahrávky, o kterých má cenu psát. Petr Dorůžka se na tento žebříček odkazuje velice často a dle jeho témat článků můžeme také vysledovat, jaký interpret se v určitém časovém úseku pohybuje na předních místech tohoto evropského žebříčku, nebo jaký interpret či hudební skupina se v tomto žebříčku poprvé objevila. Ovšem nejen z žebříčku WMCE se braly inspirace, taktéž ze zahraničních rubrik a kategorií world music, například z časopisu **Billboard**: „Umělá world music? Poněkud absurdní termín. Něco jako umělá lidová píseň. Ale jak definovat album, které patřilo v loňském roce k nejprodávanějším v kategorii world music podle časopisu Billboard? Navíc album Kronos Quartetu *Pieces Of Africa* není osamělé – viz poslední deska Phila Glase se senegalským hráčem na koru Fodaya Musa Sussem [...]“⁸³.*

V prvních článcích v rubrikách o world music rozmanitost a obohacování slovních pojmenování hudby z mimozápadních zemí se nestaly prvotním záměrem či cílem. O vyrovnání prvotní omezenosti a absence výstižných slovních spojení v popisu world music, jejíž vnímání bylo zcela logických důvodů odlišné, se postaraly spíše popisy pocitové: „[...] na koncertě bývá jejich hypnotická hudba dotažena až k hranicím nepřičetnosti, zatímco nahrávky přinášejí spíš rozhlasový pop s velmi zaoblenými hranami“ (ř. 24) a slova přejatá a angličtiny bez překladu: „Steel drums patří k těm nejméně škodlivým vynálezům tohoto

⁸³ Vlček, Josef: *Kronos hrál Afriku*, in: Rock&Pop, 1993, č. 8, str. 25.

století a jejich historie je spojena s tradicí trinidadských karnevalů“ (ř. 35). Přestože v tomto případě jde o nástroj, jehož význam se z anglické verze do češtiny nepřekládá, v některých případech ale můžeme nalézt slova, k nimž český ekvivalent existuje. Jsou to například *weekend* (například v článku *Rembetika* od Petra Dorůžky v Rock&Pop 1994, č. 5, str. 15), *throat singers* (*Deep Forest* z opačné strany v Rock&Pop 1995, č. 22, str. 15), *trance music* (*S Grammy do transu a zpět*, Rock&Pop 1996, č. 3, str. 79), *dancefloorová podoba* či *clip* (v textu *Invaze Pygmejů do Čech*, Rock&Pop 1996, č. 11, str. 15) atp.

Jak jsme mohli vidět v ukázce výše, považování hudby za hypnotickou vedlo k vydání kompilace meditační hudby. Na takové texty pojednávající o meditační hudbě v současných časopisech, které v sobě zahrnují i world music, příliš často nenarazíme, zejména z pozitivně hodnoceného hlediska. Následující text z roku 1994 se ohlasně o takovou kompilaci meditační hudby zajímá:

Meditační signály z Marakeše i Záhřebu⁸⁴

(foto viz Příloha 2)

[...] Zvykli jsme si, že nahrávky vzdálených hudebních tradic bývají komentovány suchým a čistě akademickým způsobem; dnes je ovšem vnímáme i jako poselství ohrožené kultury – a to je věc, která vyžaduje zájem daleko širší veřejnosti. Kuriózní skutečnost, že lidé dnes chtějí slyšet tisíce let starou hudbu protinožců, pak umožňuje vydávání takových obsáhlých kompletů, jakým je třeba 4-CD **Global Meditation**, které se drží několik měsíců jak v tabulce World Music v Billboardu, tak i v WMCE Top Ten. Nenechte se ale zmýlit názvem, protože termín ‘meditační hudba’ může mít různé významy: pro jogína to bude třeba přesně vymezená kategorie, sloužící výhradně k jeho spirituálním pochodům – ale v globálním pohledu se jedná o pojem daleko širší.

⁸⁴ Dorůžka, Petr: *Meditační signály z Marakeše i Záhřebu*, in: Rock&Pop, 1994, č. 1, str. 16.

Kompilace Global Meditation přináší jasný signál; dnešní trend 'meditační hudby' je vlastně jen políčkem v mozaice rituálních a duchovních – tedy spirituálních tradic, k níž patří právě tak žalozpěvy z Albánie, transovní rytmus z Makareše, kvílející dervišové a třeba i zpěv srbského ortodoxního mnicha, zachycený v klášteře v Záhřebu (!). A právě z těchto kořenů vzniká dnešní world music: pokud ovšem tuto oblast vnímáme bez vazby na její spirituální pozadí, můžeme pak získat zkreslený dojem [...]

„Zvykli jsme si, že nahrávky vzdálených hudebních tradic bývají komentovány suchým a čistě akademickým způsobem; dnes je ovšem vnímáme i jako poselství ohrožené kultury – a to je věc, která vyžaduje zájem daleko širší veřejnosti“ (ř. 1). Těžko posoudit v jaké míře se do té doby o hudbě ze vzdálených míst psalo v časopisech a denním tisku a zda se opravdu jednalo o suchý a čistě akademický způsob vyjadřování. Ačkoliv se jako první o hudbu z mimoevropských či mimozápadních oblastí zajímali především etnologové a etnomuzikologové, o širší popularizaci se zasloužili spíše hudební publicisté, kteří neměli většinou etnomuzikologické vzdělání (a v některých případech ani muzikologické), a proto text pojednávající o nové hudbě exotického charakteru měl celkové vyznění neakademické a struktura textu byla ve zjednodušené formě s ohledem na širší a nefundovanou veřejnost. Je zřejmé, že objev „nové“ hudby, kterou v tomto případě představovala world music, v sobě neslo i pel exotismu, jedinečnosti a originality, a tak nahrávky s meditační hudbou, které byly u nás a pro nás novinkou, byly přijímány s apriorní touhou po jejím zachování a obraně před „vyhynutím“. Kam se v dnešní době posunulo chápání a hodnocení meditační hudby, může posoudit každý sám.

Opět zde můžeme vidět vázanost na světové a evropské žebříčky, jak tomu bylo i v textu předchozím: *„Kuriózní skutečnost, že lidé dnes chtějí slyšet tisíce let starou hudbu protinožců, pak umožňuje vydávání takových*

obsáhlých kompletů, jakým je třeba 4-CD *Global Meditation*, které se drží několika měsíců jak v tabulce *World Music* v *Billboardu*, tak i v *WMCE Top Ten*“ (ř. 4).

Jak hluboko sahá současný trend meditační hudby do rituálních a spirituálních tradic i v dnešní době, je otázkou větší diskuze. Dorůžka tehdejší kompilaci z roku 1994 nazvanou **Global Meditation** přijímá s nadšením: „Kompilace *Global Meditation* přináší jasný signál; dnešní trend ‘meditační hudby’ je vlastně jen políčkem v mozaice rituálních a duchovních – tedy spirituálních tradic, k níž patří právě tak žalozpěvy z Albánie, transovní rytmus z Makareše, kvílející dervišové a třeba i zpěv srbského ortodoxního mnicha, zachycený v klášteře v Záhřebu (!). A právě z těchto kořenů vzniká dnešní world music: pokud ovšem tuto oblast vnímáme bez vazby na její spirituální pozadí, můžeme pak získat zkreslený dojem“ (ř. 12).

Je pravda, že spiritualita hrála významnou roli v meditační hudbě, navazovalo se na zakotvené tradice a rituály. V dnešní době se staví jako synonymum k meditační hudbě hudba relaxační, jejíž tvůrci nemusejí mít ani z daleka nic společného s „žalozpěvy z Albánie, transovními rytmy z Marakeše“. Jak se tehdejší význam meditační hudby, kterou v ukázce Dorůžka popisuje, pozměnil, můžeme vidět na příkladu tvorby známého a komerčně úspěšného **Rolanda Santého**, jehož hudba má esoterickým způsobem léčit a navozovat pocit souznění s přírodou – zpěvy ptáků, romantické housle a zvonky atp. A že by právě tato meditační hudba, která dnes představuje komerčně využívanou větev hudebního byznysu, měla být kořenem dnešní world music, spíše vede k ironickému pousmání.

Tomu, o čem se Dorůžka v roce 1994 zmiňoval a směřoval na adresu autorů vyjadřujících se suše a přehnaně akademickým způsobem, se o rok později přiblížila **Zuzana Jurková**. Ukázka její recenze z časopisu **Harmonie** z roku 1995 demonstruje, jak přílišný akademický a odborný přístup se může stát pro čtenáře onoho typu

periodika zbytečnou záplavou termínů a suchým popisem klasické turecké hudby:

Výlet za hranice Evropy – Music of Turkey a Hassan

Kassai: le ney⁸⁵

(foto viz Příloha 3)

[...] Recenzované kompaktní disky nepředstavují čistou etnickou hudbu s maximálním důrazem na autenticitu prostředí, ale jsou poctivě připoutány k původní tradici.

CD **Music of Turkey** prezentuje tři hlavní oblasti klasické hudby Turecka minulých dvou století; žánrově se ostatně turecká hudba podstatně neliší od celé arabsko-perské hudební kultury. Hudba k obřadu ayin mystického bratrstva Mevlevi (tančící derviši) je formálně přehledná. Po krátkém sólovém taksímu, hraném na loutnu 'ud (podobá tohoto virtuózního improvizacího útvaru je podstatně odlišná od klasických taksímů arabských), následuje plocha variačního rozvíjení jednoduchého motivu, která poněkud připomíná balkánské tamburaše. Ostatně o souvislostech nemůže být pochyb. Stejně filozofické východisko – totiž že hudba je prostředkem sjednocení s Alláhem - má i hudba dikru (zikir), rituálu súfijských mystiků. Hudební vyjádření je přitom jiné: původně vokální skladba je interpretována smyčcovým kemandže a doprovodným souborem. Sazba i výraz připomíná makám al-Irakí s typickou expresivitou v sólu a doprovodnými příznávkami i závěrečnou vylehčenou heterofonní částí s 'udovým sólem.

Světská dvorní hudba je zastoupena ukázkou instrumentální s krásným duetem 'udu a citery kánonů, na které je poznat, že pochází z 1. pol. 20. století a nezůstala tady neovlivněna evropskou hudbou. Nejrozsáhlejší skladbou celého disku je vokální fasl (v Maghrebu nauba, nejvýznamnější arabská světská forma, cyklus skladeb různého žánru a metra, spojený společným modelem – makámem), v němž jednotlivá čísla pocházejí od různých autorů. Některá mají vpravdě virtuózní charakter (melismatika je odlišná

⁸⁵ Jurková, Zuzana: *Výlet za hranice Evropy: Music of Turkey a Iran Hassan Kassai: le ney*, in: Harmonie, 1995, č. 2, str. 52.

od klasické arabské, spíš připomíná tremolo), jiná jsou dramaticky naříkavá, další upomínají na lidovou inspiraci – ostatně vyústění do lidového tance sirto je nanejvýš přesvědčivé.

Jinou tvář arabsko-perské kulturní oblasti představuje **CD Iran, Hassan Kassai: le ney** z katalogu firmy Playa Sound. Podélná rákosová flétna ney (běžně náj) je velmi rozšířený nástroj s religiózními až mystickými konotacemi (je to i nejoblíbenější nástroj různých muslimských mystických bratrstev). Suverénní virtuosita Hassana Kassaie ani v nejmenším neupozorňuje na to, jak obtížné je na tuto šikmo drženou hranovou flétnu hrát. Na nahrávce se ale opět potvrzuje – zvláště v sólových pasážích bez bubnu tambaku – že čím je flétna jednodušší (náj nemá náustek, šterbinu ani labium), tím má bohatší barevné možnosti.

Dva klasické dastgahy (perská paralela k arabskému makámu) ukazují příznačnou podobu perské hudby: těkavou, impulzivní, vnitřně spřízněnou se španělským flamencem. [...]

Tento článek, který se zároveň stal i prvním článkem pojednávajícím o etnické hudbě, resp. recenzování nahrávek s etnickou hudbou od Zuzany Jurkové v Harmonii, je zajímavý hned v několika ohledech: jednak tím, že v rámci své původní myšlenky přiblížit čtenářům zvolenou nahrávku a ohodnotit ji v tomto případě na bázi etnomuzikologických vědomostí a zkušeností nahrnuje na čtenáře ve snaze o důkladné zařazení a kategorizování turecké a iránské hudby až nepřeberné množství pojmů a stává se nepřehledným výkladem, a také tím, do jaké míry chtěla autorka desku hodnotit či recenzovat, nebo zda chtěla pouze čtenáře seznámit s arabsko-perskou produkcí. Jako lehce ambivalentní tvrzení můžeme chápat první větu „*recenzované kompaktní disky nepředstavují čistou etnickou hudbu s maximálním důrazem na autenticitu prostředí, ale jsou poctivě připoutány k původní tradici*“ (ř. 1) ve smyslu dnešní produkce etnické hudby je otázkou, zda je opravdu možné prezentovat hudbu poctivě připoutanou k původní tradici a nepředstavovat čistou etnickou

hudbu a naopak a zda je vůbec možné obě vzájemně se vylučující podmínky splnit najednou.

Jurková si často a záměrně vybírala nahrávky s co největší tradicí, resp. nahrávky s tradicí co nejméně ovlivněnou západní kulturou. Kladla důraz (a také velice často to ve svých recenzích zmiňovala) na spojitost nahrávky s původní tradicí. To můžeme najít například v tomto textu o iránské a turecké hudbě a ve stejné větě pojednávající o maximální důraz na autenticitu prostředí, ve sloupku o africké nahrávce v Harmonii z roku 1995 v č. 4 (foto viz Příloha 4): „*pokud ale nerezignujete na požadavek autentičnosti nebo ještě lépe tradičnosti, možnost výběru se výrazně zúží*“, v recenzi o gruzinského folklóru z roku 1997 v č. 5 (foto viz Příloha 5): „*Pravověrný etnomuzikolog se obvykle s odporem odvrací od koncertního provádění folklóru – hudba přesazená do jiné situace ztrácí pro něj smysl*“, „*Pokud tedy nemá posluchač ty nejvyšší nároky na autenticitu (jiné než terénní nahrávky neuznává), poslechem Mzetamze se velice potěší*“, nebo například v textu o tehdejší sovětské hudbě (foto viz Příloha 6).

Autentičnost zmiňuje i **Wanda Dobrovská** ve své recenzi nahrávky dánské hudby: „*Dánská lidová hudba je tu představena v syrové, absolutně nestylizované podobě včetně autentického prostředí, v němž funguje a které je u většiny z dvaceti ‘tracků’ slyšitelné v pozadí. Zní v podání pravých ‘lidových’ zpěváků a muzikantů, kteří se během svého života (řada z nich už nežije a jejich zaznamenaný projev je tedy zároveň jedinečným dokumentem autenticity projevu, nahrávací techniky – nejstarší nahrávka pochází z roku 1930 – i ‘estetických’ priorit)[...].*“⁸⁶.

Právě o požadavcích na autentičnost a tradičnost se zmiňuje **David Byrne** ve své stati *I Hate World Music*⁸⁷, píše: „*Otázka ‘autentičnosti’ je taková zvláštní krabička červů. Západní obyvatelé se tím stávají až posedlí.*

⁸⁶ Dobrovská, Wanda: *Danemark Chanteurs et ménétriers*, in Harmonie, 1997, č. 8, str. 48.

⁸⁷ http://www.davidbyrne.com/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php, dne 15.3.2009, překlad autorky.

Zoufale se snaží o to, která hudba je ‘pravá’, to reálné pojednání. [...] Všichni vědí, že svět se skládá ze dvou typů hudby – můj druh a druh někoho jiného. [...] To, co se dnes považuje za autentické, pravděpodobně bylo před několika lety jen nějaká hybridní fúze.“

Jurková dnes své texty a tehdejší chápání world music, etnické hudby a autentičnosti zpětně reflektuje: „Já používám pojem world music jako trade mark pro západní hudební výrobek, produkováný pro západní posluchače, který vznikl fúzí západní hudby s prvky nejrozličnějšího druhu mimoevropskými nebo evropskými lidovými. Etnická hudba je v mém chápání něco jiného, ovšem pojem je to velmi vágní a dnes už bych ho právě kvůli tomu asi nepoužila, resp. použila v odkazu na západní chápání: ‘podívejte se na ty směšné lidi, kteří říkají klasická hudba a populární hudba jenom tomu, co je z Evropy, resp. Západu, a ostatním hudebním jevům, ať jsou odkudkoliv, říkají etnická hudba. Jako by byl nějaký zásadní rozdíl mezi klasickou hudbou Německa a Číny’. Zdá se mi ovšem pravděpodobné, že jsem pojem etnická hudba sama používala v tomhle směšném smyslu.“⁸⁸

Hodnocení nahrávek z mimoevropských oblastí je složitou záležitostí. Balancování na hraně výkladu a hodnocení, aniž by se text přikláněl ke zbytečnému poučování a vykládání, je nelehkým úkolem, zvláště je-li hudba dané oblasti pro některé čtenáře naprostou neznámou a v časopise novinkou, co se přibližované hudební oblasti týká.

„Některá mají vpravdě virtuózní charakter (melismatika je odlišná od klasické arabské, spíš připomíná tremolo), jiná jsou dramaticky naříkavá, další upomínají na lidovou inspiraci – ostatně vyústění do lidového tance sirto je nanejvýš přesvědčivé“ (ř. 26) – o čem tato věta v recenzi vypovídá? Dramatická naříkavost je pro evropské ucho možná prvním znakem vyjadřující pocity, které posluchače napadnou, ale o jaké evropské hodnocení zde má vlastně jít? Ve sledovaných textech zejména z let

⁸⁸ Z emailové korespondence se Zuzanou Jurkovou, dne 10.3.2009.

devadesátých nebylo výjimkou, že recenzované album bylo recenzované pouze samotnou zmínkou („tato recenzovaná deska [...]“), ovšem k samotnému hodnocení či kritickým pohledem na desku nedochází, případně dochází pouze v několika závěrečných větách.

Evropské hudební chápání, konstrukce samotných nástrojů a technika hry na nástroje jsou ve většině případů naprosto jiné, a proto je spíše pro Evropana kuriozitou, jakým způsobem je nástroj z jiné destinace sestrojen a jakým způsobem se na něj hraje. Ale jako zajímavost pro soukromé uznání by to tak mělo zůstat. Obdivování hry na pro nás naprosto neznámé nástroje je logickým důsledkem, ovšem z opačného pohledu se může zdát pro některé národy i hra na housle nebo trombon něčím naprosto nevídaným. „*Suverénní virtuosita Hassana Kasssaie ani v nejmenším neupozorňuje na to, jak obtížné je na tuto šikmo drženou hranovou flétnu hrát*“ (ř. 35).

**Výlet za hranice Evropy – Shakuhachi-Flute
traditionnelle japonaise**⁸⁹

(foto viz Příloha 7)

[...] Plody této tzv. samurajské kultury i zenové kultury vůbec jsou neobyčejně různotvárné: v hudbě od expresivního (navzdory scénické asketičnosti) divadla nó až po meditativní hudbu flétny šakuhači. Tato podélná bambusová flétna je přímo esenciálním představitelem zenu; její jednoduchost zrcadlí též kánon krásy, jakému jsou podrobena ostatní umění: pěstování a aranžování květin, japonské zahrady, čajový obřad... Barevný zvuk šakuhači je ideální při vytváření otevřených obrazů, jejichž základní nasměrování udává název: Zvony znějící z prázdného nebe, Flétna v mlze na moři...

[...] Ze šesti skladeb, nahraných na CD *Shakuhachi-Flute traditionnelle japonaise* (Judo Notomi, Goro Yamaguchi) a CD *Grands maitre de la flute Shakuhachi* (Goro Yamaguchi), obě vyšly

⁸⁹ Jurková, Zuzana: *Výlet za hranice Evropy: Shakuhachi-Flute traditionnelle japonaise*, in: Harmonie, 1995, č. 5, str. 50.

u firmy Auvidis – vzájemná souvislost je zřetelná nejen z interpretačního propojení, ale především z dramaturgie – patří pět do repertoáru honkjoku, původních zenových skladeb pro šakuhači, pouze Yugure-No-Kyoku (CD Grands maitres) je z prostředí klasického; nepoučený posluchač ovšem podstatný rozdíl nezaregistruje.

Oba interpreti ovládají do myslitelné dokonalosti složitou techniku dechovou i prstovou (částečné nebo úplné zakrývání pěti relativně velkých hmatových otvorů v kombinaci s proměnlivou dechovou intenzitou umožňuje hru jakýchkoli intervalů i melodických postupů). A přesto nejde o prázdnou virtuositu... spíš o vyprázdnění pro hledání odpovědi na známou zenovou otázku: „Jakým hlasem zní tlesknutí jedné dlaně?“

Nelze si nevšimnout podobného přechváleného vyznění popisu hry na dechový nástroj jako v předchozím článku: „Oba interpreti ovládají do myslitelné dokonalosti složitou techniku dechovou i prstovou (částečné nebo úplné zakrývání pěti relativně velkých hmatových otvorů v kombinaci s proměnlivou dechovou intenzitou umožňuje hru jakýchkoli intervalů i melodických postupů). A přesto nejde o prázdnou virtuositu[...]“ (ř. 18). Technika hry, která autorku neustále překvapuje, či lépe řečeno uvádí v úžas, je logicky odlišná například od našich dechových nástrojů díky tradiční konstrukci, zvyklostem, které se v oblastech dodržují a ze kterých hudba vychází. „Myslitelná dokonalost“ v tomto směru je zdůvodněna zvládnutím složité techniky dechové i prstové, přičemž jak popis v závorce doplňuje, chvalné hodnocení hry obou interpretů se týká techniky hry, která je pro flétnu šakuhači přirozenou. Hudební publicistka, a v tomto případě etnomuzikoložka, by měla odhlédnout od osobního nadšení a s nadhledem zhodnotit nahrávku s mimoevropskou hudbou.

V evropském chápání je japonská hudba plná harmonie, vyrovnanosti a plynulosti. Možná proto se autorka snažila o celkové vyznění textu

v japonském stylu, ovšem recenzování nových nahrávek nestojí na souladu psaného textu a popisované hudby samotné. Jako příklad nám může sloužit věty: „*Tato podélná bambusová flétna je přímo esenciálním představitelem zenu, její jednoduchost zrcadlí též kánon krásy [...]“* (ř. 3), „*[...] spíš o vyprázdnění pro hledání odpovědi na známou zenovou otázku: ‘Jakým hlasem zní tlesknutí jedné dlaně?’“* (ř. 22).

Mezi důležité úkoly a cíle recenze či hodnocení nahrávek by mělo patřit přiblížení skupiny či interpreta, zejména je-li neznámý, což v etnické hudbě a world music je více než pravděpodobné; dále stručný a koncentrovaný popis důležitých rysů konkrétní hudby a hodnocení. Věta „*nepoučený posluchač ovšem podstatný rozdíl nezaregistruje*“ vlastně v sobě vyjadřuje nesplnění svého úkolu – kdo jiný má v rychlosti seznámit posluchače s nahrávkou než recenze, resp. její autor? – a zároveň povýšenost nad takovým posluchačem – sám autor je natolik sebevědomý, že rozdíly, které jsou dle jeho slov podstatné, oproti jiným posluchačům s lehkostí zaregistroval.

„*Barevný zvuk šakuhači je ideální při vytváření otevřených obrazů [...]“* (ř. 7) – barevnost je v etnické hudbě/world music velice často používaným termínem a nemálo autorů jej spojuje nejen s nástroji, ale taktéž s hlasy: např. „*[...] ovládá svůj nástroj do nejmenších záchvěvů a odstínů tónu, ovládá tradiční postupy severoindické hudby i umění improvizace, které hraje v této oblasti podstatnou úlohu. Jeho nástroj je ceněný nejvýš – je to hlas. Hlas mužný, sytý, barvený, zvládnutý do vlasové jemnosti.*“⁹⁰ (viz foto Příloha 8). Vnímání a všímání si odlišných tónů nástrojů pocházející z mimoevropské oblasti je přirozenou a logickou reakcí a ne jeden skladatel/tvůrce si toho byl vědom při komponování svých skladeb. Vzpomeňme si například na Debussyho a gamelan v jeho kusech, který byl použit právě se záměrem obohacení témbrové plastičnosti. Například Jiří Mazánek ve své recenzi z roku 1997⁹¹ o gamelanu píše:

⁹⁰ Jurková Zuzana: *Výlet za hranice: Sri Bhimsen Joshi – Vocal phenomenal*, in Harmonie, 1995, č. 3, str. 52.

⁹¹ Mazánek, Jiří: *Java – Pays Suna* (recenze CD), in: Harmonie, 1997, č. 3, str. 60.

„Všeobecně však každého zvuk gamelanu okouzlí.“ (foto viz Příloha 9)
Proto poznatek, že nástroj má velice barevný zvuk, je informací zbytečnou a můžeme ho při popisu etnické hudby považovat za takřka nicneříkající.

Spojování world music, resp. etnických prvků s popovou hudbou, potažmo s rockem se v druhé polovině devadesátých let stávalo běžným principem tvorby. Podobně, jak předpověděl **Vladimír Kouřil** ve svém článku o postupném vývoji world music, jejího míšení s populární hudbou a kolosem hudebního průmyslu postupně dostávalo reálné obrysy.

Počátkem devadesátých let se objevuje interpretka známá taktéž jako „Princezna jazzu“ nebo „Jazziza“, zpěvačka, klavíristka a skladatelka ázerbájdžánského původu, **Aziza Mustafa Zadeh**, jejíž fúze jazzu, mugamu a vlivů klasické hudby rozvířily tehdejší hudební scénu. Novoty, za kterými stála právě Aziza, byly přijímány s horlivým nadšením. Takové nadšení prezentoval i **Jiří Moravčík** v Uni v roce 1996 ve svém článku, který chválou rozhodně nešetřil:

Azizin tančící oheň⁹²

(foto viz Příloha 10)

Konfrontace folklóru – nebo chcete-li etnické hudby – s rockem a popem se dnes už zdá být běžnou záležitostí a vedle skvostů, které z těchto stále častějších setkání vznikají, můžeme podobným projektům blahořečit i z jiných důvodů. Částečně totiž odpovídají na otázku, jak by se dala řešit neustále připomínaná krize pop music. Snad by se tak dalo nahlížet i na jazz, který – jako už kolikrát předtím – mladá generace odložila k ledu... Proč vlastně? Jistě za to může neuvěřitelně graduující atak rychle se střídajících pestrobarevných stylů a fenomén uměle rychlených hvězd na ‘dva tři měsíce’, které buduje neustále sílící audio(video)průmysl. Hodně se

⁹² Moravčík, Jiří: *Azizin tančící oheň*, in: Uni, 1996, č. 4, str. 20-21.

o to ovšem zasloužili i jazzmani sami – málokomu z nich se podařil skutečně znatelný průnik mimo standardní rámec jazzového teritoria. Pětadvacetiletá **Aziza Mustafa Zadeh** by to mohla trochu napravit: Krásou se hodí na obálky časopisů, inteligenci může rozdávat, jako klavíristka se vyrovná i hvězdným 'bourákům', ale co jí dává trumfy do rukou především – čeří jazzové vody míšením ázerbájdžánské tradiční hudby a moderního přístupu s prvky funky a minimalismu, to vše bez nánosu profesorství a s tryskajícím nadšením.

[...] *'Je skladatelkou a pianistkou velkého génia, tahle muzika pro mne znamená víc než přímočarý jazz,'* tvrdí Al Di Meola a Kai De Carmago nezůstává pozadu: *'Její hudba je jedinečná, nikdy jsem neslyšel nikoho hrát způsobem, jakým hraje ona.'* To jistě samo o sobě hodně znamená, tihle pánové podobná ocenění netrousí na počkání.

Je skutečný požitek poslouchat, jak se s Azizinou jazzovou neortodoxností vyrovnávají jednotlivé nástroje, především bicí, basa a baskytary. Ona sama si emotivně s klavírem doslova pohrává, už dávno se dostala za hranice techniky, střídá nálady stejně jako motivy z klasiky nebo ze španělské hudby, pak nastupuje akustická kytara Al Di Meoly... V okamžiku, kdy Aziza navíc spustí příval scatového zpěvu (ve své neohraničenosti jen stěží popsatelného, snad jen názvuky orientálního folklóru tu mají zřetelnější obrysy), nebo ji dubluje baskytara, je jasné, že jde o unikátní album. Hravé, melodické, jazzově přístupné a nejspíš neoposlouchatelné. [...]

Hudební publicista, který se stává popularizátorem a tedy i jediným spojovacím článkem světa etnické hudby/world music a široké veřejnosti, by měl svou míru nadšení a opěvování nově objevených stylů a osobností držet v únosných měrách, neplýtvat superlativy a nenavyšovat koncentraci slov chvály. Přestože Aziza Zadeh je osobností, která si zcela jistě zaslouží pozornost, Moravčík ve svém článku ázerbájdžánskou „princeznu“ kromě pochvalných slov ostatních muzikantů a jejích dosažených úspěchů prezentuje svůj sled významných pozitiv: *„Krásou se hodí na obálky časopisů, inteligenci může rozdávat, jako klavíristka se vyrovná i hvězdným 'bourákům', ale co jí dává*

trumfy do rukou především – čeří jazzové vody míšením ázerbájdžánské tradiční hudby a moderního přístupu s prvky funky a minimalismu, to vše bez nánosu profesorství a s tryskajícím nadšením“ (ř. 14).

V podobném duchu opěvování osobnosti a muzikálnosti Azizy Mustafy Zadeh Moravčík pokračuje v recenzi její desky *Seventh Truth* z roku 1996: „*Při poslechu v pořadí čtvrtého alba v Německu žijící ázerbájdžánské krásy Azizy Mustafy Zadeh nejednou zůstává rozum stát, kolik magičnosti, živočišné radosti z bytí, přírodní čistoty a neopakovatelnosti lze přinést v propojení vášnivého hlasu, klavírní virtuozity a perkusí v rukách nenápadného indiánského hráče Rameshe Shotamam, takto jediného spoluhráče ve dvanácti skladbách. [...] Omámená [...] neuchopitelností [ázerbájdžánské lidové hudby] ji nechává volně plynout a svým hlasem pak boří beztak už nedefinovatelné hranice. I vlastní příběhy – angličtina střídá rodnou řeč – snově lákají[...]*“⁹³ (viz foto Příloha 11).

Setkání s world music na vlastní kůži, zejména na festivalech, byl a je rozhodně nezapomenutelným zážitkem, zejména jedná-li se o pozitivně hodnocený zážitek. O to intenzivnější zkušenosti a zážitky musely být nabyty počátkem devadesátých let, kdy pro Čechy byly otevřeny hranice a volnost jim dopřávala návštěvy některých festivalů organizovaných s ohledem a především se zaměřením na etnickou hudbu/world music. Různých klišé upozorňujících čtenáře například na hypnotické stavy při poslechu, nádhernou hudbu, která tryská přímo ze srdce, nebo pulzující rytmy zejména u africké hudby se hudební publicisté nevystříhali. Byli tehdejší novinkou v podobě world music natolik okouzleni, že vyvarovat se takových klišé bylo pro ně nepřírozené. Z dnešního pohledu poskládaná klišé a věty o hypnotických stavech a prožití hudby tancem vnímáme s větším odstupem a publicisté, kteří se stali takovými autory, se na své tehdejší texty taktéž dívají dnes jinak.

⁹³ Moravčík, Jirí: recenze desky *Aziza Mustafa Zadeh: Seventh Truth*, in: *Uni*, 1996, č. 10, str. 6.

Zde ukázky výše uvedených klišé popisující nejen prožitek z hudby:

Ceikh Lô: Né La Thiass⁹⁴

(foto viz Příloha 12)

Tato nádherná hudba, naplněná srdcem jejího autora a hlavního interpreta, měla dlouhou cestu, než se k nám dostala. [...]

Ačkoliv je hudba ovlivněna silně senegalskými rytmy, má též mnoho prvků kubánských a vůbec latinskoamerických. Přesto je naprosto osobitá, živá, velmi svěží a dodávající energii.

[...]

Nejzajímavější na tom však je, že tato hudba je silně náboženská ve svých textech. Šejch Lô se stal členem islámského bratrstva senegalských murídů, založeného r. 1927 Amadu Bambou. Stoupenci se vyznačují oblečením, které je sešité z více kusů látek a copánky obdobnými jako u rastamanů. Texty jsou věnovány lásce, zakladateli bratrstva a dalším světcům a duchovním vůdcům. Jsou jistě velkou posilou všem hledajícím. K nám však promlouvají především srdcem, které oživuje celou interpretaci.

Úvod recenze alba *Né La Thiass* od Ceikha Lôa, které vyznívá spíše jako pohádkově poetický úvod, už předurčuje osobní zainteresovanost a nikoliv nadhled recenzenta, z jehož pera by mělo právě objektivnější hodnocení pocházet: „*Tato nádherná hudba, naplněná srdcem jejího autora a hlavního interpreta, měla dlouhou cestu, než se k nám dostala*“ (ř. 1), nebo „...*k nám promlouvají především srdcem, které oživuje celou interpretaci*“ (ř. 13).

Popisy hudby pocházející z Afriky jako projevy svěží, živé a dodávající energii mohou být doplňovány téměř u každé nahrávky etnické hudby, jak to demonstrují věty: „*Ačkoliv je hudba ovlivněna silně*

⁹⁴ Mazánek, Jiří: recenze desky *Ceikh Lo: Né La Thiass*, in: Harmonie 1997, č. 2, str. 54.

senegalskými rytmy, má též mnoho prvků kubánských a vůbec latinskoamerických. Přesto je naprosto osobitá, živá, velmi svěží a dodávající energii.“ (ř. 4.).

Gambie: L'art de la kora⁹⁵

(foto viz Příloha 13)

Pokud se nemýlím, budeme u nás africký strunný nástroj kora znát pouze z nahrávek, protože tu žádný interpret dosud nevystoupil. Ve světě je ovšem tato 21strunná harfa špicového tvaru dost známá. Dnes jsou struny nylonové oproti dřívějším z kůže, tělo je z velkého seříznutého kalebasu, přes nějž je kraví kůže, a na kalebas je natažen dlouhý krk z růžového dřeva. Tento typ nástroje se vyskytuje pouze v západní Africe. Struny jsou sice díky můstkům rozděleny do dvou řad, ale hraje se jednoduše: oba palce hrají hluboké tóny – často ostinato a ukazováčky vybrnkávají melodii. Protože kora sloužila především ke zpěvu, objevují se v melodiích spíše vyhrávky, které doplňují. Ovšem u instrumentálních skladeb uslyšíte strhující vodopády rychlých melodií doprovázené hypnotickým ostinatem.

[...]

Je to hudba velmi příjemná, živá, ale přitom hypnoticky zklidňující.

Hudební publicisté se potýkají s problémy, které jsou pro ostatní žánry a oblasti hudby lehce řešitelné. Je to vlastní popis neznámých kompozic, stylů a nástrojů, které v té době v Evropě znalo jen pár jedinců. Proto část textu zabíral právě takový popis, ve kterém se čtenáři seznámili s potřebnými informacemi, a teprve poté následovalo samotné hodnocení, k němuž na počátku devadesátých let docházelo jen málokdy. Po dlouhých úvodech a seznamování s neznámými prvky použité na nahrávce ani k hodnocení mnohdy nedocházelo.

⁹⁵ Mazánek, Jiří: recenze desky *Gambie: L'art de la kora*, in: *Harmonie* 1997, č. 3, str. 60.

V tomto případě, v recenzi alba *Gambie* od **Jiřího Mazánka**, se nejdříve dočítáme o nástroji kora. Tato výkladová část spíše supluje etnomuzikologická skripta, přičemž ani poté hodnocení nahrávky nepřichází, ale zato můžeme vidět často používanou hypnózu: „Ovšem u instrumentálních skladeb uslyšíte strhující vodopády rychlých melodií doprovázené hypnotickým ostinatem“ (ř. 11). Podobné vyznění můžeme nalézt i v poslední větě: „Je to hudba velice příjemná, živá, ale přitom hypnoticky zklidňující.“ (ř. 14), v krátkém článku od **Jiřího Moravčíka** v *Uni* z roku 1996, kde recenzuje album kanadského kytaristy a producenta **Mikea Brooka** a pákistánského zpěváka **Nusrata Fata Ali Khana**: „Ti z vás, kteří se už dříve setkali s některými Nusratovými nahrávkami, vědí, jakou neobyčejnou sílu dokáže vyzařovat hypnotická rytmická hra na perkuse a dlouhé improvizální litanie Nusratova prolamovaného hlasu, jež se jen stěží dají popsat.“⁹⁶, nebo v textu stejného autora časopisu *Harmonie* z roku 2007: „Z tak zvané hypnotické mbira music vyrůstá i veškeré roztančené písničkářství Stellingových [Stella Rambisai Chiweshe – pozn. aut.] krajanů Thomase Mapfuma a Olivera Mtukudziho.“⁹⁷

Cheikha Rimitti: Důchodkyně, nebo rockerka?⁹⁸

(foto viz Příloha 14)

Současná world music nadále nabízí fascinující střety od sebe hodně vzdálených kultur, nad jejich fungujícím hudebním propletencem zůstává rozum stát. Má to ovšem jeden háček: je nezdárka velmi obtížné je v bludišti denně nabízené hudební krmě vůbec nalézt. Koupit se na našem trhu vůbec nicméně nedají.

Když před dvěma lety vyšlo album Sidi Mansour alžírské zpěvačky Cheikhy Rimitti (dnes už osmdesátileté!), vzbudilo nadšení především u posluchačů Takfarinase či Khaleda, hlavních

⁹⁶ Moravčík Jiří: recenze desky *Mike Brook & Nusrat Fateh Ali Khan: Night Song*, in: *Uni*, 1996, č. 12, str. 6-7.

⁹⁷ Moravčík, Jiří: *Stella Chiweshe, královna mbira*, in: *Harmonie*, 2007, č. 2, str. 40.

⁹⁸ Moravčík, Jiří: *Cheikha Rimitti: Důchodkyně, nebo rockerka?*, in: *Uni* 1996, č. 12, str. 8.

představitelů stylu rai, jehož výrazně rytmická složka propojená se soudobou elektrickou nástrojovkou učarovává svou hypnotičností, vzešlou z dávných zpěvů beduínských pastevců, a v neposlední řadě i oparem tajemna, odjakživa příslušejícího k arabské tradiční hudbě.

[...]

Tenhle 'přírodní základ' pak přenesli do losangelských zvukových laboratoří, kam si sezvali hráčský výběr zaručující pro ně ten nejdokonalejší výsledek. Za pomoci moderní studiové techniky sem vpreparovali – ve své nepřekonatelnosti ihned rozpoznatelné – kytary Roberta Frippa, spouštějícího i svůj Frippertronics, funkově žahavou basu Flea, který tu podává důkaz svého mistrovství, tak málo souvisejícího z vystrkováním holého zadku na obecenstvo v rámci domovské kapely Red Hot Chili Peppers, mandolína a housle Billa Rhey nebo kytarově hardcoreový nádech East Bay Raye (z Dead Kennedys) s bonbonkem navrch v podobě Bruce a Waltera Fowlerových, bratrů dechařů, na které si budou pamatovat pro změnu zase fanoušci Franka Zappy. Že se jim věc podařila, dokazuje skutečnost, že v konečném vyznění nesmírně uhrančivé, jiskřivé a rytmicky strhující skladby – zasažené tou 'správnou' dávkou technologie, z níž se derou originálně zaranžované dechy – přinášející zážitek srovnatelný s koncertním provedením na původní lidové nástroje, které mohli slyšet návštěvníci letošního festivalu world music v Rudolstadt, kde Cheikhu Rimitti „sledovali diváci v naprostém úžasu – rytmicky tak intenzivní hudbu totiž zřejmě v životě nezažili“.

Moravčíkova slova, dnes již trochu v posunutém významu, stále platí: „*Současná world music nadále nabízí fascinující střety od sebe hodně vzdálených kultur, nad jejich fungujícím hudebním propletením zůstává rozum stát.*“ (ř. 1). Funkčnost současné world music se rozplývá v nepřeborném množství hudebních nahrávek směsí různých stylů a žánrů a ztrácí svůj původní význam, který měl za úkol přiblížit hudební projevy z různých (a pro Evropany) povětšinou neznámých krajů a oblastí. Z tehdejšího problému tržní absence této hudby se

stal problém opačný – jak se v nepřeborném množství vyznat a na co klást důraz při volbě. Zároveň se world music stala velkou množinou nepřeborných stylů a žánrů.

Prvky etnické hudby i přesto, že se staly součástí kompozic populární hudby, vyvolávaly představy o jakési hypnotičnosti, tajemnu a světu kouzel. Právě tato slova se v recenzích a reportážích z festivalů objevovala nejčastěji, v drtivé většině ve spojení s africkou a arabskou hudbou: „... stylu rai, jehož výrazně rytmická složka propojená se soudobou elektrickou nástrojovkou učarovává svou hypnotičností, vzešlou z dávných zpěvů beduínských pastevců, a v neposlední řadě i oparem tajemna, odjakživa příslušejícího k arabské tradiční hudbě.“ (ř. 8), „Že se jim věc podařila, dokazuje skutečnost, že v konečném vyznění nesmírně uhrančivé, jiskřivé a rytmicky strhující skladby [...]“ (ř. 25).

Podobný popis uhrančivého a hypnotického stylu používá **Dorůžka** taktéž často. Například: „[...] Khaledova skupina kombinuje dechovou sekci, elektrickou kytaru a elektrické housle. Je dost provokativní už jen svým zvukem – a tak nakonec nemusíte z arabských textů rozumět ani slovo. Díky elektrickým nástrojům má rai značně hypnotický efekt na posluchače – k čemuž je nutno připočítat ještě čarodějný puls arabských rytů“⁹⁹, nebo: „[...] Zpěvák dokáže vyšroubovat pozornost publika na plné obrátky pouze hudbou a tak je přivést na jinou úroveň vnímání – což je vlastně totéž, oč usilovaly psychedelické skupiny v San Francisku. Důležitou roli přitom má hypnotický rytmus i náhlé zatáčky a zvraty ve vokální improvizaci“¹⁰⁰, „[...] zvláštní, hypnotickou sílu hlasu třiapadesátileté Yandé Coudou Se’ne cítíte i z nahrávky: není to ani blues, ani gospel, ale jiný, zatím nepojmenovaný druh černošské magie“¹⁰¹, „[...] v západní Africe se ale kazety s prvním albem Oumou Angare prodávaly po statisících. Akustickému funku zpěvaček z Mali,

⁹⁹ Dorůžka, Petr: *Khaledovo zakázané ovoce*, in: Rock&Pop, 1994, č. 13, str. 15.

¹⁰⁰ Dorůžka, Petr: *Psychedelické spirituály z Pákistánu*, in: Rock&Pop, 1994, č. 21, str. 16.

¹⁰¹ Dorůžka, Petr: *Když zpěvačka skáče prezidentovi do řeči*, in: Rock&Pop, 1996, č. 1, str. 78.

Guineje a dalších západoafrických není vůbec těžké podlehnout – pokud ho ovšem člověk aspoň jednou vyzkoušel. Magicky propletené střídání sólových hlasů a sboru působí hypnoticky, ne však primitivně. V transparentním a neustále pulsujícím doprovodu Oumou Sangare kombinuje akustické nástroje a Afriky i Evropy [...]“¹⁰², „[...] Bhangra (bhang, jak známo označuje indické konopí) byla původně hudba dožínkových veselí v Pandžábu. Hypnotický rytmus bubnu dhol asijsí přistěhovalci v Anglii ještě zvýraznili klávesami a elektronikou [...]“¹⁰³, nebo například: „O typicky africké zahájení programu se postarali Les Tambours De Brazza, skupina bubeníků z Konga. Její šéf seděl za bicí soupravou a řídil šest sólistů na velký buben ngouri, dalších šest hráčů na menší buben ngoma, tanečníky a akrobaty. I když k hypnotickému ovládnutí publika by rafinovaně se proplétající rytmy bohatě postačily, choreografie výsledný účinek ještě zvýraznila.“¹⁰⁴.

Někteří autoři v mediálních sférách (nejen v tištěných médiích) se stále dopouštějí chybného zařazení world music mezi žánry. Někteří přibližují interprety či hudební skupiny z oblasti world music skrze již definované žánry, takže kromě případného ohodnocení nahrávky nebo koncertu se ve větší části textu zabývají žánrovým zařazením a taktéž přidávají životopisy interpretů či historii vzniku skupin, a to zejména proto, že se většinou jedná o osudy, které jsou pro konzervativního Evropana neobvyklé. Například v následujícím příkladu se pojí vývoj asijské kapely v evropském prostředí, v tomto případě anglickém, žánrový popis a okolní pohnutky vedoucí k jejich typické produkci, která v sobě zahrnuje částečně typický styl *bhangra* a evropské populární a taneční styly:

¹⁰² Dorůžka, Petr: *Omou Sangare*, in: *Rock&Pop*, 1996, č. 9, str. 78.

¹⁰³ Dorůžka, Petr: *Bhangra & Bhangramuffin*, in: *Rock&Pop*, 1997, č. 3, str. 87.

¹⁰⁴ Dorůžka, Petr: *9. Africa Festival Würzburg*, in: *Rock&Pop*, 1997, č. 7, str. 88.

Asian Dub Foundation a bengálský rap¹⁰⁵

(foto viz Příloha 15)

Na první pohled vypadá tahle parta jako jedna z mnoha značně vitálních sestav britských Indo-Pákistánců, které hrají styl bhangra. To je vlastně techno s kořeny v nevázané indické dožínkové hudbě, jejíž páteří byl hypnotický doprovod indického bubnu dhol. V Pandžábu, odkud bhangra pochází, zemědělci pěstovali a sklízeli především světově proslulé indické konopí, kterému se v Indii říká 'bhang', a z tohoto slova pak vzniklo označení bhangra.

'Nová vlna' britských Asiatů dnes už míchá bhangru se vším možným: najdete tu rap, reggae, a z alba **Facts And Fictions** skupiny Asian Dub Foundation se ozývají i značně rebelantské nálady. Není divu: členové se sice setkali na muzikantsko-technologickém kursu v místním kulturním středisku, ale protože v Anglii žijí už po dvě nebo tři generace, mají blíž k punkrocku než k Ravi Shankarovi. Baskytarista Dr Das dříve vystupoval s Orbital a Pentatonic a kytarista Chandrasonic si ladí všechny struny na jednu notu, takže spolu dohromady rezonují, což při náležitém stupni zkreslení vytvářejí divoký sonický nářez; k sestavě ještě patří hlavní rapper Master D, dva deejayové – Sun-J a Pandit G – a devatenáctiletá tanečnice Bubbly.

I když pasáže z alba **Facts And Fictions** evokují svojí syrovou energií klasické punkové nahrávky včetně detroitských MC5, jistěmu pokroku se Asian Dub Foundation neubránili; každá skladba desky je jiná a celek prozrazuje značný tvůrčí potenciál. V textech se nejzřetelněji projevují typické exulantské prožitky, pocit ztracených kořenů a věčného bloudění; slova migrace a diaspora patří v hudební tvorbě etnických menšin v Evropě k těm nejčastěji užívaným.

[...]

Přistěhovalci, kteří do evropských států přicházejí z různých důvodů, jsou po několik generací zatíženi svým původem a taktéž důvodem

¹⁰⁵ Dorůžka, Petr: *Asian Dub Foundation a bengálský rap*, in: *Rock&Pop*, 1996, č. 1, str. 79.

odchodu z rodné země. Ačkoliv se v tomto případě jedná již o druhou či třetí generaci takovýchto přistěhovalců, stále se obracejí k tématům odchodu: „v textech se nejzřetelněji projevují typické exulantské prožitky, pocit ztracených kořenů a věčného bloudění; slova migrace a diaspora patří v hudební tvorbě etnických menšin v Evropě k těm nejčastěji užívaným“ (ř. 22). V jejich generaci, která je již vlastně považována za evropskou, jelikož se již narodila a prožila většinu svého života v jiné zemi než v zemi svých předků, se mísí hudební zvyklosti a tradice typické pro jejich zemi původu a zároveň se stávají spojovateli své kultury s kulturou evropskou. Dalo by se říci, že jsou tedy typickými představiteli produkce world music. V případě výše uvedené textové ukázky je skupina **Asian Dub Foundation** totiž propojovatelem pandžábského stylu, tzv. *bhangry* a evropských žánrů typu punk, rock, reggae či rap. Proto pro hudební publicisty je dnes již nutností přiblížit styl world music kapely na základě již zavedených a definovaných žánrů: „‘Nová vlna’ britských Asiatických dnes už míchá bhangru se vším možným: najdete tu rap, reggae, a z alba **Facts And Fictions** skupiny Asian Dub Foundation se ozývají i značně rebelantské nálady.“ (ř. 8). Neustálé rozšiřování a přesouvání významu world music se stává nepřehledným trhem různorodých žánrů, a tudíž pojem world music při charakterizování hudební produkce hudebních uskupení je pouhým nastíněním a upozorněním etnických prvků v jejich hudebních kompozicích. Z toho vyplývá, že odborník na world music musí dnes být vlastně odborníkem na celou škálu různých žánrů, což v době svého vzniku nebylo potřeba. V tomto zveřejněném textu (viz výše) můžeme tak demonstrovat nepatrné nesrovnalosti, které pramení pravděpodobně z nedokonalé zkušenosti na poli žánrů, jakým je punk, rock atp.: „Baskytarista Dr Das dříve vystupoval s Orbital a Pentatonic a kytarista Chandrasonic si ladí všechny struny na jednu notu, takže spolu dohromady rezonují, což při náležitém stupni zkreslení vytvářejí divoký sonický nářez.“ (ř. 14). Punk-rockové kapely jsou založeny na tvrdosti a řinčivosti svého zvuku, na jakémsi rebelství (*punk* znamená v angličtině „výtržník“) a jednoduchých melodiích, které jsou

většinou postaveny na několika akordech. Proto „*při náležitém stupni zkreslení vytvářejí divoký sónický nářez*“ je vlastním popisem punkového stylu, který je takovými podobnými charakteristikami popisován. Zde dochází také k terminologickému nedorozumění - pravděpodobně Dorůžka nemyslel „*ladí všechny struny na jednu notu*“, ale „*ladí všechny struny na jeden tón*“.

Hudební projevy z oblasti world music se staly množinou několika více žánrů, a tak se z žánru menšinového zaměření a s vysokou měrou etnických prvků stává žánr sestávající z hudebních směrů, které koordinuje doba a aktuální trendy v hudbě, potažmo v hudbě populární, tedy *mainstreamu*. Zároveň došlo k tomu, že společnost je již informována o typických hudebních projevech ze vzdálených a exotických míst natolik, že je schopna sama rozřazovat a zařazovat takovéto projevy do jednotlivých oblastí vzniku. Všeobecná informovanost je zároveň ohromnou determinací těch hudebníků, kteří pocházejí z takovýchto exotických zemí a ve snaze oprostit se od své tradiční hudební kultury tvoří hudbu „netypickou“ pro danou oblast. Jako příklad, demonstrující výše uvedené, nám může posloužit článek z **Rock&Popu** z roku 1996:

Přislazený afropop pro zpozdilé Evropany?¹⁰⁶

(foto viz Příloha 16)

I když Lokua Kanza vede už druhý měsíc svým novým albem **Wapi Yo** tabulku WMCE a na koncertech dokáže doslova zhypnotizovat evropské publikum, jeho hudba nepředstavuje právě tu nejtypičtější tvář Afriky.

Kanzova matka pochází ze Rwandy, otec ze Zairu; ten byl kapitánem říčního parníku (což je zaměstnání v biografiích afrických muzikantů překvapivě časté). V osmi letech začal Lokua zpívat v kostele, a později hrál na kytaru zairskou rumbu, což je dnes jeden z nejznámějších afrických stylů. Roku 1984 Lokua Kanza dorazil

¹⁰⁶ Dorůžka, Petr: *Přislazený afropop pro zpozdilé Evropany?*, in: *Rock&Pop*, 1995, č. 22, str. 15.

do Paříže, kde strávil čtyři roky po boku zairského skladatele a zpěváka Ray Lemy a prošel důkladnou přípravou ve skupinách svých slavnějších afrických kolegů [...]

Jeho vlastní styl stojí především na chytlavých melodiích a vokálních harmoniích; vystupuje zpravidla jen s kytarou a se dvěma či více zpěvačkami, a s použitím několika velmi jednoduchých prostředků dokáže vytvořit živý kontakt s publikem a naprosto bezprostřední atmosféru. Lokua Kanza ovšem není nic pro ty, kdo v hudbě hledají spíš syrovější a démonické prvky. Britský časopis Folk Roots, který jinak věnuje africké hudbě spoustu místa, odbyl Kanzovo nové album několika jízlivými řádky: *‘I když je ze Zairu, dělá neškodný akustický euro-humus, který byste mohli omylem označit za cosi francouzského s brazilskou příchutí. Představuje to protiklad všeho, co obvykle čekáme od hudby z Afriky: je téměř urážející svojí tupostí.’*“

Neustále se opakující a v různých obměnách používané slovo „hypnotický“ nalezneme i v tomto případě: *„I když Lokua Kanza vede už druhý měsíc svým novým albem **Wapi Yo** tabulku WMCE a na koncertech dokáže doslova zhypnotizovat evropské publikum, jeho hudba nepředstavuje právě tu nejtypičtější tvář Afriky“* (ř. 1) – tato věta, kromě již zmiňovaného „hypnotického“ klišé, v sobě zahrnuje ještě jeden často se opakující aspekt, zakotvenou evropskou představu o typické africké hudbě, podle níž jsou afričtí interpreti zařazováni. *„Jeho hudba nepředstavuje právě tu nejtypičtější tvář Afriky“* (ř. 3) – mají Evropané patent na to, podle jakých kritérií poznat africkou hudbou, jak má „správně vypadat“ a co mají afričtí hudebníci tvořit a interpretovat?

Determinace afrických hudebníků (ale nejen jich) spočívá právě v tom, že jsou zařazováni do škatulek s africkou hudbou a jakmile se jejich hudební produkce liší od toho, nač je evropské ucho zvyklé, je posuzována jako „špatná hudba z Afriky“. Přesně jak napsal britský časopis **Folk Roots**: *„I když je ze Zairu, dělá neškodný akustický euro-humus, který byste mohli omylem označit za cosi francouzského s brazilskou*

příchutí. Představuje to protiklad všeho, co obvykle čekáme od hudby z Afriky: je téměř urážející svojí tupostí“ (ř. 19). Imperativně posuzuje tvorbu zairského hudebníka z hlediska očekávané africké hudby a jakmile neuspokojuje, je pranýřován a negativně zkritizován.

Evropské škatulkování všeho druhu na poli hudební tvorby splnilo velkou úlohu a uspořádalo a definovalo velkou produkci hudebních útvarů, ovšem v tomto případě se podobné škatulkování zvrhlo až v chorobné zařazování tvorby hudebníka s původem ze Zairu mezi zaběhnuté konstrukty africké hudby: „*Představuje to protiklad všeho, co obvykle čekáme od hudby z Afriky: je téměř urážející svojí tupostí“* (ř. 22).

Otevřené hranice, velké množství možností vycestovat do zcela odlišných kultur a zemí, případně studovat v takovýchto zemích, způsobilo, že například afričtí interpreti se usadili v evropských zemích a s africkou rodnou kulturou je spojovala jen hudba, které zůstali ve většině případů věrni. Jelikož proti evropskému vlivu nemohli být rezistentní, ve většině případů se stalo, že tehdejší hudební projevy, které zanechaly v hudebnících vzpomínky a ze kterých ve své tvorbě vycházeli, se změnily a hudba v zemích původu se posunula ve svém logickém a přirozeném vývoji. Proto tvrzení „*Představuje to protiklad všeho, co obvykle čekáme od hudby z Afriky: je téměř urážející svojí tupostí“* (ř. 22) zahání africkou hudbu do konstruktů evropského posuzování.

Naopak důvodem případné kritiky všech exotických aplikací ve směsi populární hudby by se mohlo stát „vykořisťování“ původních hudebních tradic, aniž by se hudba vázala na lokalitu vzniku. Ovšem i na to se vedly různé diskuze. Například **Peter Gabriel**, zpěvák, skladatel, producent a propagátor world music, se na téma vykořisťování vyjádřil v časopise **Folk Roots** (s překladem Petra Dorůžky, citováno v časopise Rock&Pop) takto: „*Když jsme poprvé*

začali pracovat s hudebníky s ostatních zemí, tak nás obviňovali, že vykořisťujeme jiné hudební tradice. Já jsem hrdý na to, že můžu vykořisťovat cokoli, co mě vzrušuje, a doufám, že ostatní hudebníci budou stejným způsobem vykořisťovat mě, protože to by měl dělat každý umělec.“¹⁰⁷

¹⁰⁷ Dorůžka, Petr: *Deep Forest z opačné strany aneb Co s vámi udělá 5 vteřin z Mongolska*, in: *Rock&Pop*, 1995, č. 22, str. 15.

ZÁVĚR A ZHODNOCENÍ

Na základě analytického přístupu k textům věnujícím se mimoevropské hudbě v českých tištěných médiích, resp. hudebních časopisech po roce 1993, tj. **Rock&Pop**, **Harmonie** a **Uni**, došlo k potvrzení několika výchozích předpokladů, které byly určeny na začátku této práce. Byl kladen důraz na to, jakým způsobem a v jakých kontextech se především o mimoevropské hudbě psalo, jaká slovní spojení se opakovala nejčastěji, jaké druhy a oblasti mimoevropské hudby byly v tisku reflektovány, jakým způsobem byla hudba popisována a jaké stereotypy se v této souvislosti objevovaly. Zároveň díky osloveným autorům, jejichž články se v drtivé většině ve výše zmíněných periodikách objevovaly (jednalo se o **Petra Dorůžku**, **Jiřího Moravčíka**, **Zuzanu Jurkovou** a **Petra Kolářka**) se zorný úhel rozebíraných článků rozšířil a odpovědi autorů doplnily, či případně dovysvětlily jejich přístup, postup, situaci a popisování tehdy chápané etnické hudby a world music v tisku.

Jelikož na území dnešní České republiky se tištěná média začala zajímat o „novou vlnu“ v podobě world music až od devadesátých let a v tehdejší době byla relativně pevná základna folku a rocku, samotní publicisté píšící o této oblasti nabírali zkušenosti a znalosti postupně se svými čtenáři a navíc jejich pozice byla oproti jinak žánrově profilovaným publicistům komplikována tím, že čtenáři těchto tištěných médií neměli o etnické hudbě a world music takové povědomí jako u jiných žánrů a hudebních kategorií. Z toho vyplývá také to, že prvotní seznamování s jednotlivými interprety či hudebními formacemi, nástroji a kompozicemi muselo nutně přijít s první vlnou článků o jednotlivých lokalitách, odkud daná hudba pocházela.

Časté úvody se věnovaly životopisům zmiňovaných interpretů, jejich osudům a případně důvodům odchodu z jejich rodné (obvykle pro nás exotické) země. Například texty od Petra Dorůžky se stávaly přehlídkou životopisů různých interpretů, které byly povětšinou osvěženy přímými citacemi samotných hudebníků. V jeho textech, zejména z devadesátých let, málokdy oproti ostatním článkům dalších publicistů docházelo k hodnocení. Namísto svých tvrzení uvádí fakta a výroky jiných zahraničních publicistů. Zároveň činí Dorůžka praktický krok: uvádí kontakty na jednotlivá vydavatelství, hudebníky či organizátory festivalů a upoutává na vysílání v rádiu Vltava, kde má dodnes svůj pořad **Hudba na pomezí a Mezi drakem a hadem**.

Z většiny textů ve sledovaných periodikách a dle emailových korespondencí, které potvrdily původní domněnku, vyplývá, že si sami autoři význam pojmů *world music* a *etnická hudba* vyložili víceméně podle svých kritérií: **Petr Dorůžka** do rubriky world music zařazuje především to, co se nepřirazuje do mainstreamu, píše zde o country, moravské lidové hudbě, folku, blues i etnicky zabarvené populární hudbě z různých koutů světa.

Jiří Moravčík místo termínu *world music* používá podle něj trefnější spojení – hudba z Afriky, Asie, severní Evropy atp.

Zuzana Jurková od dob svého prvního zveřejněného článku v popularizačních tiskovinách změnila postoj svého definování etnické hudby a sama změnu ve významu pojmu reflektovala. Dávala důraz na autenticitu a spjatost hudby se zemí původu, přičemž tato kritéria opřela o známou řadu UNESCO.

Poslední oslovený publicista, **Petr Koláček**, hranice world music staví intuitivně a dle svého prvotního kritéria, kterého se drží neustále, to je podle toho, zda by tu kterou hudbu „sám pustil v rádiu“¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Z emailové korespondence s Petrem Koláčkem, viz str. 20.

Dle výpovědí oslovených autorů lze tak vyvodit, jak velká rozmanitost je s pojmem *world music* spojena, v jak velké míře je tento pojem nepevně zakotven a co si pod ním každý publicista představuje. Je tedy patrné, že čím více publicistů, tím více „vlastních“ definic a ohraničení. Tím se dokazuje také to, jak vágní a široký pojem je dnes pro hudbu s etnickými prvky v různých kombinacích používán. S tím také souvisí postupné rozšiřování žánrů, které se na původní myšlenku a kategorii *world music* nabalují. S tímto vývojem jsme mohli sledovat i vývoj v textech, kde kromě zařazení do *world music* následoval popis hudebních žánrů, se kterými nahrávka či produkce interpreta/hudební skupiny operuje. Zároveň si díky žánrovým kombinacím, které se i nadále schovávají pod hlavičkou *world music*, uvědomujeme, do jakých rozměrů se hudební proud, zahrnující rovněž další žánry typu jazz, soul, punk, rock, chillout, drum'n'bass atp. a stále se řadící mezi menšinové žánry, rozrostl.

V textech sledovaných časopisů docházelo k častému opakování pojmů a postojů při popisu a hodnocení nahrávky s *world music*. Tato práce měla mimo jiné za cíl poukázat na tato použitá slova a zdůraznit jejich zbytečně subjektivní nadšení. Především se jednalo o popisy pocitové, které byly logicky způsobené vzhledem k běžnému evropskému vnímání hudby nezvyklými kompozicemi, použitím nástrojů, barevností těchto nástrojů a jejich laděním. Nejčastěji se jednalo například o popisy africké hudby, se kterou jsou často spojené obraty jako „hypnotický rytmus“, „hudba tryskající přímo ze srdce“, nebo „hudba nutící k tanci či transu“ atp., nebo neutuchající touha po pohybu, udivení nad barevností použitých nástrojů a pro Evropany nelehkou technikou hry na nástroj. S postupným vývojem a časových postupem se i snižovala četnost těchto používaných slov.

K zajímavému zjištění také došlo při porovnávání četnosti zmínek a recenzovaných nahrávek z určitých oblastí. Autoři se ve všech časopisech nejvíce zabývali africkou oblastí, arabskou, indickou, keltskou hudbou a židovským klezmerem, což mohlo být způsobeno osobním zaměřením samotných autorů (například Jiří Moravčík přiznává, že jeho středem zájmu je africká hudba), nebo zájmem o ty interprety účinkující na festivalech, na nichž se někteří publicisté stali pravidelnými návštěvníky (například Africa Festival v německém Würzburgu, WOMEX, WOMAD, festival Rudolstadt, Colours of Ostrava atd.). Méně častými oblastmi, o něž se publicisté zajímali, byla například Čína, Japonsko, Finsko či země postsovětského teritoria.

Jediným časopisem, který se ve svých počátcích snažil rozdělovat etnickou hudbu a world music, byla **Harmonie**. Prvotní rubrika o nových nahrávkách za hranicemi Evropy Zuzany Jurkové přesídlila mezi ostatní žánrové recenze, kde docházelo k již zmíněnému rozdělení. Nejmarkantnějším rozdílem mezi oběma kategoriemi je samotný přístup k nahrávce – text o albu s autorem definovanou etnickou hudbou měl spíše výkladový a poučný charakter, popisoval hudbu na základě etnických odlišností včetně případné krátké historie tradiční hudby v té které oblasti vzniku; nahrávka s world music se více přibližovala hodnocení a provázela čtenáře deskou. Od čísel z roku 2000 se toto rozdělení již nepoužívá.

Sledované časopisy, které přinesly první zmínky o world music u nás, během svého vývoje zaznamenaly několik změn jak redakčních, vydavatelských, obsahových, tak i vizuálních. Ovšem ti autoři, kteří začali world music popularizovat již v počátku devadesátých let, zůstali dodnes, což nám ulehčuje mapování postupného zdokonalování a terminologického vyvarování se kliše a stále se opakujících frází. Sbírání zkušeností, rozšiřování hudebních obzorů ve world music vedlo k ukotvení nadhledu a k posunu jak

ve vyjadřovacích prostředcích, tak v hodnocení hudební produkce mimoevropské hudby. Ovšem je nutno mít na paměti, že se toto zjištění nevztahuje na celkovou situaci v médiích obecně – s nástupem nových interaktivních médií (internetu) se zvýšil počet publicistů a jiných autorů píšících o world music či etnické hudbě, přičemž jejich vzdělání je často nezařazuje mezi fundované v tomto oboru, nebo jejich zkušenosti nejsou natolik bohaté, aby se vyvarovali těch chyb, které byly popsány. V této souvislosti je nutno také podotknout, že práce je orientována pouze na hudební časopisy, tudíž reflexe dalších tištěných médií (již například zmíněný denní tisk či nehudební časopisy, ve kterých jsou zveřejňovány texty o world music či etnické hudbě, například časopis Reflex) by se mohly stát bodem dalších zkoumání.

RESUMÉ:

Práce nazvaná „**Prezentace etnické hudby a tzv. world music v českých tištěných médiích po roce 1993**“ se zaměřuje nejen na samotnou prezentaci etnické hudby a world music ve vybraných českých periodikách (**Rock&Pop**, **Harmonie** a **Uni**), ale taktéž na proměnu významu pojmu *world music* v médiích v komparaci s muzikologickým, resp. etnomuzikologickým pojetím. Upozorňuje na to, že uměle vytvořený a zavedený termín *world music* je dnes těžko ohraničitelnou a definovatelnou oblastí hudby a zahrnuje v sobě většinu hudební produkce, jež obsahuje jakýkoliv prvek etnické povahy.

V práci byl kladen důraz na to, jakým způsobem a v jakých kontextech se především o mimoevropské hudbě zmiňovalo, jaké druhy a oblasti mimoevropské hudby byly v tisku reflektovány a jakým způsobem byla hudba popisována. Jako doklad používání některých stereotypních slovních spojení, která se stala zejména v období devadesátých let oblíbenými klišé vyskytujícími se s určitou hudební oblastí, slouží analytická část této práce (kapitola 4), ve které jsou vybrané články ze sledovaných periodik podrobeny hlubší analýze.

Autoři, jejichž články se v drtivé většině ve sledovaných periodikách objevovaly (**Petr Dorůžka**, **Jiří Moravčík**, **Zuzana Jurková**), se k situaci dnešního chápání pojmu *world music* a o vývoji svých publicistických zkušeností vyjádřili. Jejich odpovědi jsou zakomponovány do textu, čímž rozšířily zorný úhel rozebíraných článků a doplnily, či případně dovysvětlily přístup, postup, situaci a popisování tehdy chápané etnické hudby a world music v tisku.

SUMMARY:

The thesis “**Presentation of Ethnic Music and So-called World Music in Czech Printed Media after 1993**” is focusing not only on presenting ethnic and world music itself in the selected Czech periodical publications (**Rock&Pop**, **Harmonie** and **Uni**), but also on the change in the meaning of the term *world music* in media in comparison to musicological or ethnomusicological approach. It highlights the fact that the artificially created and established term *world music* is nowadays hardly finite or definable musical area involving most of the music which includes any component of ethnical character.

The thesis emphasizes the way and contexts of mentioning the non-European music, its kinds and areas, as well as the way of describing and reflecting it in the press.

In evidence, the analytical part of the study deals with selected articles and some of their stereotypical expressions used especially in the 1990s as clichés occurring in certain musical areas (chapter 4).

The authors whose articles about the topic used to appear in majority of the printed media (**Petr Dorůžka**, **Jiří Moravčík**, **Zuzana Jurková**) commented on the development of their experience in publishing and on the situation of contemporary understanding the term *world music*. The study embodies their comments, which extends the view on the analysed articles and complements, perhaps even explains, the approach, procedure, situation and description of understanding ethnic music and world music in the printed media at that time.

ZUSAMMENFASSUNG:

Die Arbeit unter dem Namen „**Die Präsentation der ethnischen Musik und sgn. world music in der tschechischen Druckmedien nach dem Jahre 1993**“ wird nicht nur an die eigene Präsentation der ethnischen Musik und *world music* in den ausgewählten tschechischen Periodiken (**Rock&Pop**, **Harmonie** und **UNI**) orientiert, sondern auch an die Abwechslung der Bedeutung des Begriffes *world music* in den Medien im Vergleich mit der musikologischen, bzw. ethnomusikologischen Auffassung. Sie macht daran aufmerksam, dass der künstlich gebildete und benutzte Begriff *world music* heute einen schwer definierten Musikbereich darstellt. Er schließt vor allem die Mehrheit der Musikproduktion ein, die irgendein Element des ethnischen Charakter enthält.

In der Arbeit wurde das Schwergewicht darauf gelegt, wie, bzw. in welchem Kontext, vor allem die außereuropäische Musik wiederholt erwähnt wurde, welche Bereiche der außereuropäischen Musik in der Presse reflektiert wurden und wie diese Musik beschrieben wurde.

Der analytische Teil dieser Arbeit (Kapitel 4) kann zu Urkunde der Benutzung einiger stereotypischen Wortverbindungen dienen. Diese Wortverbindungen wurden in den neunziger Jahren, besonders in den bestimmten Musikbereichen, zu dem beliebten Klischee. In dieser Kapitel wurden die ausgewählten Artikel von den verfolgten Periodiken tief analysiert.

Die Autoren, deren Artikel meistens in diesen Periodiken veröffentlicht wurden (**Petr Dorůžka**, **Jiří Moravčík**, **Zuzana Jurková**), haben ihre Meinungen sowohl zu der heutigen Auffassung des Begriffes *world music*, als auch zu der Entwicklung eigenen

publizistischen Erfahrungen ausgedrückt. Ihre Antworten stellen einen bestimmten Teil des Textes dar. Sie ermöglichten damit den Sehwinkel der analysierten Artikeln zu verbreiten und sie ergänzten die Situation und die Beschreibung der damaligen Auffassung der ethnischen Musik und *world music* in der Presse.

POUŽITÉ MATERIÁLY:

- [1] **Ammer, Christine:** *The Harper Collins Dictionary of Music*, New York: Harper&Row, 1991.
- [2] **Bakan, Michael B.:** *World Music. Traditions and Transformations*, Boston: McGraw-Hill, 2007.
- [3] **Bausinger, Hermann:** *Folklorismus jako mezinárodní jev*, in: *Národopisné aktuality* 1970, č. 3-4, str. 217-222.
- [4] **Boháček, Mikoláš:** *Česká scéna world music* (bakalářská práce), Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, 2006.
- [5] **Bohlman, Philip V.:** *World Music: a very short introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- [6] **Broughton, Simon – Ellingham, Mark:** *World Music – The Rough Guide (vol. 1)*, London: Rough Guides Publications, 2000.
- [7] **Byrne, David:** *I Hate World Music*, in: *The New York Time*, October 1999, link: http://www.davidbyrne.com/news/press/articles/I_hate_world_music_1999.php, dne 5.3.2009.
- [8] **Cafourek, Ivan-Poledňák, Ivan:** *Sondy do popu a rocku*, Praha: H+H, 1992.
- [9] **Dobrovská, Wanda:** *Danemark Chanteurs et ménétriers*, in: *Harmonie*, 1997, č. 8, str. 48.
- [10] **Dorůžka, Petr:** *Hudba bez hranic, world music*, in: *Rock&Pop*, 1992, č. 3, str. 18-20.
- [11] **Dorůžka, Petr:** *Volání divočiny*, in: *Rock&Pop*, 1993, č. 2, str. 25.
- [12] **Dorůžka, Petr:** *World music: Subjektivní pohled z Prahy*, in: *Hudební rozhledy*, 1993, č. 2, str. 88-90.
- [13] **Dorůžka, Petr:** *Historie karibského šlenství*, in: *Rock&Pop*, 1993, č. 6, str. 25.
- [14] **Dorůžka, Petr:** *Paul Geremia*, in: *Rock&Pop*, 1993, č. 10, str. 26.
- [15] **Dorůžka, Petr:** *Meditační signály z Marakeše i Záhřebu*, in: *Rock&Pop*, 1994, č. 1, str. 16.
- [16] **Dorůžka, Petr:** *Khaledovo zakázané ovoce*, in: *Rock&Pop*, 1994, č. 13, str. 15.
- [17] **Dorůžka, Petr:** *Psychedelické spirituály z Pákistánu*, in: *Rock&Pop*, 1994, č. 21, str. 16.
- [18] **Dorůžka Petr:** *World music, folklór a amerikanizace kultury*, in: *Národopisné revue*

1995, č. 2, str. 95-97.

- [19] **Dorůžka, Petr:** *Fúze, hudební kacíři a kulturní inspektoři aneb Je world music skutečně novým fenoménem?*, in: *Od folklóru k world music*, Náměšť nad Oslavou, 2003, str. 84-91.
- [20] **Fukač, Jiří-Vysloužil, Jiří (ed.):** *Slovník české hudební kultury*, Praha: Editio Supraphon, 1997.
- [21] **Kofroň, Petr:** *CD jako časopis a nová etnická hudba*, in: *Unijazz*, 1994, č. 3, str. 18-19.
- [22] **Hlavsová, Jaroslava:** *Několik poznámek k termínu folklor, folkloristika, folklorismus*, in: *Národopisné aktuality* 1987, č. 1, str. 21-24.
- [23] **Chaloupková, Helena:** *Hudba a globalizace*, in: *Opus musicum*, 2005, č. 3, str. 8-12.
- [24] **Chaloupková, Helena:** *World music jako typický produkt globalizace I.*, in: *Opus musicum*, 2006, č. 2-3, str. 25-29.
- [25] **Chaloupková, Helena:** *World music jako typický produkt globalizace II.*, in: *Opus musicum*, 2007, č. 1, str. 8-13.
- [26] **Chaloupková, Helena:** *From Folklore To World Music: Czech Scene*, in: *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Fakultas Philosophica Musicologica Olomucensia IX*, Olomouc: FFUP, 2007.
- [27] **Jurková, Zuzana:** *Výlet za hranice Evropy: Music of Turkey a Iran, Hassan Kassai: le ney*, in: *Harmonie*, 1995, č. 2, str. 52.
- [28] **Jurková, Zuzana:** *Výlet za hranice Evropy: Sri Bhimsen Joshi – Vocal phenomenal*, in: *Harmonie*, 1995, č. 3, str. 52.
- [29] **Jurková, Zuzana:** *Výlet za hranice Evropy: Batimo Tambours du Burundi – musiques et chants*, in: *Harmonie*, 1995, č. 4, str. 50.
- [30] **Jurková, Zuzana:** *Výlet za hranice Evropy: Shakuhachi-Flute traditionnelle japonaise a Grands maitre de le flute Skakuhachi*, in: *Harmonie*, 1995, č. 5, str. 50.
- [31] **Jurková, Zuzana:** *Výlet za hranicemi Evropy: Voix de l'Orient sovietique*, in: *Harmonie*, 1996, č. 4, str. 52.
- [32] **Jurková, Zuzana:** *Ensemble Georgika, Ensemble Mzetamze*, in: *Harmonie*, 1997, č. 5, str. 58.
- [33] **Kajanová, Yvetta:** *The World Music. A Historical Background of Slovak Scene*, in: *Musicologica Istropolitana VI*, Bratislava: Stimul, 2008.
- [34] **Kennedy, Michael (ed.):** *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford: Oxford

University Press, 2006.

- [35] **Kratochvíl, Matěj:** *Ukradené hlasy*, in: HIS Voice, 2004, č. 2, str. 12-13.
- [36] **Kouřil, Vladimír:** *Mrtvý jazz, rock v konzervě, world music do pop music!*, in: Uni 1996, č. 2, 10-11.
- [37] **Matoušek, Vlastislav:** *Rytmus a čas v etnické hudbě*, Praha: Togga, 2003.
- [38] **Mazánek, Jiří:** *Ceikh Lo: Né La Thiass*, in: Harmonie, 1997, č. 2, str. 54.
- [39] **Mazánek, Jiří:** *Java: Pays Suna a Gambie: L'art de la kora*, in: Harmonie, 1997, č. 3, str. 60.
- [40] **Moravčík, Jiří:** *Azizin tančící oheň*, in: Uni, 1996, č. 4, str. 20-21.
- [41] **Moravčík, Jiří:** *Aziza Mustafa Zadeh: Seventh Truth*, in: Uni, 1996, č. 10, str. 6.
- [42] **Moravčík, Jiří:** *Mike Brook & Nusrat Fateh Ali Khan: Night Song*, in: Uni, 1996, č. 12, str. 6-7.
- [43] **Moravčík, Jiří:** *Cheikha Rimitti: Dříchodkyně, nebo rockerka?*, in: Uni, 1996, č. 12, str. 8.
- [44] **Moravčík, Jiří:** *Potřebujeme ještě termín world music?*, referát z Kolokvia v Náměšti nad Oslavou v rámci Folkových dní, 2008.
- [45] **Nidel, Richard:** *World Music: The Basics*, New York: Taylor & Francis Ltd, 2004.
- [46] **Pavlicová, Martina-Uhlíková, Lucie** (ed): *Od folklóru k folklorismu – Morava a Slezsko*, Strážnice, 1997.
- [47] **Plášek, Radovan-Stětka, Václav:** *Hybridizace*,
<http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Heslar/hybridizace.htm>, dne 10.1.2009.
- [48] **Plocek, Jiří:** *Hudba středovýchodní Evropy*, Praha: Torst, 2003.
- [49] **Plocek, Jiří:** *Co je to vlastně ta world music? Pokud o vymezení pojmu a příslušného jevu v širším kontextu*, in: *Od folklóru k world music*, Náměšť nad Oslavou, 2003, str. 60-67.
- [50] **Příbylová, Irena-Uhlíková, Lucie:** *Od folklóru k world music*, Městské kulturní středisko v Náměšti nad Oslavou, 2003.
- [51] **Sadie, Stanely (ed.):** *The new Grove dictionary of music and musicians*, London: Grove, 2001.
- [52] **Slowiński, Jan:** *Křžovatky tradiční hudby, křžovatky terminologie*, in: *Od folklóru k world music*, Náměšť nad Oslavou, 2003, str. 74-77.
- [53] **Stone, Ruth M.:** *The Garland encyclopedia of world music*. Vol .10 World's music,

general perspectives and reference tools. New York & London: Routledge, 2002, str. VII-XII.

- [54] **Rijven, Stan:** *World music*, in: *Opus musicum*, 1990, č. 1, str. 8-10.
- [55] **Taylor, Timothy D.:** *Global Pop: World Music, World Markets*, New York&London: Routledge, 1997.
- [56] **Vlašín, Štěpán:** *Slovník literární teorie*, Praha: Československý spisovatel, 1984.
- [57] **Vlček, Josef:** *Kronos hrál Afriku*, in: *Rock&Pop*, 1993, č. 8, str. 25.
- [58] <http://www.frootsmag.com/>, dne 20.3.2008.
- [59] <http://www.bbc.co.uk/radio3/worldmusic/index.shtml>, dne 20.3.2008.
- [60] <http://www.radio.cz/cz/clanek/54070>, dne 5.1.2009.
- [61] <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>, dne 15.3.2009.
- [62] <http://www.shakuhachi.cz/dilo/cz/biografie.htm>, dne 19.3.2009.
- [63] <http://worldmusic.about.com/>, dne 20.12.2007.

PŘÍLOHY:

Příloha 1: Rijven, Stan: *World Music*, in: *Opus musicum*, 1990, č. 1, str. 8-10.

STAN RIJVEN ● 8

STAN RIJVEN

World Music

Motto: Hudba hýbe světem

STOCKHOLM

„Cítím, že lidé, kteří poslouchají hudbu podle žebříčků hitparád, zoufale hledají nějakou alternativu. Chtěli jsme udělat něco pro to, aby se změnilo jejich zaujetí posuzovat hudbu podle oblečení zpěváků“, říká Pete Lawrence ze skupiny Cooking Vinyl. „Je to zdroj v současné době nejdynamičtějších změn hudby“, říká Charlie Gillett z vydavatelství Oval Records.

Lawrence a Gillett společně s dalšími devíti britskými „nezávislými“ umělci se pokoušejí změnit tvář populární hudby. V prodejnách gramodesek i masmédiích nabízejících hudbu Pet Shop Boys, Run DMC a Tiny Turnerové rozvinuli kampaň nazvanou World Music. Tímto termínem označují všechnu tzv. ne-západní populární hudbu. „Chceme umožnit lidem, aby poznali hudbu Abdele Aziz Mubarak, poznali Shirati Jazz nebo Ofra Hazu“, prohlašují umělci během kampaně World Music. Rozhodne indický „bhangra beat“, alžírský „rai“ či karibský „zouk“ o tváři budoucího popu?

Pop, rock i disco byly v posledních letech vystaveny náporu nového stylu, zpočátku nazvaného „roots music“, tj. hudby jdoucí ke kořenům. Světový úspěch zaznamenala deska Grace-Land Paula Simona, na které skupina Ladysmith Black Mambazo využila mimo jiné hudbu jižní Afriky „mbaqanga“; Los Lobos měli úspěch s písní La Bamba; výrazně se prosadili Robert Cray, Dwight Yoakam a Steve Earl. V Anglii se prodalo téměř bez publicity patnáct tisíc kusů desky „Les Voix Mystères des Bulgares“ s bulharskými lidovými sborovými písněmi. Zatvzeli fanoušci rapu a hardcoru náhle vzrušeně mluví o jejich posledním objevu – fecké „rembetice“. Nový styl lidové hudby využívaný v projevu skupin The Pogues, The Horseflies nebo The Oyster Band, byl označen jako „styl roku 1988“. John Hiatt a holandská skupina The Nits natáčejí svou poslední desku ve studiu bez jakýchkoliv technických úprav a dokončovacích prací. Znamená tento návrat ke kořenům hudby a hudebnosti reakci na vše zahlcující syntetizéry, panelákové „video legrace“ a sterilní studiové projekty? Problém je mnohem širší.

Zdá se, že tradiční definice populární hudby jako exkluzivního produktu anglo-amerického prostředí ztrácí v poslední době své opodstatnění. Běžný obraz kritik populární hudby, které původní definice podporovaly, je postupně narušován pochybnostmi a zmatkem kritiků. Opětovné nacházení zapomenutého materiálu, který byl v padesátých a šedesátých letech ignorován, ukazuje počáteční roky rock and rollu v novém světle. Také soul, který byl v šedesátých letech nedocenen, protože v té době prožíval velký

vzrostup popularity britský beat, si v posledních letech získává stále větší pozornost. Je to především jeho dravá síla, mající kořeny v hudebním cítění černochů, jež je dnes tolik inspirativní. Jamajské „ska“ a „reggae“, ještě před deseti lety ignorované, odkrývá, dnes celou svou bohatou historií. Také „afriický pop“ a jeho různé odnože, hrající se po celém světě, měly donedávna malou šanci na úspěch. Celý tento vývoj odráží proces sblížení rozličných světových hudebních kultur a stírání hranic mezi různými styly. Jedná se o typický znak nástupu devadesátých let.

Všechny tyto změny pohledů na různé hudební styly nepřicházejí právě teď pouhou shodou okolností. Předně se v celé šíři přehodnocuje postavení populární hudby ve společnosti, částečně se tak děje proto, že se vnitřně málo inovuje a neposkytuje dostatečný prostor pro nové momenty vznikající jakoby na okraji, a částečně proto, že v nastupující mladé generaci se rozzvulo cítění pro světové globální problémy. „Okrajové“ styly jako tango, rembetica, rai, salsa, soukous, gamelan aj. náhle překračují své tradiční vazby a stávají se osvěžující silou nového směru. Tento proces je podpořen také dostupností všech jmenovaných stylů na gramofonových deskách, kazetách a na koncertech. Nikoliv bezvýznamnou roli v šíření nových směrů sehrály také experimenty tvůrců a producentů stylu Hip-Hop, jež se na přelomu 70. a 80. let výrazně prosazuje. (Např. Eric B and Rakim v nahrávce „Paid In Full“ uplatňuje falsetový způsob zpěvu, který je typický pro jemenskou zpěvačku Ofra Hazu.)

Další důvod vzrůstajícího zájmu o „ne-západní“ hudbu souvisí s nárůstem zájmu o problematiku „třetího světa“. Západ byl dlouhou dobu zatížen dědictvím kolonialismu s neblahým pohledem na země „třetího světa“ jako primitivní národy s primitivní kulturou. I velmi populární písně Band-aidu „Do They Know It's X — mas“ a „We Are The World“ jsou ještě ovlivněny tímto postojem. V poslední době se přezíravý pohled na mimoevropské kultury mění, snad i díky družicovým

přenosům. Nebude trvat dlouho a budeme mít všichni na střeších parabolické antény, které nám umožní vybírat si pořady ze všech koutů světa a rychle se tak seznamovat s jinými kulturami.

V 80. letech směřovaly kroky mnoha hudebníků především do Indie, která se stala Mekkou rockové filozofie. V 70. letech to byla Jamaika, 80. léta si berou inspiraci ze všech zemí světa. Brian Eno a David Byrne se touto cestou ubírali již v roce 1981 na albu „My Life In The Bush of Ghosts“, Peter Gabriel začíná v té době realizovat festivaly, na kterých propaguje myšlenku tzv. globálního hudebního sjednocení („global music integration“). Během šesti let existence festivalu (zkratka WOMAD) realizoval Peter Gabriel koncerty věnované např. Flaco Jimenezovi (The Housemartins), Mighty Sparrowovi (koncert skupiny XTC) nebo Tabu Ley (koncert New Order).

Díky aktivitě malých gramofonových firem, zvláště Britských nezávislých společností zapojených do hnutí WORLD MUSIC, a také díky aktivitě některých diskžokejů, mají nyní posluchači možnost seznamovat se s představiteli populární hudby v zemích od Alžíru přes Indii až k Zimbabwe. Aktivně v tomto směru působí ve čtvrtěních večerních pořadech Radia One uvádí styly jako jsou cajun, blues, africký a indický pop apod. a napomáhá tak překonávat bariéry mezi odlišnými hudebními projevy. Diskžokej Charlie Gillett ve vysílání londýnského Capitol Radia se snaží o něco podobného již od roku 1982. Gillett je také autorem knihy „The Sound of the City“ (Zvuk města) vydané v polovině 70. let, kde předvídal vznik pub rocku a nové vlny. Ve svém rozhlasovém pořadu pomáhal objevovat Dire Straits, Elvise Costella, Iana Duryho a mnoho dalších umělců nové vlny. Na začátku 80. let se orientoval především na africkou hudbu. Na vlastní gramofonové značka „Oval“ vydal např. ghanského zpěváka George Darka, hráče „kory“ Jaliho Musu Diawara z Mali, kompilaci karibské hudby „soca“ atd.

„Ize nalézt určitou paralelu mezi vznikem pub rocku a world music“, říká Charlie Gillett, „avšak pub rock se obrací k hudbě deset dvacet let staré, zatímco world music nemá spojitost s minulostí. Je to populární hudba, která se nepřizpůsobuje existujícím stylům jako soul, reggae, gospel nebo jazz. Může samozřejmě jít i o velmi tradiční hudbu, jako např. kora jalihho Musa Diawary, nebo naopak to může být hudba hraná na syntetizéry, basovou kytaru, bicí automaty, např. Kassav z Guadelopy. Nebo také může kombinovat oba předešlé postupy, jako např. Salif Keita. V této souvislosti bychom se mohli podívat na World Music, které se jako vydavatelská sekce připojilo ke společnosti Ace Records, která již před lety začala objevovat a nahrávat blues a rhythm and blues.“

Gillett se domnívá, že by se termín World Music měl používat jako „střechový termín“, tedy označení sjednocující rozličné směry: „Rozšíření znalosti významu World Music by pomohlo překonat sílu zvyku u mnoha posluchačů. Lidé mají totiž velké rozpaky, maštit se zeptat na jistou desku, kterou slyšeli v pořadu Andy Kershawa. Informovat se o nahrávkách např. Nozakata Aliho Khana je pro ně nepřijemné. Pokud by se v prodejnách gramodesek vymezil prostor pro hudbu World Music, rozpaky by se rozplynuly.“

Jedinečnou vlastností hnutí World Music je bratrská spolupráce mezi jednotlivými účastnickými společnostmi, což dokazuje, že divoká soutěživost příznačná pro svět populární hudby, nemusí být pravidlem. Robert Urbanus, hlavní osobnost společnosti Stern's Records starající se o distribuci: „Vznik této spolupráce byl překvapivě snadný. Jediným problémem bylo vyřešení otázky distribuce. Nakonec bylo rozhodnuto, že se distribucí bude zabývat společnost Stern's Records, zdaleka ne ovšem proto, že má zkušenosti v tomto oboru. Každý účastník přispěl podle počtu desek, které dodal do distribuce. Tyto peníze sloužily na úhradu veškerých výdajů spojených s propagací a publicitou. Abychom celou záležitost co nejvíce zjednodušili,

každá prodejna s našimi deskami měla zaručeno, že může neprodané vinylsky vrátit. Veškerý ostatní úvěr byl přidělen Rogeru Armstrongovi a Benu Mandelsonovi z hnutí Globestyle. Oni byli nejintenzivnější silou celé kampaně.“

Globestyle se stal nejtýpističtějším reprezentantem myšlenky World Music, obsažené v hesle: „Worldwide – Your Guide“ (volně Celý svět je vaším domovem). Během dvou let vydal Globestyle pětadvacet velkých desek s nahrávkami hudby Kolumbie (vallenata), Zairu (soukous), Řecka (rembetica) a Andalusie (flamenco). Ben Mandelson říká o filozofii Globestyle: „Pouhý fakt, že se objevila hudba z Brazílie nebo ze Zairu neznámá, že je to dobrá hudba. Monopol na špatnou hudbu nemá pouze Anglie. Snažíme se hodně poslouchat, obcházíme demotrasy, na kterých se zpívá, obcházíme trhy, vyhledáváme zapomenuté desky v soukromých sbírkách. Vyhíráme si pouze takovou hudbu, kterou máme rádi.“ Podle Iana Andersona, manažera společnosti Rogue Records, je World Music „cokoliv odkudkoliv, pokud to má kořeny v národní tradici“. To je také hlavní myšlenka, kterou Anderson uplatňuje ve svém časopise Folk Roots, ve kterém již od roku 1980 podporuje myšlenky World Music. (Časopis Folk Roots začal vycházet v nákladu tisíc kusů, dnes již dosáhl nákladu dvanáct tisíc kusů.)

Kromě festivalu Crossing The Border, podobnému amsterodamskému Roots Meetingu, pořádá World Music další akce, např. spolupracuje s časopisem New Musical Express, který zavedl žebříček World Music, a vydává kazety s hudbou Jorge Cabrera z Kolumbie, Najma Akhtara z Indie, Abdela Azize El Mubarata ze Súdánu nebo Sasona Mulyho z Bali.

Objevily se však již první kritické reakce na hnutí World Music. Populární londýnský magazín City Limits otiskl stať, ve které obviňuje World Music z vytváření zbytečných zmatků. „Nemůžete srovnávat Ofra Hazu z Jemenu se Salifem Keitou z Mali, protože tím obcházíte jejich individualitu.“

WORLD MUSIC CHARTS EUROPE TOP TEN
PROSINEC 1993
 Pro World Music Workshop při EBU sestavil Johannes Theurer, (c) Radio B2

1.	(-)	Martin Cradick & Baka Forest People	Spirit of the Forest (Hannibal) Kamerun-Kanada
2.	(83)	Sali Sidihe	Wassoulou Foli (Stern's) Mali
3.	(1)	Khaled	N'Issi N'Issi (Barclay) Alžír
4.	(13)	Lokua Kanza	(D.I.K. Musiques) Zaïre
5.	(-)	Baka Forest People	Heart of the Forest (Hannibal) Kamerun
6.	(3)	Tulitha MacKenzie	Solas (Riverboat) USA-Velká Británie
7.	(27)	Geoffrey Oryema	Beat the Border (Real World) Uganda
8.	(48)	Hassan Hakmoun & Zahar	Trance (Real World) Maroko
9.	(4)	různí umělci	Global Meditation (Ellipsis Arts)
10.	(93)	Angelin Tytöt	Glittu (Mipu Music) Finsko

MEDITAČNÍ SIGNÁLY Z MARAKEŠE I ZÁHŘEBU

Zvyklí jsme si, že nahrávky vzdálených hudebních tradic bývají komentovány suchým a čistě akademickým způsobem: dnes je ovšem vnímáme i jako poselství ohrožené kultury - a to je věc, která vyžaduje zájem daleko širší veřejnosti. Kuriózní skutečnost, že lidé dnes chtějí slyšet tisíce let starou hudbu protinožců, pak umožňuje vydávání takových obsáhlých kompletů, jakým je třeba 4-CD *Global Meditation* (Ellipsis Arts), které se drží několik měsíců jak v tabulce World Music v *Billboardu*, tak i v WMCE Top Ten. Nenechte se ale zmýlit názvem, protože termín meditační hudba může mít různé významy: pro jogína to bude třeba přesně vymezená kategorie, sloužící výhradně k jeho spirituálnímu pochodu - ale v globálním pohledu se jedná o pojem daleko širší.

Komplce *Global Meditation* přináší jasný signál: dnešní trend "meditační hudby" je vlastně jen políčkem v mozaice rituálních a duchovních - tedy spirituálních tradic, k níž patří právě tak žalozpěvy z Abánie, transovní rytmy z Marakeše, kvilající dervisové a třeba i zpěv srbského ortodoxního mnicha, zachycený v kláštere v Záhřebu (1). A právě z těchto kořenů vzniká dnešní world music: pokud ovšem tuto oblast vnímáme bez vazby na její spirituální pozadí, můžeme pak získat zkreslený dojem.

Album *Global Meditation* je výsledkem ročního úsilí producentky Brooke Wentzové. Jednotlivé skladby jsou užity v licenci řady obskurních i velmi prominentních gramofonových značek, a pro základní orientaci jsou rozděleny do čtyř celků, které odpovídají jednotlivým CD:

DUCHOVNÍ HLASY: sborové rituály a náboženské zpěvy z Tibetu, Norska, Austrálie, Afriky, Bali, atd.

HARMONIE A SOUHRA: hudba Západní Afriky, píšťal z Jajouky, javanský gamelan.

PULS ŽIVOTA: ansámblu bicích z Ghany, Maroka, Japonska, rituál voodoo, nahrávky Zakira Hussaina a Glenna Veieze.

HUDBA OD SRDCE: keltská harfa, japonská flétna šakuhachi, dervišové z Turecka.

„Každý titul alba *GLOBAL MEDITATION* má svůj vlastní příběh, který dokumentuje kladný vliv 'cizích' kultur a spojování rozdílných náboženských a hudebních tradic,“ tvrdí vydavatel, tedy firma Ellipsis Arts. Zároveň je to první titul z katalogu této značky, který se distribuuje v Evropě, a který se tu také prosadil - v žebříčku WMCE se držel od října do prosince. (kontakt: VMG, Postfach 270126, 50508 Köln, fax +44-221-529 563.)

Příloha 3: Jurková, Zuzana: Výlet za hranice Evropy: Music of Turkey a Iran, Hassan Kassai: le ney, in: Harmonie, 1995, č. 2, str. 52.

ahrávky

VÝLET ZA HRANICE EVROPY

Čas od času si uvědomím, jak jsem ráda, že si mohu poslechnout hudbu některé takřka jiné kultury, než je ta „západní“ (ostatně jsem už i v našich končinách zaslechla názor, že dělení lidské kultury je věc nanejvýš dočasná). A co víc: že možnosti jsou desítky, možná stovky – jiných zvuků, jiných způsobů interpretace, jiných koncepcí hudby, různé míry autenticity.

Recenzované kompaktní disky nepředstavují čistou etnickou hudbu s maximálním důrazem na autenticitu prostředí (v tom byly nedostupné např. „černé“ desky Unesco Collection nebo Museum-Collection Berlin), ale jsou poctivě připoutány k původní tradici.

CD *Music of Turkey* prezentuje tři hlavní oblasti klasické hudby Turecka minulých dvou století; žánrově se ostatně turecká hudba podstatně neliší od celé arabsko-perské hudební kultury. Hudba k obřadu ayin mystického bratrstva Mevlevi (tančící derviši) je formálně přehledná: Po krátkém sólovém taksimu, hraném na loutnu 'ud (podobu tohoto virtuózního improvizčního útvaru je podstatně odlišná od klasických taksimů arabských), následuje plocha variačního rozvíjení jednoduchého motivu, která poněkud připomíná balkánské tamburaše. Ostatně o souvislostech nemůže být pochyb.

Stejně filozofické východisko – totiž že hudba je prostředkem sjednocení s Alláhem – má i hudba dikru (zikir), rituálu súfijských mystiků. Hudební vyjádření je přitom jiné:

původně vokální skladba je interpretována smyčcovým kemandžem a doprovodným soubojem. Sazba i výraz připomíná makám al-iraki s typickou expresivitou v sólu a doprovodnými přízvuky i závěrečnou vylehčenou heterofonní částí s 'udovým sólem.

Světská dvorní hudba je zastoupena ukázkou instrumentální s krásným duetem 'udu a cittery kânunu, na které je poznat, že pochází z 1. pol. 20. století a nezůstala tedy neovlivněna evropskou hudbou. Nejrozsáhlejší skladbou celého disku je vokální fasil (v Maghrebu nauba, nejvýznamnější arabská světská forma, cyklus skladeb různého žánru a metra, spojený společným modem – makámem), v němž jednotlivá čísla pocházejí od různých autorů. Některá mají vpravo

dě virtuózní charakter (melismatika je odlišná od klasické arabské, spíš připomíná tremolo), jiná jsou dramaticky nalikavá, další upomínají na lidovou inspiraci – ostatně vystupení do lidového tance sirto je nanejvýš přesvědčivé.

Jinou tvář arabsko-perské kulturní oblasti představuje CD „Iran, Hassan Kassai: le ney“ z katalogu firmy Playa Sound. Podělná rákosová flétna ney (běžně náj) je velmi rozšířený nástroj s religiózními až mystickými konotacemi (je to i nejoblíbenější nástroj různých muslimských mystických bratrstev). Suverénní virtuózní Hassan Kassaie ani v nejmenším neupozorňuje na to, jak obtížné je na tuto šikmo drženou hranovou flétnu hrát. Na nahrávce se ale opět potvrzuje – zvlášť v sólových pasážích bez bubnu tambaku – že čím je flétna jednodušší (náj nemá náústek, šterbinu ani labium), tím má bohatší barevné možnosti.

Dva klasické dastgahy (perská paralela k arabskému makámu) ukazují příznačnou podobu perské hudby: tékavou, impuzivní, vnitřně spřízněnou se španělským flamenkem.

V záplavě etnické i „para-etnické“ hudby, nabízené dnes už několika obchody (soustavně např. Classic, Biskupcova 26, a především Pohodlí, Benediktská 7) je těžké si vybrat. Pro nepřítel poučeného evropského posluchače je vedle tradice arabské jistě nepřístupnější hudba indická; ta je na našem trhu v dostatečné kvantitě i kvalitě zastoupena např. firmou Chhanda Dhara, k jejíž některým nahrávkám se vrátím jindy.

Zuzana Jurková



IRAN
HASSAN KASSAI : LE NEY

Příloha 4: Jurková, Zuzana: Výlet za hranice Evropy: Batimo Tambours du Burundi – musiques et chants, in: Harmonie, 1995, č. 4, str. 50.

VÝLET ZA HRANICE EVROPY

Současná nabídka nahrávek africké hudby čítá jistě několik desítek titulů. Pokud ale nerezignujete na požadavek autentičnosti nebo ještě lépe tradičnosti (že se obě hlediska nekryjí, ilustruje např. CD Koko du Burkina Faso - PlayaSound - na němž úderka mladých Afričanů interpretuje vlastní budovatelské skladby), možnost výběru se výrazně zužuje. Ke světovým velmocem v oblasti etnické hudby patří odedávna Francie: vedle proslulé firmy Auvidis, která pokračuje ve vydávání skvělé řady LP Unesco Collection, splňují poměrně často vyšší požadavky nahrávky již zmíněné firmy PlayaSound. CD Batimbo Tambours du Burundi - musiques et chants patří k nejlepším.

V tradiční hudbě Burundi jsou dokonale zastoupeny nejpodstatnější rysy hudby subsaharské Afriky (všechna subsaharská etnika, jakkoli se liší jazykově, kulturně či antropologicky, mají základní hudební rysy shodné): všeučující rytmus, který je většinou složitě organizován (polyrmetricky, polyrytmicky, časté křížení akcentů v jednotlivých rytmických pás-

mech, frázování mimo základní puls), specifický způsob hudební stavby prostřednictvím opakování a přeskupování melodicko-rytmických jednotek (patternů)... Disk je navíc výsostnou ilustrací živé, obnovující se tradice africké hudby. Tato skutečnost bývá často mylně chápána jako důkaz velkého stáří této tradice, ačkoli o tom, jak vlastně hráli a zpívali Afričané třeba jen před sto lety, nevíme prakticky nic.

První a poslední ukázka (téměř třetina

zvukového prostoru) představuje třináctičlenný bubnový soubor Batimbo. O tom, že význam bubnů nejen v africké hudbě, ale kultuře vůbec je mimořádný, nemůže být pochyb, stejně jako o pozoruhodném mistrovství hráčů na ně. Je jen otázka, jestli není příliš velkým ochuzením slyšet pouze zvukovou složku, jestli původně zamýšlené komplexní působení (tanec-pantomima v č. 1 a 17, resp. pochopení transcendentálního rozměru u rituálního zpěvu č. 10) není redukováno až za hranice zkreslení. Neobyčejně svěže, něžně a průzračně působí všechny ženské vícehlasy (č. 2, 5, 6, 15, 16). Navíc je v nich možné obzvlášť dobře sledovat způsob „kompozice“.

Dvojazyčný, francouzsko-anglický buklet přináší spoustu užitečných etnografických informací, podaných navíc přístupnou a poetickou formou. Chtít alespoň malou fotodokumentaci (každý neví, jak vypadá třeba ikembe), případně základní informace muzikologické, by zřejmě bylo příliš.

Zuzana Jurková



Příloha 5: Jurková, Zuzana: *Ensemble Georgika, Ensemble Mzetamze*, in: Harmonie, 1997, č. 5, str. 58.

ru končí zpěvem sólového nástroje v extrémně vysokých polohách. Ve všech skladbách kromě znamení-
tého sólisty žánru Philadelphia Or-
chestra s Davidem Zinnmanem. Ra-
dia technicky velmi obtížných parti
překonává toto těleso s příkladnou
bravurou, která demonstruje rovno-
cenné partnerství sólisty i symfonické-
ho tělesa. Jde o zajímavý a cenný
kompakt, který mohou zejména milov-
níkům violoncellové literatury vřele
doporučit.

Jiří Teml

etno

HHH
Ensemble Georgika
Vol. III
1 CD Face Music
Switzerland
FM 50015
(distribuce P&I Music)
Text: A. Nahrado: 1996. TT: 66:06.
DDD

HHHH
Ensemble Mzetamze
Traditional Songs of Georgian
Women, Vol. I
1 CD Face Music
Switzerland
FM 50016
Text: A. Nahrado: TT: 67:38

Pravověrný etnomužikolog se obvykle
s odporem odvrací od koncertního
provádění folklóru - hudba přesažená
do jiné situace ztrácí pro něj smysl.
S **gruzinským folklórem** je to ale
trochu jinak. Svou podstatu načerpal
z rané středověkého zpěvu domácí
církve, vyvinul se do podivuhodné
komplikovanosti (velkou většinou jde
o tříhlas se dvěma melodickými a jed-
ním bordonovým hlasem), a to i v izo-
lovaných oblastech, a v minulém sto-
letí se plynule přelil do folklóru
městského, jako atribut národního
uvědomování (zaměřeného proti Ru-
sku, k němuž byla Gruzie od roku
1801 připojena) byl a je chápán do-
tud, což mohou osobně potvrdit. Je ta-
dy funkčně živý - i v méně profesio-
nalizované podobě. Jeho hudební
povaha (převládající impetivnější cha-
rakter melodických hlasů) zaplňuje
i život vnitřní.
Právě „mimě profesionalizovaná po-
doba“ gruzinského folklóru je dnes
nejčastěji dostupná, zatímco terénní
nahrávky z údajně folklórně živých ze-
mědělských oblastí k máni. Nežou.
Mužský soubor **Georgika** (v gruzin-
ském folklóru se stále přinejmenším
zachovává sexuální určenost hudebních proje-
vů, proto jsou smíšené sbory
neznámé) je typickým příkladem této
folklórní úrovně - dokonale souzpěv
(č. 6), jen málo ovšem představitelů
v autentickém lidovém prostředí.
Kvůli sólistě, disponující rustikálně
znějícími, ale i přiměřeně kultivovaný-
mi hlasy, a navíc ovládlu psalůžní
způsob improvizace (improvizační
způsoby se šli od oblastí k oblastem,
a Georgika jich na tomto CD předse-
tuje deseti). S mimickým rozpořky lze ve-
límat některé mimopěškové vokální pro-
jevy (č. 3), až přes připomínající
„juchání“ natich rádožfolklórních
souborů. Zařazení původně výlučně

ženské ukolébavky (č. 10), na níž sou-
bor předvádí svou schopnost ovlá-
dnout odlišný interpretační styl, je asi
jednou z prvních stop zakonzervování
- a tedy zbezživotnění - provádění
hudby.
Šestičlenný soubor **Mzetamze** je jiný.
Nejen proto, že je tvoří ženy, a to že-
ny poučené - nádherně plynulě
zpívající muzikoložky. Zatímco Geo-
rika navazuje na existující sborovou
tradici, Mzetamze se oline zaměřuje
na obřadní, tedy velmi starou vrstvu
gruzinského folklóru, kterou poznává
přímou v terénu nebo ze starších te-
rénních nahrávek. Tak slyšíme struk-
turně i interpretačně velmi různop-
děl ukolébavky (například něžné sólo
s mikrintervalovými melismaty -
č. 2), plně k léčení nemocného dítě-
te (č. 4), zahřívání nebo taneční pís-
ně, vše zpívané s přesnou mírou nasa-
zení. Pokud tedy nemá posluchač ty
nejvyšší nároky na autenticitu (jiné
než terénní nahrávky neuznává), pos-
lechem Mzetamze se velice potěší.

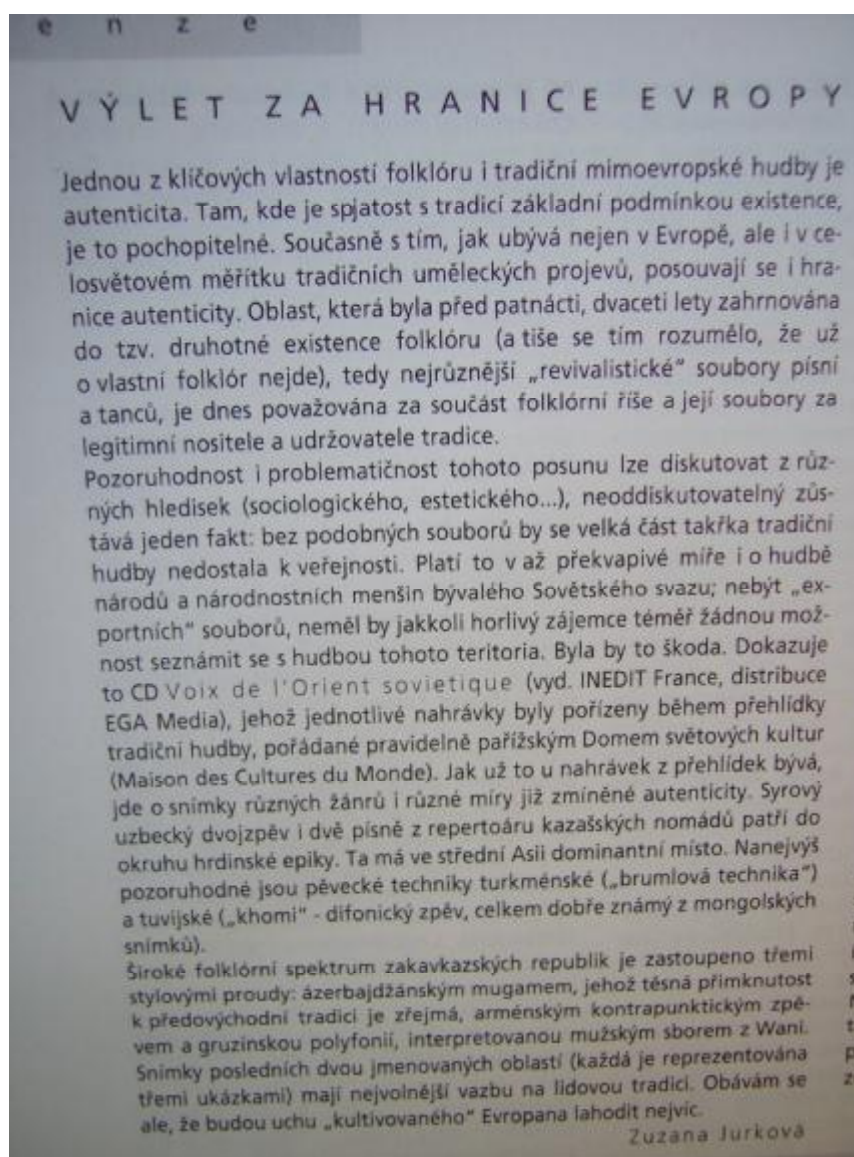
Zuzana Jurková

jazz

HHHHH
Michael Cain/Ralph Alessi/Peter Epstein
Circa
Michael Cain - p, Ralph Alessi - tp,
flugelhorn, Peter Epstein - ss, ts
1 CD ECM
ECM 1622, 537 047-2
(distribuce Arto)
Vydáno: 1997. TT: 53:51.

Klavírista Michael Cain se poprvé
objevil v produkci ECM užon, jako
partner Jacka DeJohnetta na albu
Dancing With Nature Spirits. Cain
je od roku 1990 členem DeJohnettovy
člupky Special Edition, hrál mj se Šte-
vem Swallowem, Johnem Scofieldem,
Davem Hollandem, ale i Vernonem
Redem. Na ložské „Samaritě“ desce
hodně těží ze svého studu podkože-
ného, zejména o africkou a indickou
hudbu, tentokrát přišlo mnohem víc
ke slovu klasické vzdělání.
Album, jenž dle ve studiu Rainbow
v Oslu až akademický zvuk komorní
hudby, je naplněno jazykem, při němž
by se v běžném klubu popíjící moc ne-
dalo. Introspektivní hrani, které tem-
perament hráčů snad nikdy nepřechá
ve ztížené rovně, z jazzu lábí dle jen
modálním myšlením - a teobodový-
ností. Jinak je to čistokrevná nachytá-
vá - záležitost, - ignorující Jázry,
soustředěně naslouchající sobě. Cain
i oba decháci jsou naprosto suverénní
jak technicky, tak ve vzájemné
souhře: je to tedy především o hra-
dech, jako ze svého dobového poku-
stavě. Jsou tu skladby formálně vyti-

Příloha 6: Jurková, Zuzana: *Výlet za hranice Evropy: Voix de l'Orient sovietique*, in: Harmonie, 1996, č. 4, str. 52.



Příloha 7: Jurková, Zuzana: Výlet za hranice Evropy: Shakuhachi-Flute traditionnelle japonaise a Grands maitre de la flute Shakuhachi, in: Harmonie, 1995, č. 5, str. 50.

ahrávky

VÝLET ZA HRANICE EVROPY

Již několik desetiletí nachází západní civilizace protiváhu vlastní hlučnosti a extrovertnosti v některých projevech zenového buddhismu. Jeho japonská podoba je úzce spjata s obdobím šógunátu - vojenské diktatury, která od 13. století podstatně ovlivňovala japonskou kulturu. Plody této tzv. samurajské kultury i zenové kultury vůbec jsou neobyčejně různotvárné: v hudbě od expresivního (navzdory scénické asketičnosti) divadla až po meditativní hudbu flétny šakuhači. Tato podélná bambusová flétna je přímo esenciálním představitelem zenu; její jednoduchost zrcadlí též kánon krásy, jakému jsou podrobena ostatní umění: pěstování a aranžování květin, japonské zahrady, čajový obřad... Barevný zvuk šakuhači je ideální pro vytváření otevřených obrazů, jejichž základní nasměrování udává název: Zvony znějící z prázdného nebe, Flétna v míze na moři...

Zdánlivá, řekněme prvoplánová programovost je ale jiného druhu než „Vltava“, „Haroldova pouť“ nebo „Na břehu mořském“: konkrétní, v názvu obsažený jev nebo děj vyjadřuje duchovní aspiraci. Ze šesti skladeb, nahraných na CD Shakuhachi-Flute traditionnelle japonaise (Judo Notomi, Goro Yamaguchi) a CD Grands maitre de la flute Shakuhachi (Goro Yamaguchi), obě vyšly u firmy Auvidis - vzájemná souvislost je zřetelná nejen z interpretačního propojení, ale především z dramaturgie - patří pět do repertoáru honkyoku, původních zenových skladeb pro šakuhači, pouze Yugure-No-Kyoku (CD Grands maitres) je z prostředí klasického; nepoučený posluchač ovšem podstatný rozdíl nezaregistruje. Oba interpreti ovládají do myslitelné dokonalosti složitou techniku dechovou i prstovou (částečné nebo úplné zakrývání pěti relativně velkých hmatových otvorů v kombinaci s proměnlivou dechovou intenzitou umožňuje hru jakýchkoli intervalů i melodických postupů). A přesto nejde o prázdnou virtuozitu... spíš o vyprázdnění pro hledání odpovědi na známou zenovou otázku: „Jakým hlasem zní tlesknutí jedné dlaně?“

Zuzana Jurková



Příloha 8: Jurková, Zuzana: Výlet za hranice Evropy: Sri Bhimsen Joshi – Vocal phenomenal, in: Harmonie, 1995, č. 3, str. 52.

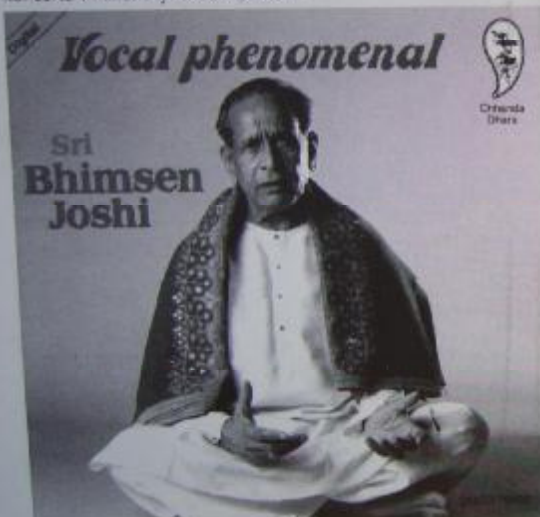
ahrávky

VÝLET ZA HRANICE EVROPY

Okolnosti, obklopující indickou hudbu, jsou i ve 20. století plné romantických prvků. Mladíček utíká z bohatého domova, aby se mohl věnovat hudbě... lidový nástroj se stává magnetem nejvýznamnějších koncertů v miliónových metropolích...

Vocal phenomenal

Sri Bhimsen Joshi



Jedním z mladíčků, prchajících koncem 30. let z blahobytného domova, byl i **Bhimsen Joshi**. A ve čtyřicátých letech začíná jeho slavná dráha. Po usilovném studiu ve významné gharaně (škola ve smyslu tradice) ovládá svůj nástroj do nejmenších záchrův a odstínů tónu, ovládá tradiční postupy severoindické hudby i umění improvizace, které hraje v této oblasti podstatnou úlohu. Jeho nástroj je ceněný nejvyšší – je to hlas. Hlas mužný, sytý, barevný (popírá časté tvrzení, že Indové oceňují pouze hlasovou techniku), zvládnutý do hlasové jemnosti.

Takto mistrovsky se představuje Joshi i na CD *Vocal phenomenal* (Chhanda Dhara, Stuttgart). Disk obsahuje více než 40minutovou rágu Multani, přednášenou s patosem a smyslem pro gradaci, která je ostatně vlastní všem velkým indickým hudebníkům, dále vylehčenější rágu Jaunpuri, a jako typický koncertní přírůbek formu pocházející původně z lidového prostředí indicko-islámského – thumri. Všechny tři skladby jsou doprovázeny nejen loutnou tampurou a dvojicí bubnů tabla (tradiční obsazení), ale i malým harmoniem, které v klasické indické tradici zdomáčkuje teprve v posledních desetiletích. Jestli k němu mám osobně někdy poněkud nevstřícný vztah, tak tato nahrávka potvrzuje jeho dokonalou zapojitelnost do klasické indické hudby (krásné imitační pasáže v ráze Multani). Škoda jen, že buklet neobsahuje překlady textů. Originální verze asi málokomu něco řekne.

Zuzana Jurková

Příloha 9: Mazánek, Jiří: recenze desky Java: Pays Sunda, in: Harmonie, 1997, č. 3, str. 60.

nešťastný příběhy o hrdnec, dále však také různými příslušnými, poče-
němi, filosofie a náboženskými. Často
putující hráči na kory, tzv. džakolu im-
provizovali text i melodi při svatbách,
různých svátcích i politických příleži-
stostech na objednávku. Některý po-
chází z etnické skupiny Mande, do níž
náleží několik milionů obyvatel, mlu-
vících třemi jazyky. Jejich osídlení
překrývá část republik Mali, Senegal,
Guineje a Gambie. Náš interpret po-
chází z nejmenší africké země Gam-
bie a byl první, kdo vyvezl hru na kory
do světa a s USA je dokonce rok vyu-
žoval. Jeho adaptaci tradiční písně si
zvolil Gambie. 1965 za státní hym-
nu. Na tomto CD s ním ještě na jedné
skladbě hraje Abdulai Samba na koutu-
nu korňingo (třez, nazývanou ngoni)
a v druhé na kytarové dobro Ansumar-
na Diabate. Osm skladeb je celkem
dost dlouhých a jsou i současně, ne
pouze tradiční. Je to hudba velmi pří-
jemná, žná, ale přitom hypnoticky
zkidňující.

Jiří Mazánek



JAVA - PAYS SUNDA
Musique savante
2 • L'art du gamelan degung

HHHHH

Java
Pays Sunda
L'art du gamelan degung 2
Gamelan Degung Rizeny Ono Su-
karnem a Enipem Sukandem
1 CD Ocora, Radio France
C 560 097, HM 83
(distribuce Studio Matouli)
Text: F. A. N. Nahrano: 1972. Minu-
tář: 72:08. ADD.

Je pouze jediná země na světě, kde
existuje tento úžasný orchestr sklada-
jící se převážně z různých typů gongů,
mlochů i řetězců, na něž se hraje
palcičkami. Slovo gamelan pochází od
kořene gamel nebo kladivo. Kladivky
se jemně bítí nejen na různé typy vy-
pukavých gongů se vlnových, tenkých
drátů, ale také na více typů metalofo-
nů, připomíná xylofonu. Ladění je
v pentatonice slendro nebo heptato-
nice pelog, ovšem jiné než u nás, proto-
že intervalové vzdálenosti jsou roz-
dílny slepě, takže někomu to může
znít podivně. Všeobecně však každé-
ho zvuk gamelanu okouzlí. Všechny
dodávají gamelanu různé poetické
návy, např. Děti vlny, Utěšující and
a jsou určitě obdobné jako boh-
stvá ještě dnes při na každých 250
obyvatel Bali připadá jeden gamelan.
Ke gamelanu však většinou také patří
kentang, dvoustranný buben, na nějž
se hraje prsty a hří: only chodí soubor-
ny. Z dalších nástrojů to je 4-6drnková
bambusová flétna suling a dvoustran-
né housličky rebab. Také se lidí hudba
stylu starého - gedé, která je pomalá,
meditativní a stylu moderního -
kebyar, která je výbušná, dynamická.
Tavé gamelany na Bali, Jávě či Čaci-
lavě - Sundách - se lidí nástrojovými
sklady a zvukem. Rekarované CD
je právě ze Sund, kde má gamelan

velmi jemný, meditativní zvuk a hojně
využívá flétnu suling. Tento gamelan
hrál hlavně na dvorech vládců při tan-
cích senmpí a při svatbách. O jiných
obřadech. Většina skladeb jsou staré
melodie, zapsané ve zvláštní notaci.
Hrají nesmírně citlivě, v hluboké sou-
následnosti dva výše uvedené soubory.

Jiří Mazánek



TURKMEN EPIC SINGING/KOROGLU
CHANT ÉPIQUE TURKMENE/KÖROGLU

HHH

Turkmen Epic
Singing/Koroglu
1 CD Auvidis UNESCO France
DB213
(distribuce EGA Media)
Text: A. F. Nahrano: 1988-91. Minu-
tář: 58:40. ADD.

HHHH

Chants épiques et
diphoniques
Ase centrale, Sibérie - Touva, Chor,
Kalmouk, Tadjik, vol. 1
1 CD INEDIT France
W260067
(distribuce EGA Media)
Text: F. A. Nahrano: 1983-95. Minu-
tář: 77:34. DDD.

HHHH

Tajik Music of
Badakhshan
1 CD Auvidis UNESCO France
D 8212
(distribuce EGA Media)
Text: F. A. Nahrano: 1988, 1991. Mi-
nutář: 77:34. ADD.

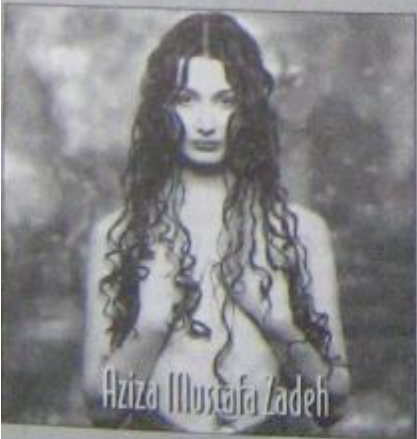
Pojem „střední Asie“ sám o sobě po-
někud geograficky neurčitý, vyslová
v malomom určitéjší hudební předsta-
vy. Je to přitom oblast, která není vy-
níká bohatstvím nejrozmanitějších hudeb-
ních - jsou (sfréměně k pestrosti)
jazykové, kulturní, etnické, ale uch-
vává - ve větší míře jedná na světě
tradiční živě hrdinské epiky. Tradi-
kce byla světo času podstatnou
součástí každé velké civilizace a vy-
bořila pilně světové kultury. Bladu,
Édu, Purné o Nabeuruzich, Epos o Ga-
gameltovi... Jejich blízkým příbuznými
je i turkmenský epický Koroglu,
v němž legendami hróna brán silý
kmen. Na CD Turkmen Epic Sin-
ging jsou představeny různé jho-
turkmenistánské lokální tradice inte-
pretace tohoto cyklu. Sli se do jist
mno způsobem přednesu i doprovo-
zení, ale jako celek zachytlou geogra-
fickou i kulturní blízkost Perse a pře-
dvykřhodnější etnická anatolská tradi-
ce vábce.

Dramaturgie CD Chants épiques
et diphoniques vybrala mezi
středoevropskými národy ty jejich poye-
vy, v nichž se při přednesu hrdinské



Příloha 11: Moravčík, Jiří: *recenze desky Azizi Mustafy Zadeh: Seventh Truth*, in: *Uni*, 1996, č. 10, str. 6.

účinné prvky. Vyjma čtyř skladeb, kdy se doprovází sám na foukačku a kytaru, s ním na albu „pracuje“ z minula známá rytmika James „Hutch“ Hutchinson (basa) a Laval



Aziza Mustafy Zadeh

Belle (bici), nad nimiž o sobě dává vědět klávesista Tommy Eyere. Všichni dohromady, ještě s výtečnou Keb'Mo'ovou kytarou, dali na radu producenta — opět John Porter — a zvuk desky oproti minule ztuhl a zranitelný, místy jde o skutečně lahůdkově tvrdé rhythm'n'blues. Odtud si Keb'Mo' odskočí například ke gospelu (*Hand It Over* pouze s kytarou a dvěma zpěvačkami), oblíbenému Johnsonovi

i závěrečný instrumentální boogie bonbónek *That Kate...* ■ Při poslechu v pořadí čtvrtého alba v Německu žijící ázerbájdžánské krásy **Azizy Mustafy Zadeh** (natočeného po předcházející spolupráci s americkými jazzovými esy v čele s Al Di Meolou — viz UNI 4/96) nejednou zůstává rozum stát, kolik magičnosti, živočišné radosti z bytí, přírodní čistoty a neopakovatelnosti lze přinést v propojení vášnivého hlasu, klavírní virtuozity a perkusí v rukách nenápadného indiánského hráče Rameshe Shotamam, takto jediného spoluhráče ve dvanácti skladbách. Na **SEVENTH TRUTH** (Sony Music 1996, 57 min.) Aziza zatím nejvíc položila důraz na uvědomění si sounáležitosti s vlastními hudebními kořeny tisícileté ázerbájdžánské lidové hudby. Omámená její neuchopitelností ji nechává volně plynout a svým hlasem pak boří beztak už nedefinovatelné hranice. I vlastní příběhy — angličtina střídá rodnou řeč — snově lákají: „Je to o hledání pravdy, která nemůže být nalezena nikde na zemi.“ Tohle album je lék.

Jiří Moravčík

Příloha 12: Mazánek, Jiří: recenze desky Ceikh Lô: Né La Thiass, in: Harmonie, 1997, č. 2, str. 54.



HHHH

Ceikh Lô
Né La Thiass

Ceikh Lô se souborem, jako host
a producent Youssou N'Dour

1 CD World Circuit
WCD 046
(distribuce P&J Music)

Text: A. F. Nahráno: 1995. Minutáž
46:29

Tato nadhnaná hudba, naplněná srdcem jejího autora a hlavního interpreta, měla dlouhou cestu, než se k nám dostala. Šejch Lô (Ceikh Lô) se narodil senegalským rodičům v Burkina Faso a vyrůstal v prostředí smíšených komunit, takže mluví francouzsky a jazyky Wolof a Bambara. Také v hudbě se zajímal o vše, ale nejvíce poslouchal zairské bolero, jehož kořeny jsou v kubánském sonu. V r. 1978 se stěhuje do Senegalu, kde žije v malé vesničce Les Mamelles, poblíž hlavního města Dakar. Mezitím se naučil hrát na kytaru a hlavně bubny. Od r. 1970 hrál s různými soubory zábavnou hudbu po hotelech a r. 1984 se nechal najmout do Paříže jako sezonní hudebník. Dva roky pracoval pouze ve studiích a úspěch mu získal r. 1990 skladba Doxandeme o emigrantech. Potom pět let nenatačil, protože ho již nebavila strojová hudba využívající naprogramované syntetizátory, chtěl hrát pouze s živými hudebníky. V r. 1994 se sešel s Youssou N'Dourem, dal mu demosnímek a ten ho zaujal natolik, že se v jeho produkci angažoval víc než jako pouhý producent.

Ačkoli je hudba ovlivněna silně senegalskými rytmy, má též mnoho prvků kubánských a vůbec latinskoamerických. Přesto je naprosto osobitá, živá, velmi světlá a dodávající energii. Vedle Šejcha Lô na rytmickou kytaru, bubny a vedoucí zpěv, v ní vyniká kytara Omara Sowu, perkuse Mbaye Dieye a mluvící buben tama Assane Thiama. Ovšem vše dohromady tvoří nesmírně kompaktní celek.

Nejzajímavější na tom však je, že tato hudba je silně náboženská ve svých textech. Šejch Lô se stal členem islámského bratrstva senegalských murídů, založeného r. 1927 Amadou Bambou. Štoupenci se vyznačují oblečením, které je sešité z více kusů látek a copánky obdobnými jako u rastamanů. Texty jsou věnovány léce, zakladateli bratrstva a dalším světcům a duchovním vůdcům. Jsou jistě velkou posilou všem hledajícím. K nám však promlouvají především srdcem, které oživuje celou interpretaci.

Jiří Mazánek

Příloha 13: Mazánek, Jiří: recenze desky Gambie: L'art de la kora, in: Harmonie 1997, č. 3, str. 60.

Jak u nás vinu jít z třívěžky, v Rusku se zpívá při každé příležitosti, obzvláště když se pít. Ono se totiž pítlo při každé příležitosti - při svatbách, pohřbech, křtinách nebo prostě při přátelských setkáních. A Rusové se rádi - pokud jim to těžký denní život dovolí - scházeli. Každé takové setkání, hlavně když u př. něm mohli všichni něco společně zazpívat, utužovalo přátelství, posilovalo na duši klesající a dávalo novou vlnu do života. Proto jsou často ruské lidové písně smutné nebo zadumané. Jindy zase přehnaně veselé, hrdinské nebo vojenské. Většinou jsou zpívány právě proto sborově. Moskevský mužský sbor pod vedením Anatolije Grinděnka se zabývá hlavně chrámovou hudbou. Avšak chlapi s chutí zazpívali i to, co mají rádi. Většinou jsou to písně vesnické, které navazují na starou tradici polyfonního zpěvu s prvky improvizace. Protože zpěv obklopoval člověka již od dětství, pomalu mu vrátil do jeho bytosti a natylo pak pro něj těžké zazpívat i náročné pasáže, které by nezavakoval, těžko navicoval. Objevují se také kožácké písně a písně o rodné zemi. Všechny jsou zazpívány s velkým nasazením, nebo naopak hlubokým, romantickým klidem.

Jiří Mazánek

nejčastěji přibíhly o hrdnech, dále však také různými příslovími, poučením, filosofii a náboženstvím. Často putující hradí na kora, tzv. džakolu improvizovali text i melodi při svatbách, různých svátcích i politických příležitostech na objednávku. Nástroj pochází z etnické skupiny Mande, do něj náleží několik misionářů obyvatel, mluví v třech jazyky. Jejich osídlení překrývá část republiky Mali, Senegalu, Guineje a Gambie. Nás interpret pochází z nejmenší africké země Gambie a byl první, kdo vyvezl hru na kora do světa a v USA ji dokonce rok využíval. Jeho adaptaci tradiční písně si zvolila Gambie v 1965 za státní hymnu. Na tomto CD s ním ještě na jedné skladbě hraje Abdula Samba na toutu, kontingo (tj. nazývají ngori) a v druhé na kytarové dobro Ansumana Diabate. Osm skladeb je celkem dost dlouhých a jsou i současné, ne pouze tradiční. Je to hudba velmi příjemná, živá, ale přitom hypnoticky zklidňující.

Jiří Mazánek



etno

GAMBIE
L'art de la kora
Jali Nyama Suso

HHHH

Gambie
L'art de la kora

Jali Nyama Suso - kora, zpěv, Jali Kani Sumano - zpěv, Abdula Samba - kontingo, Ansumana Diabate - kytarové dobro.

1 CD Ocora, Radio France
C 580 027, HM 79

(distribuce Studio Matouš)

Text: F. A. N. Nahráno: 1970 a 1972
Minutáž: 67-52. ADD

Pokud se nemýlím, budeme u nás africký struný nástroj kora znát pouze z nahrávek, protože tu žádný interpret dosud nevystoupil. Ve světě je ovšem tato 21strunná harfa spočívajícího hru dost známá. Dnes jsou struny vyrobené oproti dřívějším z kůže, dřeva je z velkého seřezaného kaštanu, přes něj je tenká kůže, a na kaštan je naráben druhý kůr z natového dřeva. Tento typ nástroje se vyskytuje pouze v západní Africe. Struny jsou skor díky mistům rozdělány po dvou řadách, ale hraje se jednoduše, ota palce hraje hluboké tóny - často ostré, a ukazovák vytváří měkké. Protože kora sloužila především ke zpěvu, objevují se v melodii spíše výkřiky, které doplňují. Otuem u instrumentálních skladb užitky situují vospřády rychlých metod doprořazení hypnotickým ostrinám. Pokud se týká obsahu textů, zabývá se



JAVA - PAYS SUNDA
Musique savante
1. L'art du gamelan degung

HHHHH

Java
Pays Sunda

L'art du gamelan degung 2
Gamelan Degung řízený Ono Sukarnam a Enipem Sukandem

1 CD Ocora, Radio France
C 560 097, HM 83

(distribuce Studio Matouš)

Text: F. A. N. Nahráno: 1972. Minutáž: 72:08. ADD

Je pouze jediná země na světě, kde existuje tento úžasný orchestr skládající se převážně z různých typů gongů, vlnůch i leskůch, na něž se hraje palčkami. Slovo gamelan pochází od kořene gamel neboli klavír. Klavírky se jenně liší nejen na různé typy vypočítých gongů ze vzácných, těžkých slitin, ale také na více typů metalofonů, případně xylofonů. Ladění je v pentatonice slendro nebo heptatonice pelog, ovšem jiné než u nás, protože intervalové vzdálenosti jsou rozděleny stejně, takže někomu to může znít podivně. Všeobecně však každého žije gamelanu okouzlí. Vše také dostávají gamelany různé poetické názvy, např. Dešt víně, ústřední ost a jsou účtávány obdobně jako božstva. Ještě dnes žijí na každých 250 obyvatel Bali připadá jeden gamelan. Ke gamelanu však většinou také patří kendang, dvostranný buben, na něj se hraje prsty a hůlky chpě souboru. Z dalších nástrojů to je 4-štrunná bambusová flétna suling a dvostranná housličky rebab. Také se lid hudba stylu starého - gese, která je pomalá, meditativní a stylu moderního - kebyar, která je vybušná, dynamická. Také gamelany na Bali, jaké-li existují - Sundách - se lid nástropným skicem a zvukem. Recenzované CD je právě ze Sundu, kde má gamelan

Příloha 14: Moravčík, Jiří: Cheikha Rimitti: Dýchodkyně, nebo rockerka?, in: Uni 1996, č. 12, str. 8.

CHEIKHA RIMITTI

Dýchodkyně, nebo Rockerka



využil kapli-
kód Mazy libanonských zpěváků, které si
vypůjčil z desky THE HUMAN VOICE IN
THE WORLD OF ISLAM.

Prodávání alba Sidi Mansour – stu-
diová elektronika mágovali Moussi Taha,
který sihoji i větší skladby. Gr-
za X a JBV – využil charismu Cheikhy
Rimitti i jeho nevedných životních pří-
běhů obsažených v jeho textech a v pa-
říském studiu společně s rytmickými za-
kladem, který tvořili tradiční perkusisté

Současná world music nadále nabízí
fascinující střety od ležce hodné
vostilých kultur, nad jejichž fungováním
hudběmni propíleceem zůstává rozum
stát. Má to ovšem jeden háček: je ná-
zdivka velmi obtížná je v bludišti denně
nabízené hudběmni krmě vůbec nálezt.
Koučit se na našem trhu neméně dají.

Když před dvěma lety vyšlo album SI-
DI MANSOUR alžírské zpěvačky Cheikhy
Rimitti (jmenuje se osmdesátiletá), vzbud-
lo nadšení především u posluchačů. Tak-
řarmase o Khaleda, hlavního představite-
le stylu rai, jehož výrazně rytmická
složka propojená se souložbou elektro-
nickou nástrojovkou ucarovává svou hyp-
notičností, vzrůstá z dávných zpívů be-
duinských pastevců, a v neposlední řadě
i oparem tajemna, odjakživa příslušející-
ho k arabské tradiční hudbě. Cheikha Ri-
mitti představuje pro rai jistý fenomén,
z něhož se dá vyčíst prakticky celý vývoj
téhle hudby, od prvopočátku pozname-
návané kosmopolitismem alžírských
přístavních měst, kde na sebe – při
zachování svých rytmických prvků –
nabalovata tpoustu lošerůni připlovařící-
ch vlivů.

Pro Sředovostopana dost exotickou
hudbu zpracovali tvůrci alba Sidi Man-
sour v duchu rai samotného, přičemž
postupovali zhruba stejnými kročky, jako
před lety David Byrne s Brianem Enem
na příkopnickém albu MY LIFE IN THE
BUSH OF GHOSTS. (Ti také natrhlí zřetel
na jakékoliv hranici a pro svůj minima-
listický rock tehdy v newyorském studiu

arabské náčinně, v té době byl de-
mokratický rock. Tentěle zřídou moud-
pak přenesl do kosmopolitických zhu-
vých laboratorii, kam si sešel hrabavý
výběr zaručující pro ně ten neobčasný
ší výsledek. Za pomoci moderní studiové
techniky sem vpreparovali – ve své ne-
rekonstrukci ihned rozpoznatelné – ky-
tary Roberta Frippa, spouštěčůba i kyt-
ary Eripertronics, funkové žahavou basu
Flea, který tu podává důkaz svého mo-
trovství, tak málo souvisejícího z vy-
trkovaním holoého zadku na obecnost
v rámci domovské kapely Red Hot Chili
Peppers, mandolinu a housle Billa Botti
něco kytarové hardcorové nádeje. East
Bay Raye (z Dead Kennedys) s tonbo-
kem navíc v podobě Bruce a Warren
Fowlerových, bratru dechů, na které si
hudba pamatoval pro změnu zase tu-
noucí Franka Zapoy. Že se jim víc po-
dařilo, dokazuje skutečnost, že v kytar-
ním vyznění nesmírně uhrančivé,
jiskřivé a rytmicky strhující skladby – za-
sažené tou správnou dávkou technolo-
gie, z níž se derou originálně zardotova-
né dechy – přinášejí zážitek trojnásobný
s koncertním provedením na původní a-
dové nástroje, které mohli slyšet ná-
vštěvníci letošního festivalu world music
v Rudolstadt, kde Cheikha Rimitti „ze-
dovali divák v naprostoém štáse – ry-
micky tak intenzivní hudbu točtž efemé-
v životě nezažili“.

Při práci na podobných projektech
vzniká spousta materiálů, kterého se
tvůrci nechťejí jen tak lehce vzdát, a tak
se album Sidi Mansour dočkalo letošního
ho čtyřskladbového pokračování. Na
obalu kompaktu pojmenovaného po
hlavní protagonistce, **CHEIKHA RIMITTI**
(Absolnte 1996, 52 min.), už je zobra-
něna přítomnost Roberta Frippa
s **Fleu**. Čímž předčasně mluví suko
– možná nechtě – dají najevo, že pro-
tentokrát můžeme čekat něco hutnější-
ho; nepřehlís rocku vzdáleného. Právě
ve nabroušenější kytarou vladne Hakim
Ouazad, používající i boosterový zvuk.
Rah Yabki (vše street a dune verzi) už
známe ze Sidi Mansour, zatímco dvě
skladby jsou zcela nové. Dvacetiminu-
tí opus *L'Alente el Ouizda* – kde psýma
deli a jakousi pompézností oplývající
klávesové nástroje vytvářejí plochu pro
zpěvaččin naplň dekanostmi zpěv,
a hlavně pro Frippa, jehož kytarové zvu-
ky tu visí zpoza
– osobně pokle-
dám za jeden ze
svých nejzřetel-
nějších hudební-
ních zážitků po-
sledních let.

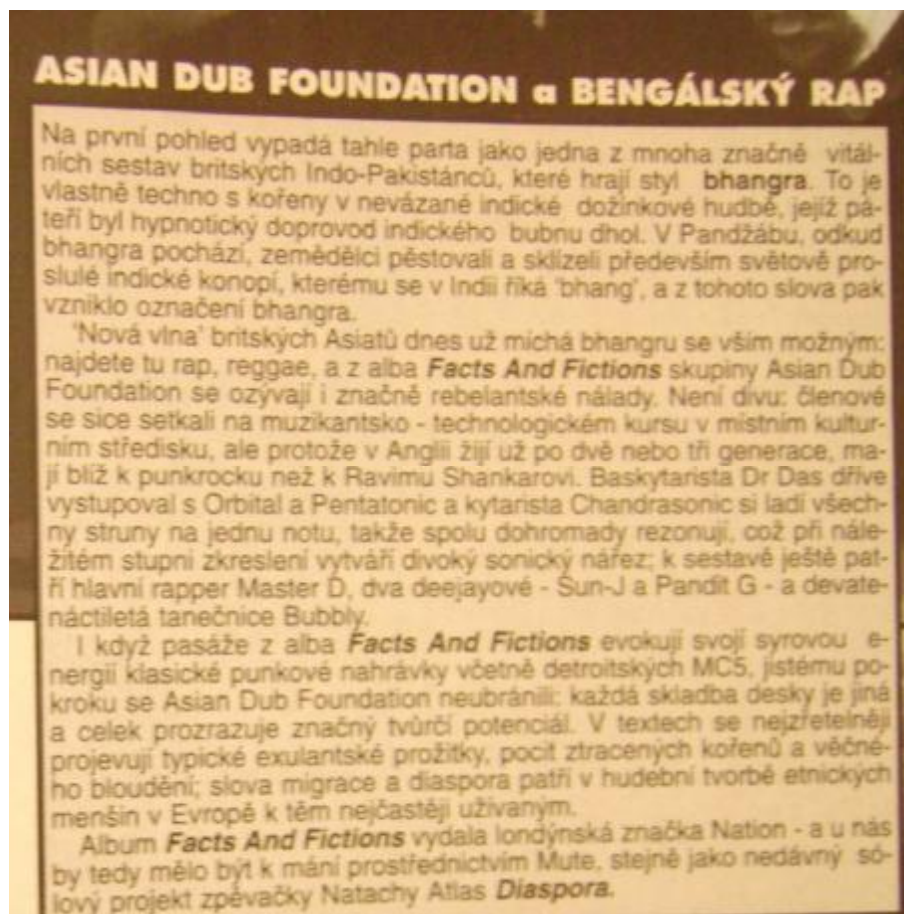
Přístup, který
všichni zúčast-
nění na obou al-
bech zvolili, při-
náší – vedle své
hudební vyluč-
nosti – nevšední
příležitost, jak
přimět poslucha-
če k „rukouknutí
pod povrchu hu-
debního stylu

ral, jenž tak dostává šanci zaujmout
vedle vybraných fandů world music
i širší veřejnost. A o to tady, podobně
jako na jiných projektech v rámci world
music, tvůrčím šlo. Někdo prostě na ty
řeči o v křtu se utápěcím rocku nedá
zaplatit, ať už to.

Jiří Moravčík

Album Cheikha Rimitti a Frippa s Fleu (CD,
Absolnte 1996) a Fleu (CD) vydal na albeur.
Scrupy, Göttingen N. 50610 Medien Aktiv

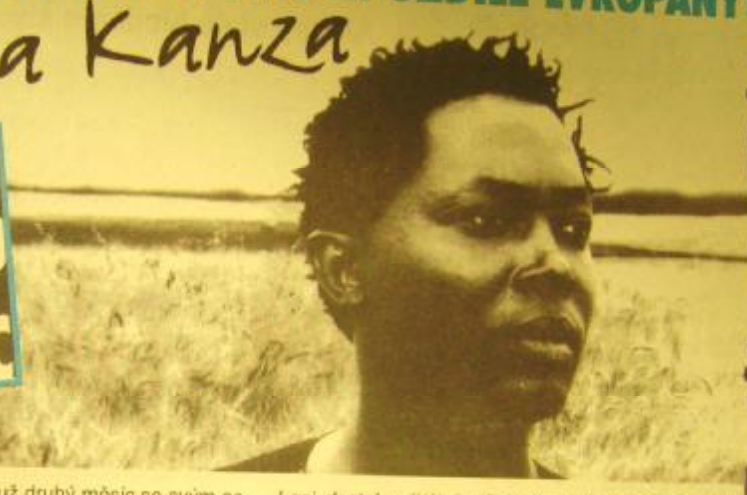
Příloha 15: Dorůžka, Petr: *Asian Dub Foundation a bengálský rap*, in: *Rock&Pop*, 1997, č. 1, str. 79.



Příloha 16: Dorůžka, Petr: *Přislazený afropop pro zpozdilé Evropany?*, in: Rock&Pop, 1995, č. 22, str. 15.

PRISLAZENÝ AFROPOP PRO ZPOZDILÉ EVROPANY?
Lokua Kanza

WORLD MUSIC
 HUDBA BEZ HRANIC
 Petr Dorůžka



I když Lokua Kanza vede už druhý měsíc se svým novým albem *Wapi Yo* tabulku WMCE a na koncertech dokáže doslova zhypnotizovat evropské publikum, jeho hudba nepředstavuje právě tu nejtýpější tvář Afriky.

Kanzova matka pochází ze Rwandy, otec ze Zairu; ten byl kapitánem říčního parníku (což je zaměstnání v biografii afrických muzikantů překvapivě časté). V osmi letech začal Lokua zpívat v kostele, a později hrál na kytaru zairskou rumbu, což je dnes jeden z nejznámějších afrických stylů. Roku 1984 Lokua Kanza dorazil do Paříže, kde strávil čtyři roky po boku zairského skladatele a zpěváka Ray Lemy a prošel důkladnou přípravou ve skupinách svých slavnějších afrických kolegů: natočil s Papa Wembou, zpíval s Manu Dibangem, dělal a Youssou N'Douroví.

Loni dostal unikátní příležitost, když se Stephenem Haguem (New Order, Erasure) produkoval pro Gabrielu značku Real World poslední album Papa Wemby, které získalo reputaci řemeslně dokonalého, ale vysoce komerčního popu.

Jeho vlastní styl stojí především na chytlavých melodiích a vokálních harmoniích; vystupuje zpravidla jen s kytarou a se dvěma či více zpěváky, a s použitím několika velmi jednoduchých prostředků dokáže vytvořit živý kontakt s publikem a na-prosto bezprostřední atmosféru. Lokua Kanza ovšem není nic pro ty, kdo v hudbě hledají spíš syrovější a démonické prvky. Britský časopis Folk Roots, který jinak věnuje africké hudbě spoustu místa, odbyl Kanzovo nové album několika jízlivými řádky: „I když je ze Zairu, dělá neškodný akustický euro-humus, který byste mohli omylem označit za cosi francouzského s brazilskou příchutí. Představuje to protiklad všeho, co obvykle čekáme od hudby z Afriky: je téměř urážející svojí tupo-
 stí.“

