

**Africká hudba v české
etnomuzikologii -
Africké nahrávky manželů Foitových
z let 1948-1950**

Vypracovala: Tereza Ambrožová
Vedoucí bakalářské práce: PhDr. Zuzana Jurková, Dr.
Praha 2008

Prohlašuji, že jsem práci vypracoval/a samostatně s použitím uvedené literatury a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě.

V Praze dne 11.2.2005

Tereza Ambrožová
podpis

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucí mé bakalářské práce, paní PhDr. Zuzaně Jurkové, Dr., za trpělivost a cenné rady při psaní této práce. Poděkování patří také mé rodině, která mě po celou dobu podporovala.

Obsah:

1. <u>Úvod</u>	5-7
1a. Historie a osud manželů Foitových- druhá africká cesta	7
1b. Expedice	8-10
2. <u>Historie nahrávek</u>	
2a. Osud nahrávek	10-11
2b. Zdroje k nahrávkám- dokumentace	11-12
2c. Nahrávací technika a její historie	12-16
3. <u>Záznamy africké hudby</u>	
3a. Ranné transkripce	16-17
3b. Zvukové nahrávky	17-18
3c. Terén	18
3d. Terénní nahrávky	18-19
3e. Hugh Tracey (1903-1977)	19-21
4. <u>Africká hudba a její rysy</u>	21
4a. Africká vs. Západní hudba	21-22
4b. Jazyk a hudba	22
4c. Tanec	22-23
4d. Africký rytmus	23-24
4e. Hudební nástroje	24-25
5. <u>Obsah nahrávek</u>	25-28
5a. Severní Afrika (cívka č.1)	28-29
5b. Západní a střední Afrika (cívka č.2-18)	29-57
6. <u>Závěr</u>	57-58
7. <u>Bibliografie</u>	59-60
8. <u>Přílohy</u>	I-XXII

1. Úvod

Při slovech „česká expedice do Afriky“ se většině lidí vybaví především slavné duo Hanzelka se Zikmundem, je však málo známým faktem, že první pionýrské cesty po Africe ve 20. století uskutečnil akademický sochař František Vladimír Foit a honorární spolupracovník Národního muzea v Praze Dr. Jiří Baum. Tato expedice se uskutečnila v roce 1931 a je popsána ve dvoudílné cestopisné knize „Autem napříč Afrikou“. Šlo nejen o první československý přejezd přes Afriku (z Alexandrie do Kapského města) vůbec, ale také první přejezd s dvouválcovým vzduchem chlazeným motorem značky Tatra. Zatímco jiní cestovatelé a objevitelé (např. Emil Holub, Pavel Šebesta a především již zmiňovaní Hanzelku se Zikmundem, jejichž cesta téměř věrně kopírovala cestu Foita a Bauma a kteří ho dokonce navštívili s prosbou o cenné rady na cesty¹- část dopisu Miroslava Zikmunda telčskému muzejnímu spolku- viz. příloha, obr.č.1), zůstali na pomyslném piedestalu, Foit se propadl do hlubin zapomnění (Jiří Baum zahynul během války v koncentračním táboře).²

V roce 1947 se Foit vydal na svou druhou africkou cestou (z Alžíru do bývalého belgického Konga a poté do Keni) se svou ženou Irenou a novým čtyřválcovým vozem Tatra 57B, zvaným „Hadimrška“ (reference autoklubů a registrace úřadů pokládají přejezd Sahary v roce 1947 se čtyřválcovým vzduchem chlazeným motorem o obsahu 1300 ccm za první rekordní výkon tohoto druhu s nejmenším vozem jmenované kategorie)³. Automobil (foto viz. příloha, obr.č.2) byl zařízen jako speciální zvukový reportážní vůz, vybavený drátovým magnetofonem zn. Webster, rozhlasem a další technikou. Africký kontinent hodlali manželé projet za osm měsíců, nakonec se ale tato expedice nejen díky africkým peripetiím, ale především politickým vývojem v tehdejší Československu protáhla na dvacet čtyři let. Kromě sesbírání obrovského množství etnografických předmětů, natočili manželé Foitovi během svého pobytu

¹ Foit, František a Irena, 2006, „Z Telče do Afriky a nikdy zpět“, 1.vydání, Muzejní spolek v Telči, str. 286.

² Olšanský Milan, Geografický magazín Koktejl, červen /1998 [cit. z 20.7.2007] <http://www.ikoktejl.cz/magaziny/koktejl>

³ Tamtéž.

v Africe přes 450 unikátních nahrávek, tradičních písní, říkanek a rytmů. Celkem se jedná o dvanáct a půl hodin hudby.⁴

Východiskem této bakalářské práce je již zmíněná druhá africká cesta Františka Foita do subsaharské Afriky v letech 1947-1950 a nahrávky etnických hudebních projevů, které tam pořídili. Ačkoliv jsou dnes nahrávky uložené v Náprstkově muzeu, není zatím možné je přehrát a přepsat. Existuje k nim však několik písemných materiálů, které jsou cennou pomocí při jejich popisu. V 60. letech nahrávky zkoumal profesor Josef Stanislav, který k několika nahrávkám pořídil transkripce. Nikdo jiný zatím nezpracoval a podrobněji nepopsal celou hudební sbírku. Cílem této práce je tedy zdokumentování jednotlivých cívek a nahrávek a jejich zanesení na pomyslnou mapu Afriky.

Úvodní první část představuje historii Františka Foita a především druhou africkou cestu- tedy informace o tom, o jakou expedici se jednalo, jak dlouho trvala, které země projeli. Už v tomto úvodu jsou představeny ukázky z cestovního deníku Foita.

Ve druhé části, která nese název „Historie nahrávek“ se především zabývám tím, kam se Foitovy nahrávky dostaly a kde jejich cesta končí. Dlouhá léta se mělo zato, že jsou ztracené, ale právě tato kapitola ukazuje opak. Dále představuji dokumentaci nahrávek, bez kterých by tato práce nemohla vzniknout. Zmiňuji v nich písemné materiály, které se nahrávkami zabývají a které je stručně či podrobněji popisují. Druhá polovina této části pak představuje ve zkratce vývoj nahrávací techniky, který slouží k pochopení a k dokreslení tehdejších možností, které Foitovi měli v 50. letech k dispozici. Všechny cívky se nahrávaly na drátový magnetofon, který byl v té době velmi moderním přístrojem.

„Záznam africké hudby“ je název třetí části, která představuje nejranější transkripce africké hudby, nejranější nahrávky a terénní výzkum. Hudební sbírka Foitů je natolik unikátní v české etnomuzikologii (zřejmě jde o první africké nahrávky pořízené Čechy), že nelze jinak než ji srovnat a porovnat s africkými nahrávkami světových etnomuzikologů, především pak s Hughem Traceym, který nahrával na stejných místech ve stejné době nebo jen o pár let později a kterému je často neprávem přiřknuto prvenství v nahrávání v určitých oblastech.

⁴ Foit 2006

Ve čtvrté části se zabývám africkou hudbou a jejími rysy- rytmem, tancem, vztahem jazyka a hudby, rozdíly mezi africkou a západní hudbou a hudebními nástroji. Tato kapitola slouží k lepšímu pochopení samotného popisu jednotlivých nahrávek nebo cívek, které zachytily různé hudební projevy mnoha afrických etnik.

Pátá a stěžejní kapitola této práce představuje jednotlivé cívky, tedy co je na nich podle písemné dokumentace slyšet, jaká etnika byla nahrána, popř. jaké nástroje, žánry, v několika případech jsou k dispozici i hudební transkripce nahrávek. Bylo-li možné nalézt takové informace v odborné literatuře nebo encyklopediích, napsala jsem pro srovnání, kdo a kdy nahrával ve stejné oblasti.

1a. Historie akademického sochaře Foita (1900- 1971) a druhá cesta do Afriky

František Vladimír Foit se narodil v Táboře v roce 1900 a mládí strávil v Doupi u Telče. Jeho rodina byla po celé generace známa příslušností k nejlepším uměleckým kameníkům. Střední vzdělání získal na reálném gymnáziu v Telči a svou uměleckou dráhu nastoupil na odborné sochařsko-kamenické škole v Hořicích. Znalosti si rozšiřoval na Akademii v Drážďanech a poté v Paříži u profesora Antoina Bourdella. Svá studia dokončil v Praze pod vedením profesora Štursy. V Československu byl posléze pověřen Antropologickým ústavem při Karlově univerzitě v Praze vymodelováním kmenových afrických typů pro plastickou antropologii. V roce 1931 se proto vydal na již zmíněnou první africkou cestu s Dr. Jiřím Baumem, která v něm zanechala natolik silný dojem, že v roce 1947 podnikl svou druhou africkou cestu, která tentokrát měla nejen antropologický a etnografický přínos, ale na rozdíl od první cesty i velký přínos etnomuzikologický. Stejně jako ve 30. letech, i o pár let později si František V. Foit vedl cestovatelský deník. Veřejnosti dlouho nebyl dostupný, a proto se k ní dostával jen po částech v rámci časopiseckých článků a výňatků. V roce 2006 ho však vydal Muzejní spolek v Telči pod názvem „Z Telče do Afriky a nikdy zpět“ a otevřel tak široké skupině čtenářů možnost konkrétněji si představit druhou africkou expedici se všemi Foitovými poznatky, poznámkami a postřehy.

1b. Expedice

Z Prahy oficiálně vyjeli 18. listopadu 1947. Takto Foit ve svém deníku představuje expedici: *„Naše stříbrná tatříčka, auto známé pod přezdívkou „Hadimrška“ ... barvu karosérie, stříbrnou metalízu, jsem si zvolil proto, aby co nejméně absorbovala palčivé paprsky rovníkového slunce... Druhým členem expedice se stala má žena Irča, šéfkva kuchyně a celé naší domácnosti, později sběratelka etnografických předmětů a organizátorka černošských zpěvů při natáčení na magnetofon. A konečně jsem tu také já, skoro vysloužilý Afričan.“*⁵ Automobil má v deníku přední místo, všude se o něm Foit zmiňuje jako o „Tatříčce“, jakoby mluvil o živé bytosti. Při čtení deníkových zápisků se ale člověk dozví, že jim tolikrát zachránil život a pomohl jim vyváznout ze svízelných a těžkých situací (mnohokrát zapadli do písku a vyprošťování trvalo několik hodin, karoserie vozu nevydržela a rozpadla se, mnohočetné trhliny na zadní straně auta, atd.), že se ani není čemu divit.

Cesta směřovala do Janova, odkud se lodí dostali do Alžíru (mapa s vyznačenou trasou cesty, viz příloha, mapa č.1). Dále pokračovali do Nigérie, Nigeru, k jezeru Čad a centrální Afrikou do bývalého Belgického Konga.^{*}

Téměř dvouletý pobyt v této zemi byl korunován incidentem, který velice poznamenal nejen zbytek jejich expedice, která se nakonec protáhla na celých dvacet čtyři let. V červnu 1950 byli Foitovi obviněni z kanibalismu a ze zabíjení domorodců, kteří považovali dokonalé plastiky (vymodelované hlavy Afričanů) za opravdové odříznuté hlavy. Situace byla natolik vážná, že byl v zemi dokonce vyhlášen výjimečný stav, protože se rozlícený dav postupně rozrostl na neuvěřitelných patnáct tisíc lidí. Foit popisuje situaci takto: *„Nejprve to vypadalo jako vlnící se dozrávající obilí, pak jako příboj rozbouřeného moře a nakonec jako uragán. Vzpínalo se to všemi směry, prudce gestikulovalo a příšerně hučelo jako blížící se tropická bouře... Vykročil jsem proti hrůzné černé cloně. Sta a sta paží se vzpínalo a z hrdel přítomných se ozývalo- mitimbulaaá, mitimbulaaá!... Cloumali se mnou jako s kusem hadru, div mi nevyrvali ruce z těla.“*⁶ Jak se později dozvěděli od místního komisaře, *„mitimbula představuje bělošského démona, který se opět podle nich vrátil jako osoba, jež přichází v noci do vesnic,*

⁵ Foit 2006:5.

^{*} dnes Demokratická republika Kongo, pozn. autorky.

⁶ Foit 2006:200.

*svítí si d chýší lucernou, omámí světlem rozespalou oběť a odvede ji. Ubožák se pak stane obětí kanibalismu, nespotřebovaný zbytek masa se pak rozemele a nadělají se z něj hovězí konzervy.*⁷ Ačkoliv se vše nakonec objasnilo, politická situace byla natolik nepříznivá, že se úřady postavily proti nim a koloniální správa rozhodla o vyhoštění cestovatelů. Policie je poslala do buše, kde prožívali sedmiměsíční internaci. Zde je navštívil konzul československé ambasády, který je požádal o pasy s tím, že budou v Československu prodlouženy. Od té doby je neviděli a Foitovi přestali pro svou zem existovat. Po určité době mohli na prozatímní prohlášení cestovat přes dnešní Zambii a Zimbabwe do Jihoafrické republiky, ale každých padesát kilometrů se museli hlásit na policejní stanici. V Jižní Africe se Foit chtěl na nějaký čas usadit a přednášet, ale o dlouhodobá víza bylo možné požádat pouze z jiného státu. Vrátili se tedy do Mosambiku. Opět jim hrozila deportace a zatčení v Československu, naštěstí však zasáhla náhoda, při které si úředníci z ambasády spletli Čechy s Řeky a udělili vstupní víza do Svazijska. Foitovi zde strávili dalších deset měsíců než mohli odcestovat do dnešní Tanzanie a dále do Keni, která se jim stala domovem na dalších dvacet let. V Keni pomáhal Foit budovat školství a stal se profesorem na Kenyatta College, kde přednášel africkou kulturu. O Keni Foit píše (jde o jeho poslední zápisek ve vydaném deníku): *„Začali jsme znovu, od úplného začátku a z ničeho. Pod Kilimandžárem jsem navrhoval stavby škol i jiných státních budov...Po deseti letech jsme se s Irčou odstěhovali do hlavního města Keni, kde jsem učil na Kenyatta College při univerzitě v Nairobi... Přes naši snahu zůstal návrat do vlasti nesplněným snem.*⁸ V komunistickém Československu byl zatím znárodněn Foitův rodinný podnik a návrat manželů Foitových do vlasti se stal nežádoucím. V Doupi byl také zlikvidován ateliér s mnoha cennými předměty z první africké cesty. Nakonec, po dvaceti čtyřech letech se přece jen mohli vrátit zpátky do Evropy, a to do Slovinska, které projevilo zájem o Foitovy sbírky. V roce 1971 se tedy přestěhovali do slovinské Velenje, kterou si ale František Foit dlouho neužil. Pouhý měsíc po svém návratu do Evropy zemřel na následky lehčí autonehody. Irena Foitová zůstala sama ve Velenji, kde jejich africké sbírky spravovala. Po pádu železné opony, v roce 1989, získala sice zpět své československé občanství,

⁷ Foit 2006: 202.

⁸ Tamtéž, str. 267.

ale definitivně se vrátila do Telče v roce 1995, kde bydlela se svou dcerou až do své smrti v roce 2005 (kdy zemřela ve věku 92 let).⁹

2. Historie nahrávek

2a. Osud nahrávek

František Foit a jeho žena Irena natočili během svého pobytu přes 450 zcela unikátních hudebních nahrávek obsahujících tradiční písně, rytmy a zvuky, tance a hudební nástroje. Foitovi veškeré zpracované etnografické a hudební materiály zasílali na československý konzulát a odtud do Náprstkova muzea. Ne všechny poslané materiály došly do cíle, některé se cestou ztratily nebo zničily.¹⁰ Zcela zásadní otázkou při kompletování materiálů k této bakalářské práci bylo, zda jsou nahrávky k dispozici. V mnoha případech se v různých dokumentech píše, že od 60. let jsou nahrávky nezvěstné nebo ztracené. Například v epilogu Foitova deníku se uvádí: „*Dvacet cívek s natočenými hudebními a pěveckými záznamy velké ceny nebylo doposud nalezeno, ačkoliv jejich část byla zpracována prof. Josefem Stanislavem a prof. Karlem Hábou z Československého rozhlasu.*“¹¹ Kniha výpůjček v Náprstkově muzeu uvádí, že si 13.11.1961 profesor Stanislav opravdu vypůjčil šest krabic s magnetofonovými pásky a 19.3. 1962 je opět vrátil do muzea.¹² Přehrál je na magnetofonové pásky, na jejichž základě pořídil několik jejich hudebních transkripcí, které tvoří hlavní téma jeho studie v Živé hudbě a rukopisu Etnomuzikologie Afriky. Osud těchto kopií také není známý, ve Stanislavově pozůstalosti se našel pouze jeden pásek, na kterém je obsah cívek č. 1 a 2.¹³

Světlým bodem v hledání ztracených nahrávek a zároveň odpovědí je několik e-mailů a telefonátů, které jsem si vyměnila s vedoucí etnografického oddělení paní PhDr. Jiřinou Todorovovou, CSc. a Doc. Jiřím Kandertem. Prvním objasňujícím e-mailem byl tento: „*Nahrávky jsou stále uloženy v Náprstkově muzeu. Problém je v tom, že jsou to nahrávky z drátofonu a zatím není možné je*

⁹ Foit 2006

¹⁰ Tamtéž, str. 269.

¹¹ Tamtéž, str. 269.

¹² Neužil, Ondřej (ed.), 1997, „*Z Telče do Kapského města*“, Brno, Moravské Zemské muzeum, str.37.

¹³ Tamtéž, str. 37.

*nechat přepsat.*¹⁴ Následovalo několik dalších telefonátů, během kterých mi bylo objasněno, že drátofony, kterých bylo více kusů ještě před pár desítkami let, již nejsou k dispozici, kromě jednoho v Národním technickém muzeu a že nahrávky si tedy není možné poslechnout. Po dotazu, zda bych si mohla přijít cívky alespoň prohlédnout, jsem dostala tento e-mail: „*Cívky vypadají jako cívky, není na nich nic k vidění a čím méně lidí na ně bude sahat, tím lépe. Zkoušeli jsme je přehrát v Národním technickém muzeu a nezdařilo se. Pokusíme se najít jiné pracoviště. V současné době jsou cívky němé.*“¹⁵

Je velká škoda, že v době, kdy se nahrávky mohly jednoduše přehrát, se tak neučinilo. Takto o nahrávkách ví pouze pár lidí, kteří se jimi zabývali nebo zabývají. Cívky tedy nejsou k dispozici, ale existuje k nim několik dokumentací, na kterých stojí tato práce.

2b. Zdroje k nahrávkám- dokumentace

Hudební nahrávky Foitů jsou zdokumentovány v několika materiálech. První cennou dokumentací, kterou mi laskavě poskytla paní PhDr. Zuzana Jurková, Dr. jsou pasportizační materiály pořízené Františkem Foitem a které nesou název „Písemná dokumentace manželů Foitových ke zvukovým nahrávkám, které pořídili v Africe“. Jedná se o 24 listů formátu A4 se seznamy nahrávek na jednotlivých cívkách (celkem se jedná o 18 cívek). Kromě základních údajů (datum, místo nahrávky, etnikum, žánr, popř. nástroje) obsahuje dokumentace na některých místech i údaje rozšiřující (zejména organologickou charakteristiku, stručný popis situace nahrávky nebo choreografii tance). Ve většině případů jsou však informace příliš stručné, a proto se tento dokument neobejde bez následujících.

Jedním z takových je deník Františka Foita, které vydal Muzejní spolek v Telči jako svou první publikaci v listopadu roku 2006. Foitovy zápisky v mnoha případech podrobněji popisují situaci a atmosféru nahrávání a slouží k objasnění nejasných informací z pasportizačních materiálů (ve třech případech je zmínka o nahrávání pouze v deníku) a také pomáhají nastínit celkovou atmosféru nahrávání (to je velká pomoc především v situaci, kdy nahrávky nejsou

¹⁴ Ze soukromé korespondence autorky

¹⁵ Tamtéž.

k dispozici). Nejedná se o dlouhé zápisky, často věnuje těmto situacím pouze tři věty, přesto i ty jsou velmi cenné pro objasnění průběhu nahrávání nebo obsahu nahrávek.

Třetím a čtvrtým neméně důležitým materiálem je nepublikovaný rukopis profesora Josefa Stanislava „Etnomuzikologie Afriky“ a jeho studie „Ukolébavky negerských kmenů v Kongu“, kterou publikoval v hudebním časopise *Živá hudba*. I v tomto případě jsem oba dokumenty získala od paní PhDr. Zuzany Jurkové, Dr. Rukopis prof. Stanislava si klade za cíl co nejpodrobněji popsat hudbu Afriky. Velmi detailně se zde věnuje popisu hudebních nástrojů, vzniku a vývoji smyslu pro hudbu, vokálním projevům rytmu, formám a žánrům a transkripci. Na několika málo místech mu jako ukázky slouží právě Foitovy nahrávky, kterými ilustruje především hudební žánry, spojení hudby a tance, hudební ornamenty a africkou pentatoniku. Nahrávkám se zde nevěnuje tak podrobně jak je tomu v *Živé hudbě* zřejmě i proto- jak sám v úvodu píše- že „*mnohé písňové sběry F.V. Foita působí dosti stereotypně i když musíme brát v úvahu, že příležitost nebyla štědrá. Proto také nemůžeme tvořivost a hudebnost kmene posuzovat jen podle náhodně dokumentované řemeslné variability.*“¹⁶ Velkým nedostatkem rukopisu je jeho chaotičnost. Je zde několik notových prepisů, které však nejsou nijak popsané a proto je nemožné určit, zda-li se jedná o prepis Foitových nahrávek nebo nahrávek někoho jiného. U nahrávek, ke kterým je pořízen pouze prepis, se musíme spoléhat na doplňující informace v deníku nebo v pasportizačních materiálech, neboť prof. Stanislav je nijak nepopisuje.

Studie „Ukolébavky negerských kmenů v Kongu“ pak stojí pouze na Foitových nahrávkách, konkrétně na čtrnácti ukolébavkách z Konga, z nichž ke každé je přiložena část transkripce, kterou k ní prof. Stanislav pořídil (jednotlivé prepisy, viz. kapitola 5). Každé ukolébavce je věnován odborný hudební rozbor a popis, který ve všech případech poskytuje opět o něco konkrétnější představu o jednotlivé nahrávce.

2b. Nahrávací technika a její historie

Již v úvodu bylo řečeno, že Foitův automobil byl vybaven tehdy průkopnickým drátovým magnetofonem zn. Webster. Šlo o první typ přenosného

¹⁶ Stanislav, Josef, rukopis knihy „Etnomuzikologie Afriky“, str 43.

nahrávacího přístroje pro záznam zvuků. Do této doby se používaly různé druhy fonografů, které byly pro svou velikost a obtížnější zacházení používány v terénu jen výjimečně. V letech 1947-1950 se rozšířilo používání drátového magnetofonu, který byl později nahrazen klasickým cívkovým magnetofonem.¹⁷

Mechanické nahrávání

První přístroje pro nahrávání zvuku byly na způsob mechaniky. V roce 1796 přišel švýcarský hodinář Smooth Nikola s nápadem, který dnes známe jako válcová hrací skříňka. První takové skříňky se vyráběly z kovových disků. Jde o přístroj, ve kterém vystouplé jehly na otáčivé mosazném válci nebo desce, kódují hudbu vybrnkáváním naladěných ocelových jazýčků.¹⁸

Fonoautograf

V roce 1857 představil francouzský vědec Leon Scott de Martenville první fonoautograf, přístroj s možností zaznamenávání libovolného zvuku. Přístroj byl pomocí duté a rozšířené roury schopen převádět výkyvy tlaku vzduchu (způsobované zvukem) na křivku, která byla následně zaznamenávána pomocí membrány a vepřové štětiny na sazeji pokrytý rotující válec. Tento záznam byl sice okem viditelný, ale bez možnosti reprodukce (ta se podařila pouze při jednom laboratorním pokusu).¹⁹

Fonograf a gramofon

V roce 1877 vynalezl Thomas Edison fonograf. Byl to přístroj s válcem pokrytým měkkým materiálem jako je cínová fólie, olovo nebo vinyl, na který jehla vyrývala drážky. Hloubka drážek korespondovala se změnou tlaku vzduchu, tvořeného originálním zvukem. Nahrávku bylo možné přehrát obkreslováním drážek jehlou a zesilováním výsledných vibrací. Nevýhodou raných fonografů byla obtížnost využívání fonografických válců pro masovou výrobu. To se změnilo s příchodem gramofonu, který byl patentován v roce 1887 Emilem Berlinerem. Gramofon spíše vyrýval drážky na plochou stranu disku než na válec.

¹⁷ Neužil 1997:34

¹⁸ Musical box, [cit. z 29.1. 2008], <http://www.answers.com>

¹⁹ Neubauer, Tomáš, časopis Muzikus, Historie vinylu 1850-1899, 2003/08 [cit. ze 7.10.2007] <http://www.muzikus.cz>

Místo nahrávání za pomoci různých hloubek drážek (vertikálně) jako na fonografu, byla vibrace nahrávací jehly zaznamenávána přes šířku stopy (horizontálně). Hloubka drážek zůstávala konstantní. Berliner tento audio disk nazýval „gramofonová deska“.

Rané diskové nahrávky a fonografické válce byli zhruba stejně precizní (kromě teoretické výhody, kterou měly válce, totiž konstantní a lineární rychlosti drážek a větší dynamické škály geometrického pohybu nahoru-dolů). Gramofonové desky byly jednodušší a levnější pro masovou výrobu. Od začátku se ploché disky jednoduše masově vyráběly formou lisováním.

Válce se původně mohly kopírovat prostřednictvím pantografického mechanismu, to ale bylo omezeno na zhruba dvacet kopií (všechny významně nižší kvality), zatímco se simultánně ničil originál. Během nahrávacího období se deset i více přístrojů rozmístilo okolo nahrávaného objektu, aby se nahrálo několik originálů. Přesto se ale jeden výkon mohl vyrobit v pouze několika stech prodejných kopiích, takže účinkující se museli připravit na maratón, ve kterém stále dokola opakovali svůj výkon. V roce 1902 byl vynalezen úspěšný lisovací proces pro válcové nahrávání.²⁰

Jak fonografické válce, tak gramofonové desky byly přehrávány na mechanických přístrojích s ruční kličkou a hodinovým motorem. Zvuk by zesilován kornoutem připojeným k hlavní skříňce.²¹ Erich von Hornbostel ve své práci „African Negro Music“ píše: „*Fonograf je malý, přenosný a hudbu zaznamenává s dostatečnou přesností. Gramofon má lepší akustické výsledky, ale nedá se používat při terénním výzkumu, neboť je příliš velký, těžký a drahý a komplikovaně se s ním pracuje... Metoda je stále nedokonalá, neboť neumožňuje nahrávání v tajnosti a z dálky. Zpěvák musí zpívat přímo do trouby přístroje... Jako materiál pro studium jsou fonogramy obrovsky nadřazené notovým zápisům z přímého poslechu. Transkripce se může kdykoliv přepsat, jelikož je možné nahrávky trvale ochránit před zničením a získat tolik kopií, kolik si člověk přeje.*“²²

²⁰ Wikipedia, History of Sound Recordings, [cit. ze 7.10.2007], <http://www.en.wikipedia.org/wiki>

²¹ Tamtéž.

²² E.M. von Hornbostel, 1928 „*African Negro Music*“, London: Oxford University Press, str. 4-6.

Magnetické nahrávání a drátofony

Magnetické nahrávání bylo v principu demonstrováno v roce 1898 Valdemarem Poulsenem v jeho telegrafonu. Magnetické drátové nahrávání a jeho následovník, magnetické páskové nahrávání v sobě zahrnuje používání magnetizovatelného média, které konstantní rychlostí pohybuje nahrávací hlavou. Elektrický signál, který je analogický nahrávanému zvuku, je vložen do nahrávací hlavy, včetně vzorce magnetizace, který je podobný signálu. Přehrávací hlava pak může zachycovat změny na magnetickém poli z pásku a měnit ho na elektrický signál.

Přidáním elektrického zesilování vynalezeného Curtem Stillem ve 20. letech 19. století se telegrafon rozvinul do drátových nahrávacích zařízení, které byly populární pro hlasové nahrávání a diktování ve 40. a 50. letech.²³ Drátofony pracují na stejném principu jako magnetofony, jde tedy o magnetický záznam zvuku na pohybující se magnetický nosič. Tím je u drátofonu tenký ocelový drátek o síle přibližně 0,1 mm, který se pohybuje rychlostí okolo 1m/s.²⁴ Do této skupiny patří i drátofon zn. Webster, který používali Foitovi. Nahrávací kvalita drátofonů byla nízká. Drátofony nemohly zabránit drátku, aby se nekroutil po ose a proto nemohly zajistit, aby byl drátek nasměrován stejným směrem během nahrávání a přehrávání. Jestliže byl nasměrován špatným směrem, vysoké frekvence byly redukovány a zvuk byl utlumen. Dalšími praktickými problémy byl například tendence drátku se zamotávat nebo zaplétat. Rané páskové nahrávací přístroje byly prvně vynalezeny v Německu.

Aby jim magnetofon fungoval, museli Foitovi vyřešit některé technické úpravy. V deníku se dozvíme, že „bylo třeba zvýšit kapacitu elektrického proudu zamontováním druhého akumulátoru nabíjeného také dynamem od motoru. Získaných dvanáct voltů se transformovalo ve zvláštním generátorovém měniči na sto dvacet voltů o šedesáti periodách.“²⁵ Tento proud pak Foitovi využívali jak pro magnetofon, tak pro rádio. Zvuk zachycovali z mikrofону na tenoučký drátek natočený na malé cívky. Jedna cívka vydržela hodinové nebo hodinu a půl dlouhé nahrávání. Celkově v Africe nahráli 18 takovýchto cívek.

²³ Wikipedia, History of Sound Recordings.

²⁴ Národní technické muzeum v Praze, drátofony [cit. z 16.9.2007]
<http://www.nmt.cz/cs/heslar/dratofony>

²⁵ Foit 2006:5

Vícestopové nahrávání

Poprvé vytvořeno německými inženýry cca v roce 1943 dvoustopé nahrávání se velice rychle ujalo v moderní hudbě 50. let, neboť umožňovalo nahrávat signály ze dvou mikrofonů najednou. Dalším stupněm bylo třístopé nahrávání, které vydrželo v širším komerčním použití až do poloviny 60.let, ale velice důležitým krokem byl především rozvoj čtyřstopého nahrávání. Tento způsob nahrávání umožňoval kvadrofonický zvuk, v němž se každá ze čtyř stop používala k simulování 360. stupňového okolního zvuku. V roce 1963 uvedl Phillips kompaktní audio kazetu. Před ní téměř všechny nahrávací kazety používaly cívkový formát.

V 70.letech se začal používat přelomový Dolby systém a v letech 80. bylo zavedeno digitální nahrávání a analogové páskové nahrávání bylo nahrazeno, ačkoliv nikdy úplně nezmizelo.

3. Záznamy africké hudby

3a. Ranné transkripce

Během 18. století, kdy ještě nahrávací zařízení neexistovala, pořídili někteří cestovatelé a vědci první transkripce africké hudby. Zapisovali během živých představeních anebo se spoléhali na svou paměť.

Thomas Edward Bowdich, spisovatel a amatérský přírodovědec, se dostal s britskou africkou společností do Ghany, kde pořídil transkripce 20 písní, zpívané Ašanty, Fanty a jinými kmeny. Ve svých spisech rozpracoval detaily o dynamice a různých hudebních nástrojích. Byl si také vědom toho, že západní notace umožňuje pouze v omezené míře zachytit rozdíly mezi výškou a zabarvením tónu. Bowdich byl jedním z prvních Evropanů, který provedl etnomuzikologický výzkum v sub-saharské Africe.²⁶

²⁶ Stone, Ruth (ed.), 1998, „*The Garland Encyclopedia of World Music*“, volume 1- Africa, London: Garland Publishing, INC. Str.88- 89.

Marie Armand Pascal D'Avezac-Macaya, viceprezident Pařížské etnologické společnosti, napsal první obsáhlý spis o Jorubech. Jeho záznam jorubské hudby je unikátní a jeho práce se vyznačuje neobyčejnými detaily.²⁷

Mezi další cestovatele, kteří svými záznamy významně přispěli k obohacení znalostí o africké hudbě, ačkoliv se jejich záznamy nevyznačují takovou vědeckou odborností jako záznamy prvních dvou, patří kapitán William Allen, který v roce 1841 pořídil transkripce hudby etnika Igbo v Nigérii, Robert Clarke, který studoval fyziognomii obyvatel Sierry Leone a který také zaznamenal jejich hudbu (1843), kapitán Charles R. Day, který v roce 1889 působil jako diplomat v Nigérii, kde zaznamenal jorubskou hudbu a Alfred Burdon Ellis, který popsal bubnovou řeč etnika Twi na Zlatém Pobřeží). Práce prvních dvou a Charlese Daye obsahují jak zaznamenané písně, tak analýzu materiálů a kulturní kontext.²⁸

3b. Zvukové nahrávky

Nahrávací průmysl vstoupil do jižní Afriky v první polovině (20. léta) 20. století, ale pravidelné nahrávání ve velkém rozsahu začalo v subsaharské Africe až ve 40. letech. S počátkem LP technologie (krátce před rokem 1950), se začali vědci aktivně účastnit nahrávání pro archivní a komerční účely. Například pro Hugha Traceyho, který v LP viděl nástroj pro záchranu ohrožených hudebních tradic na kontinentě, bylo zvukové nahrávání hlavní aktivitou. Nahrávky také umožňovaly vědcům přepisovat a analyzovat africkou hudbu bez nutnosti terénního výzkumu. Příkladem takového fenoménu je práce Brandelové z roku 1961 „The Music of Central Africa“, která obsahuje padesát dva transkripce. Všechny pocházejí z terénu a komerčních nahrávek po roce 1930, některé byly z disků vydaných Hugem Traceym. Brandelová nahrávky přepsala a přesně měřila výšky tónů. Problematické jsou její hrubé fonetické přepisy, které jsou známkou nedostatečné znalosti jazyků.²⁹

Odpor afrikanistů k transkripce pouze z nahraných zdrojů je zřejmý v recenzi knihy Brandelové, která odsuzuje myšlenku, že nedostatek zážitků „z první ruky“ není překážkou k „adekvátní metodě“ provádění jejich výzkumů.

²⁷ Stone 1998: 89-91.

²⁸ Tamtéž, str. 91-93.

²⁹ Tamtéž, str. 155.

Ve vědeckých pracích o Africe se objevuje silné zavržení transkripce pouze z nahraných zdrojů především kvůli citlivosti na vnímanou zvláštnost, která se objevuje při poslechu několika částí hudby. Termín „problém základních rytmů“ v sobě zahrnuje rytmy, které „si posluchač myslí, že slyší, ale které ve skutečnosti nehraje žádný z hudebníků.“³⁰

3c. Terén

Když se všeobecně přijala důležitost terénního výzkumu, nepodnikali zkoumání africké hudby pouze etnomuzikologové, kteří za tímto účelem navštěvovali různé africké společnosti na kratší dobu, ale také usedlíci v Jižní Africe jako Artur Morfia Jones, Percival Kirby, Hugh Tracey a Klaus Wachsmann.

Většina podkladů pro africkou etnomuzikologii byla uskutečněna mezi lety 1920-1950. Zájem evropských etnomuzikologů o studium africké hudby pokračoval po celá 50., 60. a 70. léta, kdy nová generace britských vědců (John Blacking, Antony King, David Rycroft), francouzských vědců (Simha Arom, Hugo Zemp) a německých a rakouských vědců (Robert Gunther, Gerhard Kubik, Artur Simon) velice přispěla do africké etnomuzikologie.

Paralelní vývoj probíhal od 50. let v USA, neboť akademický zájem o africkou hudbu začal díky pracím antropologů a výsledkům expedic do Afriky (expedice do Libérie v letech 1930-1931 a do Kalahari v letech 1952- 1953). Mezi americkými afrikanisty v letech 1950-1960 byli dva zakládající členové Society for Ethnomusicology- Alan Merriam, který převážně pracoval ve střední Africe a Williard Rhodes, jehož hlavní výzkumy probíhaly v Zambii a Zimbabwe, později pak v západní Africe (Nigérii). Následovali Lois Anderson (Uganda), Remont E. Nesmet (Nigérie), Max Brandt (Nigérie), Roxane Connick Carlisle (Súdán), atd. Okolo roku 1970 se výrazně zvýšil počet aktivních vědců.³¹

3d. Terénní nahrávky

Nejranější africké nahrávky pocházejí z roku 1901 z Ugandy od britského cestovatele a koloniálního úředníka sira Harryho Johnstona. Okolo 1350

³⁰ Stone 1998: 155.

³¹ Tamtéž, str. 50-51.

vinylových nahrávek z Afriky pocházejících ze začátku 20. století až do 20. let, je uloženo v kolekci Světové a tradiční hudební sekce (the World and Traditional Music Section) britské knihovny (the British Library). Velká většina těchto nahrávek byla pořízena Northcotem W. Thomasem, který nahrál zhruba 700 nahrávek v Nigérii a Sierra Leone mezi lety 1908 až 1915, když pracoval jako antropolog pro koloniální úřad. Nejvíce se zabýval sbíráním co největšího počtu jazyků a dialektů této oblasti. Nahrávky jsou proto ve stylu rozhovorů, příběhů, vokálních sól a vokálních skupin. Jsou mezi nimi také příklady instrumentální hudby, jako např. balangi (hudba xylofonů), ze Sierra Leone. Nahrávky jsou velice dobré kvality a poskytují neocenitelný dokument té doby.

Dalším způsobem, jak nahrávat v terénu, bylo nahrávání zvuku přímo na acetátové disky pokryté kovem s dusičnanovým lakem. Vynikající jsou nahrávky pozdějšího britského etnomuzikologa Arthura M. Jonese, který zanechal svou kolekci nekomerčních acetátových disků a některé komerční nahrávky Hornimanskému muzeu, které je předalo zvukovému archivu v roce 1983. Nahrávky pocházejí z let 1938-55 a ilustrují několik oblastí jeho výzkumu africké hudby.

Jedním z dalších etnomuzikologů, kteří používali tuto nahrávací metodu, byl Klaus Wachsmann, který nahrával ve 40. letech v Ugandě. Wachsmann popsal, že onen přenosný přístroj váží půl tuny a že je potřeba celá admirální posádka na jeho přesun. V roce 1950 začal nahrávat na magnetofon, který nahrávání velice ulehčil a díky němuž natočil přes 1000 nahrávek z různých regionů této země.

Uganda je velmi dobře zdokumentovanou zemí také díky kolekci Kena Gourlaye, který natáčel mezi Karamojongy v severovýchodní Ugandě v 60. letech. Jsou jedny z mála a tedy nejdůležitějšími existujícími hudebními a psanými dokumenty těchto dobytkářů. V neposlední řadě je to Peter Cook, který natáčí v Ugandě od 60. let a který má na svém kontě přes 1505 nahrávek (81 pásků).³²

3e. Hugh Tracey (1903- 1977)

Hugh Tracey je jedna z nejdůležitějších postav moderní etnomuzikologie i přesto, že sám začínal jako amatér, a jako takový si zaslouží samostatnou

³² The British Library, World and traditional music: Africa, Sound Archive, [cit. z 21.9.2007], <http://www.bl.uk/ollections/sound-archive>

kapitolu. Téměř přes čtyřicet let cestoval, poslouchal a nahrával v celé subsaharské Africe. Žádný jiný člověk nepořídil tolik afrických hudebních nahrávek jako právě Tracey. Ačkoliv napsal několik významných děl, jeho hlavním zájmem byl sám výzkum, který především zahrnoval nahrávání, sbírání informací o jednotlivých nahráváníích a o hudebnících, katalogizování hudebních nástrojů, popisování oblečení hudebníků a jejich tance³³ V roce 1954 založil knihovnu africké hudby- „The International Library of African Music (ILAM), která vydala většinu z jeho akademické práce „The Sound of Africa“, sérii 210 LP, kterou mělo k dispozici pár univerzitních knihoven, ale k širší veřejnosti se nedostala. Bez jakéhokoliv tréninku nakonec uspěl ve vybudování archívu, který daleko přesahuje archív jakéhokoliv jiného badatele v Africe.³⁴ Díky této obrovské sbírce se stal nejdůležitějším neumělcem (a především neafričanem), který kdy pracoval na africké hudbě.

Tracey začal studovat africkou hudbu v roce 1920, když přicestoval z Anglie do jižní Rhodesie (dnešní Zimbabwe). Jeho první nahrávky byly nahrávány na mechanický natahovací přístroj, který vyrýval drážky na aluminiový disk. Ale teprve po příchodu magnetického nahrávacího přístroje v roce 1949 nahrával většinu ze svých nahrávek na poválečný přístroj Lyrec z Dánska³⁵. Na tu dobu se nahrávky vyznačují výjimečnou technickou kvalitou. Jeho technikou bylo držet mikrofon přímo v ruce a pohybovat se okolo jednotlivých natáčených nástrojů, což se nakonec projevilo v čistotě nahrávky. Nahrával hudbu tak, jak ji slyšel. Pakliže se objevila nějaká mluvená vsuvka hudebníka, snažil se přiblížit mikrofon co nejbliže nebo stavěl hudebníky do kruhu, aby vytvořil lepší prostředí pro nahrávání. Příležitostně se písně zkracovaly, aby se vešly na nahrávací formát.

Traceyho historické nahrávky, které vyšly s pomocí Sharp Wood Productions v Holandsku, čítají 21 CD s hudbou z Konga, Rwandy, Ugandy, Zambie, Zimbabwe, Malawi, Botswany, Jižní Afriky, Tanzanie, Mosambiku a Keni.³⁶ Ve všech případech se dočteme, že byl Tracey první (v některých případech i zřejmě poslední), kdo nahrával u těchto etnik, ale díky písemné

³³ Stone 1998:53.

³⁴ Hugh Tracey, 1903-1977, [cit. z 8.9. 2007], <http://www.swp-records.com>

³⁵ Hugh Tracey: The Sounds of Africa, [cit. z 8.9.2007], <http://www.rootsworld.com>.

³⁶ International Library of African Music (ILAM), [cit. z 8.9.2007], <http://ilam.ru.ac.za/hr.php>.

dokumentaci Františka Foita víme, že na některých místech to byli právě Foitovi, jejichž nahrávky drží prvenství.

4. Africká hudba a její rysy

Dříve než se dostanu k podrobnějšímu popisu samotných nahrávek, ráda bych se zastavila u africké hudby a jejích rysů. Tedy tomu, co ji tvoří, co je pro ni typické, s jakými nástroji se lze setkat, co je charakteristické pro zpěv a rytmus a také co ji tolik odlišuje od hudby západní. I přesto, že je africký kontinent obrovský a můžeme se setkat s rozličnými typy hudby, je možné mluvit o jakýchsi univerzáliích, tedy o rysech, které jsou společné pro všechny oblasti nebo alespoň pro většinu z nich. Naproti tomu se samozřejmě dá mluvit o jednotlivých specifikách. Důležitým faktem je to, že popisují především sub-saharskou Afriku, tedy Afriku na jih od Sahary. Hudba severní Afriky je neméně bohatá, ale svou charakteristikou spadá spíše do arabské kultury, a proto ji zde pominu.

4a. Africká vs. Západní hudba

Hudba je neoddelitelnou součástí života většiny Afričanů. Na rozdíl od západní hudby, není africká hudba tvořená pro posluchače, kteří pouze sedí a tiše poslouchají. Pro mnoho lidí ze západu slouží hudba k vyjádření emocí (například durová stupnice většinu vyjadřuje radost, mollová pak smutek). Západ považuje hudbu za čistě uměleckou formu. Pakliže si lidé chtějí poslechnout hudbu, zapnou si rádio, televizi nebo jdou na koncert. V hudbě samotné hledají dokonalost. Každý tón musí mít správnou výšku, rytmus musí být precizní a harmonie musí ladit. Odchýlení od této normy je chybou.³⁷ Afričtí hudebníci nekombinují zvuky a nehrají hudbu tak, aby potěšila sluch. Jejich cílem je jednoduše vyjádřit život ve všech jeho aspektech díky médiu zvuku. Afričané se zapojují. Hudba v Africe se spíše tvoří pod širým nebem s lidmi okolo než na pódiu s diváky oddělenými od hudebníků. Francouzský etnomuzikolog Herbert Pepper, který strávil jedenáct let mezi obyvateli Konga a Gabunu, napsal, „*měl jsem dojem, že jsem se naučil o umění víc z africké zkušenosti než ze západní... ta africká mě naučila, že to, na*

³⁷ Bebey Francis, 1975, „African Music: People's Art“, London: Harrap, str. 2.

*čem záleží, není kvalita hudby jako takové, ale její schopnost podat emoce a vášně tak přirozeně, jak jen to je možné.*³⁸

4b. Jazyk a hudba

Typickým rysem pro africkou hudbu je to, že zahrnuje více než jen hudební prvky. Téměř žádný africký jazyk nemá slovo pro hudbu v západním slova smyslu. Existují termíny pro specifičtější činnosti jako je tanec, zpěv, drama, hraní na hudební nástroje. To vše je součástí konceptu, o kterém Afričané smýšlejí jednotně. Již dlouho se ví, že africká hudba a jazyk jsou vzájemně provázané. Podle Gerharda Kubika je africká hudba „*blízce spojená s jazykem do takové míry, že je dnes jen velmi obtížné ji studovat bez nutné znalosti afrických jazyků.*“³⁹ Více než cokoliv jiného je hudba v Africe prostředkem komunikace. Vyjadřuje nejen pocity, ale i myšlenky, naděje, chutě a víru. Není oddělena od běžného života, ale je jeho součástí.

Hudba se tvoří pro specifické účely a jen výjimečně jde mimo rámec svého kontextu. Například náboženská píseň se zpívá pouze za náboženským účelem, pracovní píseň se vztahuje pouze ke konané práci a taneční hudba je pouze pro tanec a ne pro poslech. Písně se používají k vyjádření široké škály myšlenek a dramatických situací. Jsou součástí tradice vyprávěných příběhů, které šíří historii a legendy lidu. Jsou spojené s oslavami narození, puberty, manželství a smrti stejně jako lovu, války, práce a tajných společností. Jejich účelem může být pozvednutí náboženské bohoslužby, výchova dětí, terapeutická pomoc, popis současných událostí, poskytnutí zábavy nebo vyjádření společenského protestu proti náčelníkovi, výběřčímu daní nebo příbuzným. Tradiční hudba si stále udržuje velmi důležitou pozici v kulturách černé Afriky a je uměním, kterého jsou téměř všichni Afričané součástí.⁴⁰

4c. Tanec

Tradiční africké tance nejsou izolované od ostatních hudebních projevů. Často mají specifickou roli v rámci nějaké události. Tanec má hned několik důležitých funkcí: tančí se pro sociokulturní, historické, politické a náboženské

³⁸ Tamtéž, str. 5.

³⁹ Kubik Gerhard, 1994, „Theory of African Music“, Wilhelmshaven: Noetzel, 1-4.

⁴⁰ Nettl, Bruno, 2001, „Excursions in World Music“, 3. ed., New Jersey: Prentice Hall, str.166

účely. V mnoha afrických společnostech jsou události jako narození dítěte, iniciace chlapců a dívek, manželství, aj., příležitostí k vyjádření radosti. Rituály a ceremonie, které s tím souvisejí mají různé formy, v rámci nichž slouží tanec jako prostředek k dodržování pravidel, uvítání, k uvedení jednotlivců do společnosti.

Africký tanec kombinuje pohyby, hudbu, pantomimu, kostýmy, rituály, ceremoniální předměty, atd. Některé tance jsou otevřeny širokému publiku, jiné se týkají pouze určitých společenských skupin.⁴¹

4d. Africký rytmus

Rytmus je srdcem africké hudby. Je jedním z jejích nejcharakterističtějších rysů. Je všudypřítomný a dokonale ztělesněn v africkém bubnování. Je mnohem rozvinutější než melodie nebo harmonie a mnohem rozvinutější než rytmy jakýchkoliv jiných kultur (s výjimkou Indie). Křesťanský teolog Ibn Butlan v 11. století prohlásil, že „*Kdyby měl černochoch spadnout z nebe na zem, spadl by v rytmu.*“⁴² Helen Mayers píše, „*Rytmická složitost je znakem africké hudby.*“⁴³ A podle Alana Merriama „*je důležitost rytmu v africké hudbě nesporným principem.*“⁴⁴

V porovnání s africkým rytmem se zdá být ten západní jednodušší a přímočařejší. Rytmus v africké hudbě nám zní často velice komplexně, neboť se děje několik nesouvisejících věcí simultánně. Rytmus se vyjadřuje nejen na bubnech, ale i na strunných a dechových nástrojích a také v hlase. Běžná je rytmická struktura nebo vzorec s pravidelnými dobami a synkopami. Takové vzorce nejsou založeny na dvoudobém nebo třídobém taktu jak je tomu v západní hudbě, ale na osminovém nebo dvanáctinovém taktu. Africká hudba většinou kombinuje simultánní linie různých rytmických vzorců v takovém kontextu, ve kterém se doby jednotlivých nástrojů nemohou vždy shodovat, což vyúsťuje v překřížených rytmech a polorytmech a v nepravidelném rytmickém cítění. Například je docela běžné, že tři hráči hrající tři nezávislé linie mohou hrát ve třech odlišných vzorcích.

⁴¹ Stone 1998:290.

⁴² Agawu Kofi, 2003, „Representing African music: postcolonial notes, queries, positions“, London: Routledge, str. 55.

⁴³ Tamtéž, str. 57.

⁴⁴ Merrim Alan, 1982, „African Music in Perspective“, London: Garland Publishing, INC.

Africká hudba je většinou rychlá a používá ostinato.[•] Stupnice, na kterých jsou založené melodie, jsou pentatonické a diatonické jako v západní hudbě nebo alespoň podobné těmto stupnicím. Improvizace je běžná, ale většinou v kontextu proměňování fráze nebo rytmického vzorce pokaždé, když je opakován. Ve vokální hudbě odráží melodie rytmus a konturu řeči. Zpěváci mají tendenci používat různé škály vokálních tónových barev: chraplavé tóny, brčení, napjatý zpěv, jódlování nebo imitace zvířecích zvuků.

Tradiční africká hudba není zapisována. Notace není potřeba jak pro zachování hudby, ani pro její výuku. Hudba je uchovávána v paměti, přenáší se orální tradicí.

4e. Hudební nástroje

V rámci afrického kontextu jsou hudební nástroje něčím víc než jen materiálními objekty- často na sebe berou lidskou podobu a kvality. Některé sólové nástroje mohou mít osobní jména, být uloženy ve speciálních domech, dostávat obětní jídlo a mohou být považovány za téměř lidské.⁴⁵ Někdy se mezi hudebníkem a jeho nástrojem vytvoří antropomorfní vztah. Není proto překvapením, když se zvuky hudebních nástrojů často považují za „hlasy“. Lidé, nástroje, ptáci, ti všichni zapojují hlasy, které hudebníci imitují. Například hudebníci z etnika Šona v Zimbabwe nazývají lamely mbiry podle toho, o jaký rejstřík jde. Nejnižší rejstřík nazývají „hlasy starého muže“, střední jsou „hlasy mladého muže“ a pro vysoký rejstřík mají jméno „ženské hlasy“.⁴⁶

V četných afrických společnostech není možnost hrát na určité nástroje při tradičních obřadech otevřena všem. Přísná pravidla vládnu nad výběrem nástrojů, které se použijí při určitých příležitostech a nad hudebníky, kteří na ně budou hrát.

Afričané používají obrovskou škálu hudebních nástrojů, z nichž nejběžnější jsou perkuse.[•] Instrumentální hudba hraje významnou roli v jejich hudebním životě, roli přinejmenším tak důležitou jako je vokální hudba. Běžnými

[•] neustálé opakování tématu (pozn. autorky).

⁴⁵ Merrim 1982:9.

⁴⁶ Martin Phyllis, O'Meara Patrick (ed.), 1995, „Africa“, Bloomington: Indiana University Press, str. 260-261.

[•] bicí (pozn. autorky).

nástroje jsou bubny a chřestidla různých velikostí a tvarů, jednostrunné housle, hudební luky, xylofony, mbiry (nebo také kalimby, sanzy, africká piana), trumpety a flétny. Hudební nástroje jsou používány jako doprovod zpěvu, ačkoliv některé vokální skupiny mohou být doprovázeny pouze rytmickým tleskáním. Nástroje se používají v orchestrech, buď v bubnových nebo orchestrech, ve kterých najdeme různé typy nástrojů. Hraní může být spontánní nebo organizované a může se vztahovat k pracovním skupinám, ke speciálním domácnostem nebo ke královskému dvoru. Počet členů může být od tří hudebníků až k velkým bubnovým orchestrům čítajícím stovky hudebníků; nicméně nejběžnější jsou menší skupiny.⁴⁷

Hudební nástroje rozděluje západní etnomuzikologie do čtyř skupin[•]: idiofony (zahrnující chřestidla, kovové nebo dřevěné zvony a gongy, dřevěné a hliněné bubny, xylofony a mbiry), membranofony (bicí-zahrnují různé druhy bubnů-vyznačují se nataženou kůží přes hlavu bubnu), chordofony (strunné nástroje- harfy, loutny, citery, housle; většina těchto nástrojů jsou trsací) a aerofony (dechové nástroje- flétny, píšťaly z různých materiálů jako dřevo, slonovina, zvířecí rohy, většinou s žádnými otvory).

5. Obsah nahrávek

Jak už bylo napsáno v úvodu této práce, v 60. letech si profesor Stanislav několik nahrávek půjčil z Náprstkova muzea. Pořídil jejich kopie na magnetofonové pásky a delší čas je zkoumal. Na jejich základě pak vyšla jeho etnomuzikologická studie „Ukolébavky negerských kmenů v Kongu“ v *Živé hudbě*“ (toto číslo je stále k dispozici v knihovně AMU). Kromě této práce se zachovalo několik notových prepisů, které jsou zahrnuty ve Stanislavově rukopisu knihy „Etnomuzikologie Afriky“ (ve spolupráci s Dr. Etiennem Richardem MBayou- filosofem, sociologem z Konga, který promoval na Univerzitě Karlově a který pomohl přeložit několik lubských ukolébavek). Podle obou dokumentů lze říci, že zpracoval téměř všechny cívky, záznamy jsou však pouze o několika z nich.

⁴⁷ Willoughby, David, 1996, „The World of Music“, Boston: McGraw-Hill, str. 167.

• sami Afričané používají vlastní názvy k pojmenování nástrojů (pozn. autorky).

Živá hudba

Již jsem se zmínila, že v článku „Ukolébavky negerského lidu“ se Stanislav věnuje rozboru ukolébavek, které jsou zachyceny na nahrávkách manželů Foitových. Celá sbírka nahrávek obsahuje 345 záznamů hudby kolem osmdesáti afrických kmenů. Podle Stanislavových záznamů se tyto nahrávky dělí na „63 příkladů instrumentální hudby, 12 ukolébavek, 26 vojenských, sportovních, slavnostních a ceremoniálních, 33 pracovních (písně rolníků, lovců, plavců, pastýřů, nosičů), 45 obřadních (svatebních, náboženských, pohřebních), 182 světských (tanečních, pochodových a žertovných písní). 47 kmenů zde představuje kolekci u každého průměrně po dvou písních, každý z dalších 33 kmenů je reprezentován průměrně 7 písněmi. Více než deseti vzory jsou charakterizovány kmeny Logo, Kuba, Kusu, Ndaka, Pende, Budu, Leguara.“⁴⁸

Největší nesnáze vidí Stanislav ve správné transkripci zvukových nahrávek. Naráží na často nezřetelnou intonaci. Různé mezitóny hodnotí jako tóny náhodně nečisté, falešné. Intonační výchylky měří tónometrickým polychordem. Pro specifikaci rytmu používá dvojnásobné snížení rychlosti magnetofonového pásku s kontrolou metronomu. Obzvláště upozorňuje na ukolébavky etnik Logo, Kuba a Kete, u kterých nelze dobře sledovat křížení hlasů. Při seznamování se s africkým folklórem si všímá nápadně jasné žánrové určitosti lidové hudby a písně, což platí i o ukolébavkách. K dispozici má Foitův popis nahraných ukolébavek: zpívají se jak sólově, tak sborově matkou nebo chůvou u ohně, na poli, při práci nebo při drcení obilí. Dítě je připevněno šátkem na matčiných zádech, která ho tak má neustále u sebe a zároveň může pracovat. Jakmile dítě začne plakat, zpívá mu matka ukolébavky, ale také např. pracovní písně. Je-li matek víc, zpívá se sborově.

Stanislav rozebírá ukolébavky dvanácti různých etnik Konga- Bira (cívka č.11), Budu (cívka č.14), Kete, Kuba, Kusu a Luba (cívka č.17), Ngwa, Ngwana, Logo (cívka č.12), Pende (cívka č.18), Mina (cívka č.2), Kakva (cívka č.12). Nepoživuje transkripci k ukolébavce etnika Pende, jelikož podle jeho slov jde „spíše o vzrušená slova matky, kterými uklidňuje dítě.“⁴⁹

⁴⁸ Stanislav, Josef, 1969, „Ukolébavky negerských kmenů v Kongu“. In: Živá hudba, AMU Praha, str. 263.

⁴⁹ Tamtéž, str. 266.

Etnomuzikologie Afriky

Doménou tohoto nikdy nevydaného rukopisu je několik originálních transkripcí, ty však postrádají jakékoliv poznámky a popis. Na cívce č. 3, např. prof. Stanislav přepsal loveckou a pohřební píseň etnika Kabalay, ale pouze název kapitoly nám napovídá, že nám mají notace ukázat sestupné intervaly. Opačným případem je etnikum Bandaka (cívka č. 9), o kterém ve dvou větách zmiňuje tonální kvinty lesních rohů, aniž by však dal k dispozici notový přepis pro lepší představu. Na str. 224 nalezneme přepis taneční hudby na balafon etnika M Bai z Čadu (cívka č. 3), opět bez jakéhokoliv popisu- zřejmě by se mělo jednat o ukázkou ladění xylofonů (kapitola nese název ladění nástrojů). V kapitole „Malé a velké žánry“⁵⁰ odkazuje Stanislav na sborník *Živá hudba- „sám jsem se touto otázkou zabýval od roku 1952 a na základě těchto studií jsem pro sborník Živá hudba napsal studii Ukolébavky v Kongu. V ukolébavkách v Kongu se mi celkem podařilo podat právě v jednom důležitém žánru – ukolébavkách- celkem přehledně genesi malých forem zpěvnosti lidu centrální Afriky.“*⁵¹

Podrobněji Stanislav také zaznamenal žánry Foitových nahrávek. Konkrétněji se potom tomuto tématu (především žánru ukolébavky) věnuje v *Živé hudbě*. Kromě ukolébavek se v Africe můžeme setkat i s jinými žánry, které podle Stanislava mění svou charakteristiku podle formy, kterou na sebe berou při jejich emocionálním zaměření. Ve sbírce Foitových nahrávek jsou tedy vytyčeny tyto další žánry: dětské, válečné, slavnostní, lovecké, veslařské, nosičské, pastevecké, svatební, obřizkové, pohřební, náboženské, společenské, bajky, taneční a zemědělské.

Příkladem válečného žánru je zpěv vojenské stráže Tuaregů (cívka č. 1). Každá fráze počíná bitonickým vzestupem a končí klesající kadencí. Taneční písně se objevují téměř u každého nahraného etnika (otázkou je, zda nemá téměř každá píseň taneční charakter, neboť Afričané tanec a hudbu neoddělují). Stanislav zde jako příklad uvádí taneční sólovou píseň etnika Botungu, kterou zpívá pěvec Kodža (cívka č. 5).

⁵⁰ Stanislav 1969: 251.

⁵¹ Tamtéž, str. 252.

Podrobný seznam nahrávek uvádím v přílohách (tabulka č.1). Ve Stanislavově rukopisu lze najít začátek jakéhosi seznamu, ale je nepřehledný a na mnoha místech špatně čitelný. U většiny cívek se snažím uvádět, kdo jiný nahrával v oněch oblastech, ať už dříve či později než Foitovi. Nebylo však vždy možné nalézt informace v odborné literatuře k nahrávkám z pozdějších let. Některá etnika jsou buď velmi malá nebo se jejich název píše v zahraniční literatuře jinak, a zřejmě proto jsem o nich nenašla žádný záznam. Všechny dostupné informace pocházejí z hudebního archívu Britské knihovny a na stránkách ILAMU.

Všechna bantuská etnika jsou psaná s bantuskou předponou, která vyjadřuje množné číslo. Většinou se jedná o předponu Ba-, ale také Wa-, Či-, A-, atd. Tyto předpony vyjadřují v bantuských jazycích množné číslo. V odborné literatuře jsou tato etnika v mnoha případech psaná bez těchto předpon. Já nechávám názvy tak, jak je použili Foitovi.

5a. Severní Afrika

Cívka č.1

První a jediné nahrávky ze severní Afriky Foitovi pořídili v lednu roku 1948 mezi Tuaregy v pouštním městě Tamanrasset, které je správním střediskem ahagarského pohoří (Alžír). Délka cívky je půl hodiny a podle paspartizačních materiálů zde nahráli šest hudebních záznamů. Jde o zpěv tuarežských vojáků, zpěv mužů a žen za zvuků tam-tamů, po kterém následuje tanec, dále ženský zpěv, taneční hudbu (zde jsou zaznamenány i nástroje- hobojobá trubka, bubny), hudbu kmene Beri-Beri a hudbu generála Golla. Jednotlivé nahrávky již nejsou podrobněji popsány, nezmiňuje se o nich ani prof. Stanislav. V deníku Foit popisuje nahrávání mezi Tuaregy takto: *„Po celodenním vyjednávání jak s vojenskou správou, tak s Tuaregy se nám podařilo získat tyto nomády nekonečných pouští a poprvé nahrát jejich písně... Večer po západu slunce začali Tuaregové ve své čtvrti tančit. Za mohutného dunění bubnů a vysokých pištivých zvuků píšťal jsme přijeli vozem na prostranství, kde byl již seřazen ohromný zástup domorodců, bělochů a vojáků. Naše nahrávání bylo pro celý Tamanrasset něčím nevídaným...Když jsme s „jeho“ (zde je myšlen automobil-pozn. autora)*

*pomocí písně nahráli a po chvíli je pustili ze záznamu, způsobili jsme nadšení a upřímný obdiv mezi diváky a účinkujícími.*⁵²

Ve stejném roce a na stejném místě jako Foitovy natáčel Alain Joret. Podařilo se mu nahrát zpěv žen z Tamanrassetu a karavanní píseň. Nahrávky z pohoří Tamanrasset také pořídil v dubnu roku 1972 antropolog Jeremy Keenan, který zachytil zpěv mužů, žen i dětí. Dalšími etnomuzikology, kteří natáčeli Tuaregy jsou Claude Blanguernon (1977) a jedna z předních odbornic na toto etnikum, Caroline Wendt, která na tomto místě strávila celá 80. léta.⁵³

5b. Západní a Střední Afrika

Cívka č. 2

Z alžírského Tamanrassetu se 24. ledna téhož roku dostali do Zinderu, významného hauského města v jižním Nigeru, kde se jim podařilo nahrát třináct záznamů, z nichž se posledních pět nachází na cívce č.3. Jedná se o půl hodiny dlouhé zpěvy a tance etnik Mina v kraji Togo a Jurba v kraji Dahomej. Celkem nahráli tři taneční písně, jednu ukolébavku za doprovodu malého bubnu, jednu tuláckou píseň, dvě písně náboženské, zpěv bojovníků, čtyři různé melodie a jednu rozmluvu žen. Bližší informace máme v deníku pouze o tanci etnika Mina, při kterém byl zaznamenán mužský sbor a osm hudebníků, kteří hráli na bubny, pilu a „primitivní“ cimbál - *„Zinder nám poskytl bohatou zeň zvukových záznamů v produkci příslušníků různých kmenů zde žijících, procházejících a prolínajících se na křižovatce severu jihu, východu a západu. Náboženské vlivy islámu, křesťanství a fetišismu se odrážely v hudebních a zpěvních projevech arabsko-černošského folkloru, vyjadřovaného úžasnými písněmi za doprovodu bubínku, cimbálu a řezavými rytmy staré pily, což vlastně byl, jak jsme si hned uvědomili, ten pravý zdroj originálních inspirací moderního džezu.*⁵⁴ V Živé hudbě pak najdeme ukázkou transkripce a hudební rozbor ukolébavky etnika Mina, při které je dítě uspáváno zavěšené na zádech matky (viz. příklad č.I). Tato ukolébavka, jak píše Stanislav, je ukázkou hudebního trojvětí. Melodie se skládá ze tří vět, z nichž má každá svůj vlastní nápěv. Rytmus se zpomaluje a zrychluje zřejmě podle

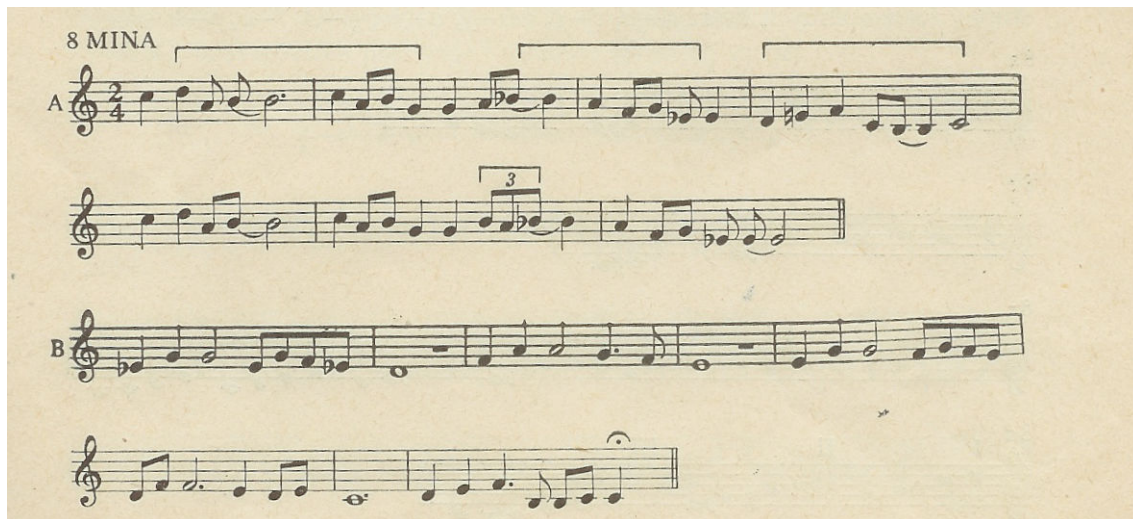
⁵² Foit 2006:22-23.

⁵³ The British Library- Sound Archive.

⁵⁴ Foit 2006: 31-32.

pracovního tempa matky, ale to by mohl vysvětlit pouze ten, kdo pořídil záznam.⁵⁵

Příklad č.I



Záznamy o nejranějších nahrávkách těchto etnik jsem nenašla.

Cívka č. 3

S cívkou číslo 3, opět dlouhou půl hodiny, se ocitáme v nejvýznamnějším hauském městě Kano, které se nachází v severní Nigérii. Zde 26. ledna a v únoru nahráli pouze pohřební píseň jihonigerijského kmene Čekiri (tato nahrávka se objevuje na cívce č. 4 a není o ní v deníku jediná zmínka, opět o ní víme pouze písemné dokumentace Foita) a píseň k počtě následníka trůnu Čiroma etnika Hausa. O Čiromovi se Foit rozepisuje velice rozsáhle, ale o hudební produkci není v deníku jediná zmínka. Dozvíme se pouze, že se jim podařilo dostat audienci v paláci prince Čiroma, kde se setkali s jeho dvořany a z dálky také viděli jeho harém, ze kterého se linul ženský zpěv. S Čiromou vedli rozhovor a podařilo se jim ho i nafilmovat. Zmínku o těchto nahrávkách nenalezneme ani u prof. Stanislava.

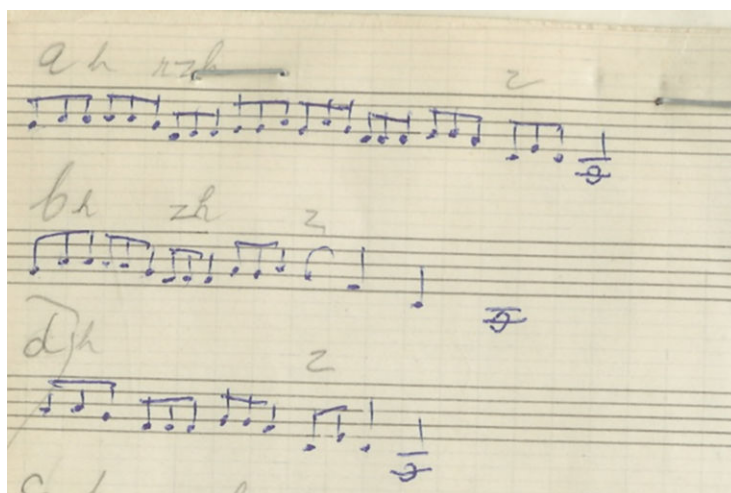
Jedním z prvních, kteří u Hausů nahrávali byl zcela jistě Thomas Cylinders, který na válcový gramofon nahrál sbor chlapců hrajících na

⁵⁵ Stanislav 1969: 275-6.

chordofony a perkuse již v roce 1909. Bohatou sbírku hauských písní, náboženské a instrumentální hudby nahrál v letech 1957-2000 Arthur V. King.⁵⁶ Opomenout nesmíme ani Fremonta E. Besmera, který v Kanu v letech 1968-1973 sbíral data v rámci svého terénního výzkumu. Jeho terénním jazykem byla hauština a proto mohl bez potíží dokumentovat tradiční hauskou hudbu a kulturní procesy z hlediska hauských hudebníků. Mezi další, kteří u tohoto etnika natáčeli, patří M.G. Smith (1957) a David Ames (1973).⁵⁷

23. února nahrávali ve Fort Lamy.* Jedná se o nahrávky etnika Sara- tři taneční písně a dvě křesťanské. O tomto nahrávání víme pouze z písemné dokumentace Foitových, deník ani ostatní dokumenty se o nahrávkách nezmiňují. Druhým místem v Čadu, kde nahrávali 1. března byl Lai. Deset nahrávek obsahuje tři taneční písně, dvě slavnostní, jednu smuteční, jednu pohřební a loveckou. Jedná se o hudbu Fulbů, etnika Kabalai, MBai, Bornu a Sumray. Dokumentace je v tomto případě mnohem bohatší. Ačkoliv se v deníku Foit zabývá pouze fyziognomií etnika Kabalai (např. až třicet centimetrů dlouhé jizvy na zádech břichu a obličejí jsou znakem ženské krásy) a o nahrávání není žádný zápis, u obou jejich písní (lovecká a pohřební- příklad č. II a III) máme notový přepis prof. Stanislava. Ten není nijak popsán nebo doplněn poznámkami.

Příklad č. II- pohřební



⁵⁶ The British Library: Sound Archive.

⁵⁷ Stone 1998:529.

* bývalé hlavní město Čadu, dnešní N'Djamena (pozn. autorky).

Rukopis také obsahuje fotografie tanců tohoto etnika pořízené přímo Foitem (viz. příloha, obr.č.4,5,6).

Příklad č.III- lovecká

Handwritten musical score for 'lovecká' (hunting) on three staves. The top staff has a treble clef and notes with fingerings -5 and -5. The middle staff has a treble clef and notes with fingerings 4-3-3 and =4. The bottom staff has a treble clef and notes with fingerings 6 5 3 5 3. There are also some handwritten notes like 'Selen dino' and 'Pent plag. tenc.'

Další transkripce, kterou z této oblasti pořídil je taneční hudba na nástroj balafon (xylofon) etnika MBai (viz. příklad č. IV), opět bez jakýchkoliv poznámek.

Příklad č.IV

Handwritten musical score for 'Mbai' on a blue grid background. It features a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes. There are also some handwritten notes like 'Fjt 35' and 'P6 4'.

Hudební kusy etnik Bornu, Sumray a Fulbů zůstaly bez povšimnutí ve všech dokumentech.

V hudební kolekci Britského muzea mají nejstarší nahrávky Fulbů z roku 1956, není však určeno, kdo záznam pořídil. Z pozdějších let (1966) pocházejí nahrávky od Jean Jeankins, jejíž kolekce africké hudby patří k největším, které kdy kdo pořídil. Poslední nahrávkou opět od neznámého autora je mužský zpěv doprovázený na kytaru z roku 1976. O nahrávání zbylých etnik na této cívce jsem nenašla žádné záznamy.

Cívka č. 4

Začíná nahrávkami ve městě Kano, o kterém jsem se již zmiňovala v rámci 3. cívky a pokračuje prvními nahrávkami z Demokratické republiky Kongo*, ze kterého pochází většina ze všech nahrávek. 29. července nahrávali v Tajondere v kraji Ubangi. Z tohoto místa pochází devět nahrávek, tři taneční a dvě válečné písně etnika Bandu v jazyce Lingala, zpěv dívek a tři rozmluvy žen a mužů v tomto jazyce. O měsíc později, 31. července, pořídili hudební záznamy v Etongo v kraji Lisala (dvě poslední písně jsou již na cívce č. 5). Již tradičně se jedná o čtyři taneční písně etnika Bapoto (z nichž jednu tančí dívky a při dokončení jedné z nich zpěvačka klesá do náručí dívek) a válečnou píseň, při které muži kříží nohy. Informace o obsahu této cívky jsou stručně k dispozici pouze v písemné dokumentaci Foitů, v ostatních dokumentech o ní není jediná zmínka.

Zmínky o dalších nahrávkách z těchto nebo pozdějších let jsem nenašla.

Cívka č. 5

2. srpna natáčeli Foitovi v Zambeke (jedna hodina hudby různých etnik z Konga). V jejich dokumentaci se dočteme, že zde nahráli jednu taneční píseň etnika Babua (Bua), sólovou taneční píseň náčelníka Buda zpívanou v původním, téměř vymřelém jazyce, který se nyní používá jako tajný dorozumívací kód nebo jen v některých písních (jeho název není zaznamenán), dále sólovou taneční píseň etnika Botungu zpívanou v jazyce kittungu zpěvákem Kodžou, ke které prof. Stanislav napsal transkripci (příklad č. V). Ta se podle jeho vlastních slov „*vymyká bohatou variabilitou každé nové fráze pěvcova vyprávění.*“⁵⁸. Kromě této věty se dále prof. Stanislav touto písní nezabývá. Poslední natočenou písní na

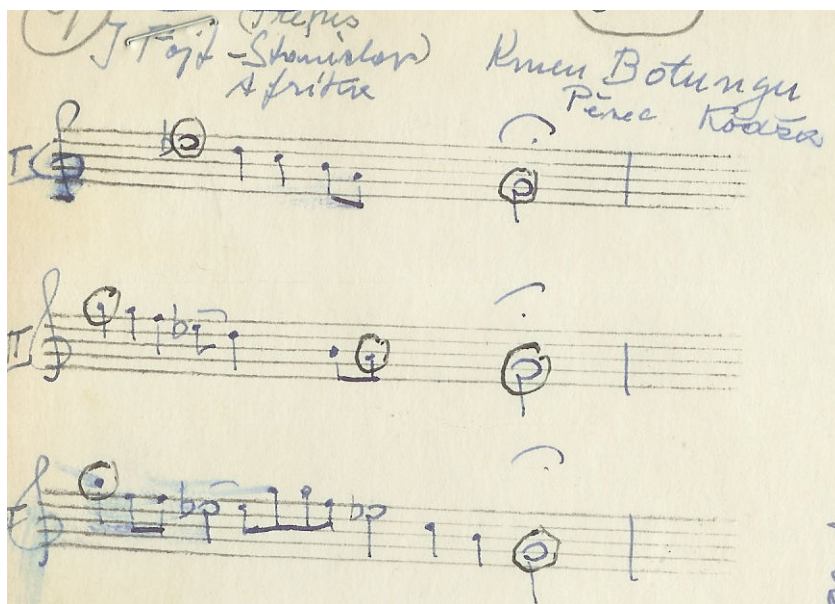
* dříve Zair (pozn. autorky).

⁵⁸ rukopis prof. Stanislava, str. 263.

tomto místě je sólová taneční píseň „Ekobo“ v jazyce Kingelima etnika Mongelima.

3. srpna, natáčeli v Baui v kraji Stanleyville. Odtud pocházejí čtyři taneční písně etnika Bamanga (Manga), z nichž tři jsou v jazyce lokele a jedna v jazyce kimanga. Čtyři další nahrávky jsou pouze rozmluvy náčelníka a jiných obyvatel vesnice v jazyce kimanga, jedna rozmluva je vedena v jazyce Kisuaeli.*

Příklad č. V



Na misií sv. Gabriela v Lipaso natočili 7. srpna jednu loveckou píseň „Bayebayu“ etnika Turumbu v jazyce tukumbu, jednu veslařskou píseň ve svahilštině, dvě křesťanské písně, z nichž jednou byla Ave Maria ve svahilštině, čtyři taneční písně od etnik Turumbu, Bakusu (zpívaná ve svahilštině), Babudu (v jazyce kibudu) a Barika (v jazyce kirika), jednu pracovní a populární píseň „Jangara Jalika“ ve svahilštině.

Na konci srpna se dostali do Stanleyvillu*, kde se zdrželi až do 8. září a kde se jim podařilo nahrát třicet jedna různých druhů písní (z nichž posledních deset už je zaznamenáno na cívce č. 6). Zaznamenali dětskou taneční píseň Lubů zpívanou ve svahilštině a labaštině, promíšenou různými čistě dětskými výrazy, pět písní zpívaných před zápasem, z nichž dvě nazpívali Wageniové, dvě

* jedná se o svahilštinu (pozn. autorky).
* dnešní Kisangani (pozn. autorky).

Bamangové a jednu etnikum Lokele v jazyce lokele. Následovalo pět náboženských křesťanských písní- píseň „Pasoka“ zpívaná na základě melodie etnika Babua ve svahilštině, píseň zpívaná o velikonocích na základě původní melodie téhož etnika, píseň zpívaná po přijímání s původní melodií etnika Bakongo ve svahilštině a píseň „Fneji Malaika“ v původní melodii etnika Mobenge opět ve svahilštině. Dále několik různých tradičních písní, většinou bajek, jednu povídku o ostrově „Likoko“ etnika Lokele, taneční píseň etnika Basoko zpívanou k počtě náčelníka Likongo Féla. U stejného etnika zaznamenali píseň, kterou zpívají obyvatelé vesnice svému náčelníkovi, když se nudí. Poslední písní na cívce č. 5 je zhudebněná historie Lokelů, jak běloch hledal přístřeší u domorodého náčelníka, doprovázená na nástroj itofo (druh chřestidla podtrhujícího rytmus).

Kromě jedné uvedené transkripce se kromě písemné dokumentace Foitových z žádných dalších dokumentů více o nahrávkách na této cívce nedozvíme.

Hugh Tracey nahrával v letech 1952-1957 u Lubů a v roce 1952 u Lokelů. Tyto nahrávky tvoří část jeho kolekce „Sound of Africa“. O nahrávání u ostatních etnik jsem nenašla žádné záznamy.

Cívka č. 6

Tato cívka dlouhá půl hodiny je pokračováním 5. cívky ze Stanleyvillu. Všech deset písní má vyprávěcí charakter. První je taneční píseň Lokelů, která vypráví o tom, jak dítě ztratilo otce, jiná (stejně etnikum) vypráví tom, jak si šel domorodec hledat různé druhy listů na oblek. Píseň Bakusů popisuje, jak dívka vstupuje do manželství. Je zde také nahraný pozdrav králi Leopoldovi III., při kterém se podle písemné dokumentace Foita utvoří kruh dívek, které tleskají při zpěvu a pohupují boky. Dvě dívky spolu vtančí vždy do kruhu a přísunnými kroky se zase vrací na místo, kde je vystřídá další dvojice. Cívka pokračuje písní Jambingů, při které si žena stěžuje jiným ženám, že ji muž bije. V další písni se naopak žena muži vysmívá. Jednou z dalších křesťanských písní je ta, která se zpívá k počtě Panny Marie. Poslední dvě písně jsou výkladem dvou různých příběhů. V první se zpívá, jak byl muž jménem Bominga těžce nemocen a zemřel, ale kouzelník mu dal zvláštní domorodé léky, které mu život vrátili a všichni se

nyní radují. Druhá píseň vykládá o tom, jak leopard sežral kozu, domácí zvířata a nakonec náčelníka a s ním všechny lidi ve vesnici. Jen jediná sedmá žena náčelníka se zachránila i se svými dětmi v malé chýši. Když děti dorostly, šel jeden chlapec do pralesa a leoparda zastřelil.

Jak 5., tak i 6. cívka zůstaly bez povšimnutí ve všech dokumentech, jediné stručné informace jsou pouze v pasportizačních materiálech od Foita. Stejně tak nejsou k dispozici žádné informace o dalších nahrávkách Jambingů.

Cívka č.7

S touto cívkou se vracíme nepatrně po jejich cestě zpátky, a to do Středoafričké republiky, kde natáčeli 16. května ve vesnici Zomia v kraji Ubangi-Shari. Zde natočili osm písní zpívaných etnikem MBaiky v jazyce sango^{*}. Jedná se o čtyři taneční písně, tři písně pracovní (jedna zpívaná ve francouzštině) a jedna píseň zpívaná mladým domorodým šéfem za doprovodu nástroje gombi (není uvedeno, o jaký typ nástroje se jedná). Další nahrávky, které zde pořídili jsou písně Babingů (Binga), Pygmejů, které však z neznámého důvodu nejsou zaznamenány na pasportizačních materiálech. Na rozdíl od předešlého etnika, je o nich krátká zmínka v deníku, ve kterém se píše, „*zaznamenali jsme i písně zdejšího kmene, z nichž zejména píseň osmileté dívenky, která s neobyčejnou kuráží, bez jakéhokoliv nucení, předzpěvovala celému sboru domorodou melodii, již věrně opakovali.*“⁵⁹ Kromě tohoto krátkého deníkového zápisu se více o 7. cívce nedozvíme.

Hudební kolekce Britského muzea obsahuje několik nahrávek této pygmejské skupiny. První pochází z roku 1946, nahrál ji Gilbert Rouget a obsahuje pygmejský sbor užívající techniku hocket a jódlování. Další ukázka jódlování pochází z roku 1948, není však uvedeno, kdo ji natočil. Poslední nahrávkou tohoto etnika je pak mužský a ženský sbor doprovázený třemi bubny a tleskáním, chybí však rok i autor nahrávání.

^{*} oficiální jazyk Středoafričké republiky (pozn. autorky).

⁵⁹ Foit 2006:65

Cívka č. 8

Na této cívce jsou opět nahrávky z Konga, tentokrát bez udání data. Jsou na ní čtyři taneční písně etnika Bamboli v jazyce mangala. Další taneční píseň, tentokrát Lokelů, obsahuje podrobnější Foitovi informace. Jedná se o píseň, při které předzpěvák, asi 18letý hoch, stojí na místě a vlnivě pohupuje tělem. Hudební nástroje muzikantů se skládají ze dvou velkých bubnů potažených telecí kůží a z nástrojů itofo a libondo. V druhé písni předzpěvák tleská rukama, pohupuje se v bocích a malými kroky se pohybuje vpřed a vzad. Podle Foita se jedná o jemný a decentní tanec. Na cívce jsou dále písně Wageniů- jedna rybářská píseň, píseň o slepci, o rodinné hádce, dvě písně zpívané při slavnosti obřízky, slavnostní píseň, dvě písně zpívané po práci a po svatbě a píseň za mrtvé otce, kteří padli ve válce. Bližší informace máme o etniku Wagenia, které najdeme jak v písemné dokumentaci ke zvukovým nahrávkám, tak i v deníku. Říká se jim „Lidé od vody“ nebo „Synové Velké řeky“. Jsou to potomci černochoů, kteří kdysi pracovali pro arabské otrokáře. Dodnes je jejich hlavním náboženstvím islám. Foitovi si zde chtěli nahrát jejich tradiční písně, ale deníkový zápis říká, „promlouvali jsme s několika staršími ve vesnici ohledně nahrávání jejich písní. *Nedohodli jsme se, stále jen znělo matabisi, což znamená peněžní odměnu.*“⁶⁰ Nahrané písně se jim zřejmě nakonec podařilo natočit v jiné vesnici.

Cívka č. 9

Délka této cívky je půl hodiny a jsou na ní zachyceny nahrávky z Iturského pralesa.* Nahrávky z této oblasti jsou z velké části zachyceny i na cívce č. 10. Jedná se především o hudbu Pygmejů. Prvních třináct nahrávek 9. cívky patří ještě Lokelům a Basokům. Především jsou zde zachyceny různé nástroje: velké bubny, malé bubny, do kterých se tlučte paličkami nebo dlaní a prsty a chrastidlo itofo.

Ve dnech 1.- 5. ledna roku 1949 již pořídili první nahrávky v Iturském pralesu u etnika Bandaka (Ndaka) ve vesnici Bafwakoe. Zde získali do své sbírky několik hudebních nástrojů, o kterých se Foit podrobněji zmiňuje nejen v pasportizačních materiálech, ale i v deníku. V této vesnici se jim podařilo nahrát

⁶⁰ Foit 2006: 80.

* Ituri je provincie v Demokratické republice Kongo a pravostranný přítok Konga (pozn. autorky).

tyto nástroje: *moango*, dlouhá masivní trumpetka, která podle své určité délky vyluzuje buď tóny nízké nebo vysoké (každá trumpetka vyluzuje pouze jeden tón). Celkem na těchto nástrojích hrálo deset hudebníků. Dalším nástrojem je *ysoaso*, hustě pletená dutá kulička z pásů liány, upevněná na krátké rukojeti a vydávající chřestivý vysoký tón. Je velmi podobná již několikrát zmíněnému chřastidlu *itofó*. Dále nahráli *igogo*, vysoce laděný šterbinový buben, *abiba*, dužinaté úzké prkénko, na které se tluče paličkou a které vyluzuje vysoký rytmický tón, *totombito*, prkénko, na kterém je několik strun podepřených kolíčkem (hudebník má k dispozici celkem 17 tónů, které nejsou laděny v čisté tónové stupnici, nicméně Foit uvádí, že smysl hudebníků pro čistotu tónů je precizní a že jsou dokonce tak citliví na tónovou výšku, že i během reprodukce dvou nástrojů rychle přeladí tu kterou strunu posunutím kolíčku)⁶¹, *ikombi*, brnkačka vydlabaná z jednoho kusu prkénka o tenkých stěnách, které tvoří rezonanční prostor (na vrchní ploché straně je připevněno železnou kobyolkou 10 plochých pérek, které přečnívají na druhém konci kobylinky v různých délkách, čímž vyluzují různé tónové výšky- zvuk podobný spinetu)⁶², *boombo*, luk z plochého měkkého dřeva, přes nějž je natažená struna rostlinného původu (při hraní i hráč vloží oblouk do úst a přivíráním nebo otevíráním ústní dutiny, která tvoří rezonanční prostor, hraje zajímavou hudební tóninu brnkáním jedním prstem přes strunu)⁶³, *ipa*, fujara 58 cm dlouhá z měkkého dřeva na konci uzavřená černou smůlou. Na povrchu je šest tónových otvorů různých velikostí. Píská se pouze přiložením píšťaly na dolní ret. Nástroj *mandala*, který je nahrán na cívce č. 10, je podlouhlá úzká mandolína s krčkem a rezonanční částí, přes kterou je natažená tvrdá kůže, vyztužená po okrajích liánovými proutky. Středem pod kůží je napnut dřevěný pásek, ve kterém je upevněno 6 strun rostlinného původu. Druhý konec strun je upevněn na otáčecích kolíčkách v otvorech krčku vyústujícího z rezonanční desky. Pravá ruka brnká, prsty levé ruky zkracují délku strun na žádanou výšku. Uvádí se ještě jednou nástroj *boombo* stejné konstrukce jako již zmíněný první. Tento luk je však delší a na jeho strunu vkládanou do úst se tluče jemným dřívkem. U prvního typu se vkládá do úst oblouk luku, zde konec struny. Na všechny tyto nástroje hráli Bandakové různé melodie, jsou zde také nahrány tři taneční písně, z nichž

⁶¹ Písemná dokumentace manželů Foitových ke zvukovým nahrávkám, str. 17

⁶² Tamtéž, str. 18

⁶³ Tamtéž, str. 18

jedna je zpívána první náčelníkovou ženou, druhé dvě náčelníkovým synem. Poslední dvě nahrávky z této vesnice jsou dětská zpívaná melodie a melodie na nástroj *maringi*, xylofon se sedmi tóny. Foit o nahrávání u Bandaků v deníku píše, „*nahráváme písně na magnetofon a když je potom náčelníkovi pouštíme, nezřízeně se chechtá. Ze záznamu totiž poznával hlasy a zpěv svých poddaných.*“⁶⁴ Na jiném místě v deníku Foit píše, že si náčelník jednou vyžádal přehrání všech nahrávek, jakýsi koncert pro celou vesnici, „*v sevřeném kruhu černých polonahých těl vonících čistotou a kouřem jsme jim kromě jejich vlastních zpěvů předváděli též písně Wageniů. Vyvolaly salvy smíchu a vzrušení. Neobešlo se to bez údivu, výkřiků a nadšení, luskání prsty, chvění ramen, kolébání ze strany na stranu...vůbec jsme je nemohli dostat spát.*“⁶⁵

Cívka č. 10

Desátá cívka pokračuje nahrávkami ve vesnici Epulu, 7. ledna téhož roku. Zde natočili černochoy různých etnik, usedlých v Iturském pralesi. Nahrávky tvoří tři taneční písně a dvě melodie na nástroj ikombi a nástroj kasai-lumba (podobný ikombi).

10. ledna natáčeli ve vesnici Chamunonge, odkud také pocházejí první nahrávky Pygmejů. Jako první pořídili reportáž se zvukovými záběry smutečního průběhu úmrtí náčelníka vesnice skupiny Walese-Karo a u skupiny Efé (natáčet dlouho nemohli, neboť jim plačící a naříkající domorodci vyhrožovali zabitím). O několik kilometrů dále na sever, ve vesnici Dibay, natočili Pygmeje skupiny Efé. Zde nahráli několik zpěvů a tanců a také melodii na nástroj ikombi, na který hrál samotný náčelník. O nahrávání Foit v deníku píše, „*s úžasem a plni okouzlení pozorujeme půvab, něžnost, graciéznost a čistotu impulzivních pohybů. Jejich jednoduché a jasné melodie jakoby vyvěraly z bezprostřednosti přírody, z chmury pralesů, které jsou jejich kolébkou i hrobem...když jsme jim potom přehrávali jejich písně, projevíly spokojenost úžasně jemným způsobem. Natočily hlavu na stranu, obrátily oči k nebi a usmívající se pootevřená ústa vydávala tiché, hluboké vzdechy radosti a uspokojení.*“⁶⁶

⁶⁴ Foit 2006:89

⁶⁵ Tamtéž, str. 90.

⁶⁶ Tamtéž, str. 99.

Ve stejné vesnici dále zachytili taneční melodie a rytmy etnika Dese a také hudební nástroj M Ba. Ten je tvořen sedmi dřevěnými troubami o různých délkách. I o tomto natáčení je zmínka v deníku- „*domorodci vyluzovali zvuky na dřevěné roury nestejně délky a každý z nich pouze jediný tón, ale v souhře se nesla typická melodie tohoto pralesního kraje. U kmene Dese se předvedený hudební nástroj jmenuje m'Ba. S viditelným nadšením se domorodci bavili, náčelníka nevyjímaje, když pak naslouchali nahraným melodiím.*“⁶⁷

Posledním pygmejskou skupinou, jejíž hudbu se Foitům podařilo zaznamenat, byli Audibaniové (foto- viz příloha, obr.č.7). V jejich vesnici Andakukodi natočili 17. ledna taneční melodie a především nástroj *miti*, podobný xylofonu (jednu nahrávku s tímto nástrojem najdeme také na cívce č. 11). Bylo to také poprvé, kdy se jim porouchal magnetofon. Do té doby měli občas problémy s mikrofonom, ale na tomto místě už šlo o těžší závadu přímo v drátovém přístroji (Foit neuvádí podrobnosti, ani to, kdy a jak magnetofon opravili).

Stanislav ve svém rukopise nenechává Pygmeje bez povšimnutí a uvádí historku cestovatele Pavla Šebesty, který byl jednou napaden termity a křičel o pomoc. Když mu Pygmejové přišli na pomoc, mysleli si, že si zpívá. Ačkoliv hudební transkripce Stanislav nepořídil, poprvé podrobněji popsal hudební prvek etnika zaznamenaného manželi Foitovými- „*Pygmejci sice zpívají v harmonických dominantseptakordálních intervalech, ač by podle udání Šebestova měli v jeho případě zpívat v brachytonických rozvrásněných intervalech, které by zase pro nás budily pocit zloby a pokřiku ze strachu. Dost možná, že znali i písně jiných kmenů, např. Babira, se kterými žijí v obchodních stycích a které zpívají ony kaskády v širokých intervalech.*“⁶⁸

V roce 1952 nahrával Hugh Tracey v Iturském pralesi různé skupiny Pygmejů. Využil příležitosti, kdy Pygmejové vycházejí ze svého pralesa, aby vyměňovali zboží se svými bantuskými sousedy a zaznamenal jejich píšťaly, rohy, bubny a techniku hocket.

⁶⁷ Foit 2006: 99.

⁶⁸ Tamtéž, str. 256.

Cívka č. 11

Tato cívka trvá jednu hodinu a obsahuje nahrávky ze čtyř různých vesnic. První je katolická misie Badya v kraji Irumu, kde Foitovi nahrávali 25. ledna u Babirů (pastevci- s Pygmeji jsou v úzkém obchodním vztahu) a Bahemů. Od prvních jmenovaných pocházejí tři taneční písně, z nichž jedna vypráví o slepičce, která je totemem tohoto etnika, dále jedna melodie doprovázená na dva velké a dva malé tam-tamy, píseň zpívaná při lovu (pět mužů s velkým kopím tančí malými kroky v kruhu, jednotlivé výkřiky jsou oznámením jiným klanům, napodobuje se hlas antilopy), píseň zpívaná při mletí obilí a při drcení kukuřice.

U Bahemů pak natočili melodie na nástroj *ngingidi* (není zaznamenáno, o jaký typ nástroje se jedná) a malé bubny. Jedna z těchto melodií byla smutečným zpěvem otce, který oplakával své děti. Záznam v deníku popisuje, „z blízké vesnice Bahemů se do noci ozývají dlouhé, tklivé tóny...opлакávají zde smrt dvou dětí. Domorodec, který právě ztratil dva syny, sedí před chýší, sklání hlavu k malé, primitivní kytáře *ngingidě*, s jejíž pomocí jakoby chtěl vyplakat všechnu bolest. Občas pozvedne oči...odráží se v nich hluboký žal. Další vesničané ho doprovázejí na tam-tam, jehož dunivé, temné tóny podtrhávají smutnou melodii.“⁶⁹

U Albertova jezera, které tvoří přírodní hranici mezi Kongem a Ugandou, nahrávali u kmene Alur, pastevců ze Súdánu, 29. ledna. Nahrávky obsahují melodii, kterou hrají dva muži na nástroj podobný kytáře zvaný *adungu*, další melodii na nástroje *nikembe* a *dunguje*, píseň, kterou zpívá pět dívek při práci, smuteční píseň, svolávací tam-tam, ženský zpěv při drcení kukuřice a také při drcení obilí. Jediná stručná zmínka o tomto nahrávání pochází opět z deníku, do kterého si Foit zapsal: „*hudební nástroje Alurů pocházejí od jiných kmenů a ani jejich muzikálnost není valná. Po této stránce nás naprosto zklamali.*“⁷⁰

Další nahrávky pocházejí z kraje Mahagi z vesnice Luma, kde natáčeli 3. února u etnik Okebo, Lendu, Joganda, Walenda, N Do. Tři písně pocházejí opět od Alurů (píseň dívek při mletí obilí, melodie, kterou si zpívají mezi sebou chlapi při zábavě a taneční píseň zpívaná výhradně za úplňku). Okebové jim zahráli na mandolínu zvanou *tum*, dále taneční píseň za doprovodu flétny *oseke*,

⁶⁹ Foit 2006: 106-7.

⁷⁰ Tamtéž, sr. 109.

bubnu *diti* a paličky *kogu*. Nahráli také humornou píseň, ve které se vykládá o chlapci, který velmi těžko chápal učení ve střelbě lukem. O tomto natáčení se v deníku dočteme, že „*tum-tum, hudební nástroj podobný mandolíně, palička kogu, buben diti a primitivní flétna oseke doprovázely většinu nahrávaných písní. Jejich zvuky zůstaly zaznamenány na magnetofonovém pásku.*“⁷¹ U Jogandů a etnika N Do natočili pracovní písně zpívané při práci na poli a u Walendů píseň za doprovodu hudebního nástroje podobnému flétně (jeho název není nikde uveden).

Posledních deset nahrávek 11. cívky pochází z kraje Aru, kde 5-8. února (nahrávky z 8. února jsou na cívce č. 12) nahrávali ve vesnici Aru. Většina nahrávek pochází od Lugbarů (také Logwarů). Především jsou to taneční a pracovní písně, náboženské a smuteční píseň (jedna je doprovázena strunným nástrojem *okuku*). Podle pasportizačních materiálů zde buď Foit nebo jeho manželka Irena popisují tanec, který jim na jejich počest uspořádal náčelník Lugbarů. Zřejmě se jedná o namluvený příspěvek.

V roce 1960 pořídil Gerhard Kubik několik nahrávek Alurů- především pak nahrávku harfisty doprovázeného zpěvákem a dvěma tykvoými chřestidly- Lugbarů a Lendů. Hugh Tracey v Kongu taktéž zaznamenal písně Lendů, a to sice v roce 1952. Nejranější nahrávky Lugbarů a Alurů pak pořídil Klaus Wachsmann, který tato etnika natáčel v Ugandě v letech 1949-54.

Cívka č.12

Půlhodinová dvanáctá cívka pokračuje o týden později, 16. února, kdy zachytili ve vesnici Nderi další tance a písně tohoto etnika. Jedna píseň zpívaná při mletí obilí, dvě taneční písně, honební píseň a příběh o rybě inspiroval Foita k tomuto deníkovému zápisu: „*Tanečník vyskakuje ve středu kruhu a ženy ho doprovázejí tleskáním a pohybováním boky. Tato píseň prý vznikla, když zde běloši zavedli pěstování bource morušového a kdy tady byla vyrobena první nit. Další píseň....dunění tamtamu podtrhuje zvláštní hudební nástroj, který se jmenuje mari. Jde asi o půl metru dlouhou, dutou rouru o průměru deset centimetrů, která je zakončena kulatou tykví s malým otvorem. Místo jeho nasazení utěšňuje hlinka. Hudebník vši silou fouká do otvoru v tykvi a nástroj vydává bručivý, hluboký tón...*

⁷¹ Foit 2006: 110.

*Černoši stojí v kruhu, drží v rukou velká, těžká kopí a v rytmu písni e vyhazují do výše...Starík zazpíval píseň o rybě Okuku. Doprovázel se na brnkací nástroj podobný lyře, z něhož dostával jemné tóny.*⁷²

5. března natáčeli v kraji Aba, který se nachází na hranicích se Súdánem. Setkali se zde a nahrávali mnoho etnik mluvící nilotskými jazyky. Nahrávky z této oblasti obsahují především dvě ukolébavky Kakvů a Logů. Obě dvě přepsal prof. Stanislav do not (příklad VI. a VII.) a napsal k nim několik slov. Ukolébavka Kakvů se podle něj řadí do responsoriové formy, tedy formy call-and-respond. Zpívající ženy při ní přizvukují krátkým dvojslabičným refrénem matčině zpěvu. Vzniká tedy forma sólo + sbor. Tyto dva členy se opakují v různých variacích, které mají účinek na dítě. To začne v pátém taktu plakat (viz. notový přepis), ale brzo usne.⁷³

Příklad VI.

Oproti tomu patří ukolébavka Logů podle Stanislava do formy trojvětí. Obsahuje tři melodické členy a,b,c, které periodicky následují jeden za druhým. Stanislav si všimá tonální stavu, která je podle něj zvláštní- je utvořena ze tří do sebe zapojených tónových tetrachordů (viz notový přepis). Zpěvačka v této písni neudrží základní intonaci a při poslední sloce zpívá již o tón výše než začala.⁷⁴

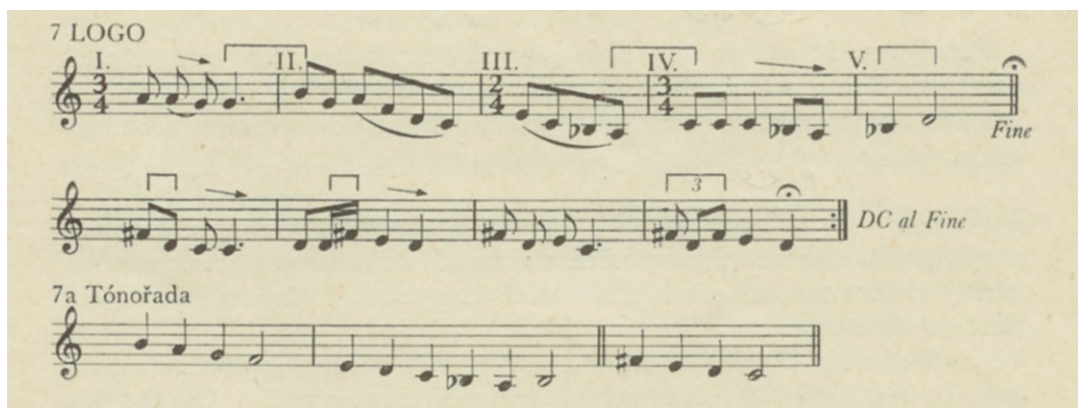
⁷² Foit 2006: 113-114.

⁷³ Stanislav 1969: 267

⁷⁴ Tamtéž, str. 275.

Další nahrávky tvoří píseň bojovníků a taneční melodie Logů (za doprovodu flétny a dvou bubnů) a taneční píseň etnika Mundo. V deníku si je možné přečíst postřeh jednoho misionáře, představeného místní misie, týkajícího se hudebního cítění místních etnik.

Příklad VII.



Podle něj „je zajímavé, že určité kmeny lze lehce naučit evropské náboženské písně, zato u Lugbarů máme potíže. Zpívají neustále o čtvrt nebo půl tónu níže, takže si tvoří vlastní melodii. A my jsme zvyklí na přesné dodržování stupnice.“ Foit zareagoval, „v našich očích stoupli Lugbarové ještě víc, právě pro ten čtvrt tón, protože jsme dobře věděli, jak krásně dovedou zpívat, s jakou procítěností a hloubkou dovedou interpretovat smuteční písně, jež považujeme za klenot. A ještě pro něco- pro jejich umíněnost ve vztahu ke křesťanským písním.“⁷⁵

Kakwy natáčel v roce 1968 v Ugandě Peter Cook. Jeho ugandská kolekce čítá 1505 nahrávek z let 1964-1997 a stále se rozrůstá. Některé z těchto záznamů jsou uloženy v hudební kolekci Britské knihovny.

Cívka č.13

Dlouhá jeden a půl hodiny, je na ní zachycena vesnice Ndero, kde nahráli tři taneční písně Lugbarů, tábor Aru se sloní farmou, kde zachytili pochodové zpěvy indického původu zpívané Azandy a píseň vítězství zpívanou po ukončení lovu na slona (ani u jednoho z těchto dvou míst, není uvedeno datum natáčení).

⁷⁵ Foit, František a Irena, 2006: 121.

23. března se dostali do vesnice Kombe, k náčelníkovi Ekibondo. Byla to vesnice, ve které se Foit s Dr. Baumem zdržovali při jejich první africké cestě. Žije tu etnikum Bangwe, od kterého nahráli sborovou taneční píseň, smuteční píseň a hru s loutkami doprovázenou chlapeckým zpěvem a paličkami. Od Mangbeleů to byly čtyři různé taneční písně. Podařilo se jim také zachytit melodii na nástroji *dumu*, ke kterému ale chybějí jakékoliv další informace.

Bangwy nahráli také 25. dubna ve vesnici Dungu. Jedná se o dvě z dalších ukolébavek, které Stanislav přepsal pro Živou hudbu (příklad č. VIIIa a VIIIb). Z jeho poznámek vyplývá, že obě písně jsou intonovány v kvintakordu, první v a moll a druhá v As dur. Především první ukolébavka svou pentatonikou připomíná japonskou pentatoniku.

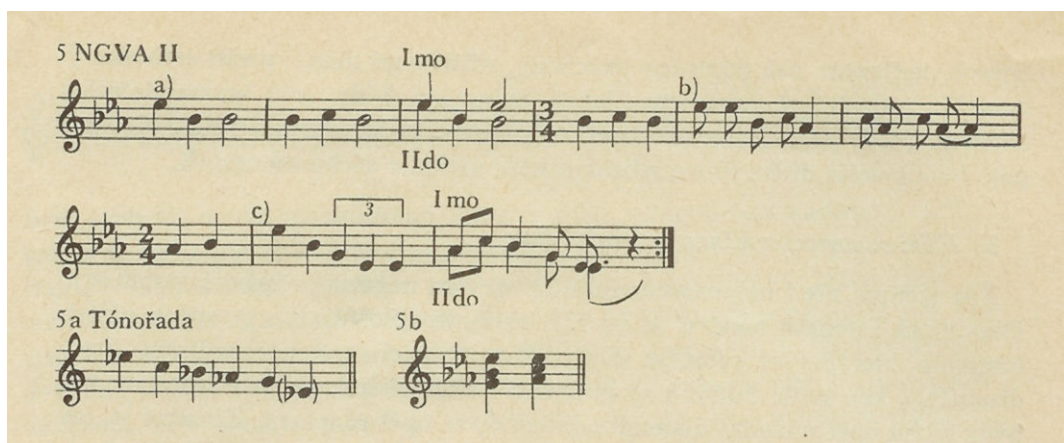
Příklad VIIIa

Zpěvačka zde, stejně jako v ukolébavce Logů, zvyšuje intonaci, takže druhou sloku začíná již o půl tón výše (b moll) a třetí ještě výše (h moll). Také druhá ukolébavka je zpívána tímž vysokým sopránem a způsobem interpretace. Opět jde o jakési vyprávění, které má strhnout pozornost dítěte a navodit jeho snění. Část b (viz. příklad VIIIb) se volně recituje.

V Dungu také nahráli etnikum Bakongo a jejich píseň při pádlování na řece Uele. Jedna z jejich dalších dvou melodií byla přepsána z jazyka bakongo do jazyka bangala s použitím křesťanských výrazů. Melodie však byla zachována.

1. května 1949 se dostali mezi etnikum Mangbetů v kraji Rungu. První dvě nahrání písně- zpívá náčelník Magungasa- jsou ještě součástí 13. cívky, pokračování na cívce další.

Příklad VIIIb



Nejrannější nahrávky Azandů (také Zandů) a Mangbetů pocházejí z roku 1952 a zachytil je opět Hugh Tracey. O pár let později, v roce 1969, pořídil David Fanshawe také nahrávky Azandů. Všechny tyto nahrávky jsou uloženy v hudební kolekci Britské knihovny.

Cívka č.14

Jednu hodinu trvající cívka pokračuje nahrávkami Mangbetů. Jedním z velkých překvapení je zde nahrávka moravské písně „Teče voda, teče“ zpívaná malým chlapcem. Dominikánští misionáři zřejmě někde získali gramofonovou desku s nahrávkou této písně a pro kostelní účely ji upravili do jazyka bangala. Nahráli také píseň, ve které se vypráví o domorodci, který trhal palmové ovoce a nemohl slézt, píseň zpívanou při nošení nosítek s náčelníkem a jinou melodií. Druhým etnikem, které zaznamenali na magnetofon ve vesnici Rungu byli Medjeové, jejichž ženy zazpívali pracovní píseň při trhání listu na opravu domorodé chýše. Na misií dominikánů také nahráli národní píseň zpívanou fráterem Marcolinusem, kterého doprovázel na harmonium představený misie R.P. Bonhomme.

S svým nahrávacím zařízením pokračovali do vesnice Bafwabaka, kde 8. července zachytili několik etnik. Mayuguové zahráli melodie na nástrojích *kikembe*, což je podle Foitovy písemné dokumentace přenosný kovový klavír (zřejmě *sanza* nebo taktéž *mbira*, známá jako „africké piano“- pozn. autorky). Babuduové (nebo také Wabuduové) zazpívali píseň pijáků palmového vína, pracovní píseň, ve které první hlas napodobuje lesní roh a také zahráli melodií na nástroj *domi*, který je velmi podobný mandolíně. Posledním nahrávaným etnikem

na tomto místě byli Balikové, kteří zazpívali dvě písně, z nichž jedna byla v tanečním stylu.

O čtyři dny později, 12. června, natáčeli ve vesnici Likembe, kde nahráli píseň „Ijando“ zpívanou samotným náčelníkem Agauem. O tomto přednesu si Foit do deníku zapsal: „zazpíval nám píseň „Ijando“, při níž tancoval drobnými krůčky a pohyboval se strnule dokola jako dřevěná loutková figurka...Když jsme náčelníkovi píseň přehráli, mohl doslova puknout smíchy.“⁷⁶ I zde zachytili Babuduy a jejich tři taneční písně a především ukolébavku. Tu opět přepsal prof. Stanislav (viz. příklad IX) pro Živou hudbu. Podle jeho článku se pentatonika v této ukolébavce velmi podobá pentatonice Pygmejů, neboť Babuduové jsou s iturskými Pygmeji ve výměnném obchodním styku. Má také dvě části: v první se k sobě řadí nápěvky různého počtu a různě dlouhých slabik intonovaných ve dvou polohách, v druhé části je pak refrén jódlovaný.[•]

Příklad IX.

The image shows a musical score for a piece titled "13 BUDU". It consists of three staves. The top staff is labeled "I" and contains a melody with various rhythmic values and rests, including triplets and pairs. The middle staff is labeled "II" and contains a similar melody. The bottom staff is labeled "Var." and contains a variation of the melody. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and uses a variety of time signatures, including 2/4, 3/8, 4/8, 5/8, 7/8, 8/8, 9/8, 10/8, 11/8, 12/8, 13/8, 14/8, 15/8, 16/8, and 17/8. The notation includes notes, rests, and articulation marks such as slurs and accents.

Zpěvačka jej zpívá ve střední hlasové poloze, v níž se přechází z hrudního rejstříku do falzetu (jódlování). Hojně zde dochází k modulaci, především směrem dolů.⁷⁷

Ve vesnici Agabu u náčelníka Makusudi opět nahrávali Babuduy. Nahráli zde melodii hranou na nástroj *domu*, který je podle deníkového zápisu podobný

⁷⁶ Foit 2006: 133.

[•] typický pěvecký styl Pygmejů (pozn. autorky).

⁷⁷ Stanislav 1969: 281-2.

menší loutně. Následovaly čtyři taneční písně, z nichž jedna byla doprovázen nástrojem M Ba. Následovalo několik dalších zaznamenaných písní různých melodií, jedna na pět nástrojů *ikombi*, jiná na nástroj *ipenda*.

24. července natáčeli ve vesnici Epulu. Odsud jsou zaznamenány pouze dvě nahrávky, z nichž jedna je taneční píseň Babudů a druhá ukolébavka etnika Bangwana. I její transkripci (příklad X.) nalezneme v Živé hudbě.

Příklad X.

Podle Stanislava je tato ukolébavka příkladem monodické (jednohlasé) hudební věty. Když matka musela sama, bez pomoci okolních žen ukolébat dítě písní, musela se jednak spolehnout na působivost vlastních slov a pak musel skloubit v jedno i hudební členění responsoriové formy. Nápěv ukolébavky má základní model, který na nahrávce pokračuje v dalších pěti variantách (viz. přepis). Mění se také průběh melodické linie a intonační linie. Intervally se zužují a zase rozpínají. Stanislav poukazuje na to, že ačkoliv se takto intervally pohybují, je základní absolutní výšková norma zachována a matka vždy končí na témž terciovém tónu.⁷⁸

14. cívka končí nahrávkami ve vesnici Kana-fataki, kde natáčeli 29. prosince roku 1949. Zde zaznamenali taneční píseň Bahemů a taneční písně

⁷⁸ Tamtéž, str. 271.

Walendů. Ti jim také zahráli několik melodií na nástroj djoma, podobný mandolíně. Podle pasportizačních materiálů jim byla na tento nástroj zahrána tónová stupnice na pěti strunách z tenkých drátků. V deníku nalezneme tento záznam: „*ve vesnici kana měli černoši očividnou radost z našeho nahrávání. Tři ženy se ostýchavě pochichtávaly do rozevřených dlaní. Uvázané zvonce jim klinkaly vesele při každém pohybu...Pak už šlo vše hladce a domorodci z kmene Walendu nám předváděli taneční píseň, několik melodií na nástroj djoma, který se skládá z pěti napnutých tenkých drátků.*”⁷⁹

Jediné etnikum, o kterém jsem našla informace o dalším nahrávání je etnikum Medje (také Meje), které nahrával Hugh Tracey v roce 1952 a které tvoří část celé jeho jedné kolekce nahrávání z belgického Konga.

Cívka č.15

Nahrávky na této cívce trvají půl hodiny a pocházejí ze dvou vesnic. V první z nich, ve vesnici Badya, nahrávali 7. února roku 1950. Nahrávky obsahují píseň Walesů zpívanou při stahování sloní kůže, pracovní píseň Babilů zpívanou výhradně při drcení rýže. Zbylé nahrávky z tohoto místa jsou písně Babirů- ukolébavka, svatební a taneční píseň. Opět se na tomto místě musíme zmínit o ukolébavce (příklad XI.), kterou i tentokrát prof. Stanislav přepsal. Tuto ukolébavku zpívají matky sborově na prostranství vesnice a poplácávají při tom děti po zadečku. Jde o responsoriovou formu. Na nahrávce je uvedený nápěv (viz. přepis) uveden s jedenácti variantami. Některé členy některých variant jsou melodicky pozměněny, jak je pod nápěvem uvedeno. Při sborovém zpěvu tím vzniká ojediněle i heterofonie při souzvuku některých variant. Většinou však vyznívá hlavní linie nápěvu.⁸⁰

18. února 1950 se přemístili z Konga do Rwandy, tehdy ještě belgické kolonie. Nahrávky pocházejí z města Kapgay, kde zachytili písně a melodie tří největších etnik Rwandy, Tutsiů a Hutuů a Twů. Podle písemné dokumentace nahrávky obsahují melodii na nástroj *segihombe* (tykev na ohnutém luku s jednou

⁷⁹ Foit 2006: 145.

⁸⁰ Stanislav 1969:273-4.

strunou rostlinného původu) a svatební píseň Hutuů, svatební píseň Twů a píseň vítězství, píseň při pasení dobytka a píseň zpívanou v rodinném kruhu Tutsiů.

Příklad XI.

The image shows a musical score for a piece titled "6 BIRA". It is written in 2/4 time and consists of three systems of staves. The first system has a main staff and two variation staves labeled VII and VIII. The second system has a main staff and a variation staff labeled V. The third system has a main staff and a variation staff labeled V. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with Roman numerals (VI, VII, VIII, IX, X, V, III, II do) indicating different variations or sections. A tempo marking "Imo" is present above the second system. The score is printed on aged, yellowed paper.

Dále jsou zde uvedeny společné písně všech tří etnik.

Deník uvádí podrobnější informace. Především se věnuje tutsijským tancům- „*překrásné tance Tutsiů, zcela odlišné od jiných černošských kmenů, nabízejí vskutku jedinečné divadlo. Choreografie a charakter tance je veden ve válečném duchu.*“⁸¹ Foit zde mluví o skupině tanečnicků, kteří byli speciálně vychovávaní a trénováni na kmenovém královském dvoře. Dříve to byla elitní třída mladých mužů, jakýchsi pážat, většinou synů významných místních náčelníků a hodnostářů (královský dvůr zanikl v roce 1961 se vznikem Rwandské republiky a v následujících desetiletí zanikla také podstatná část tradiční hudby díky etnickým čistkám-pozn. autorky). K samotnému hudebnímu přednesu si Foit poznamenal: „*rytmický doprovod tvoří tři tamtamy, vysoké přes jeden metr. Za rychlého bubnování tanečníci doslova vskočí na prostranství a při bouřlivém staccatu pozdvihují kolena až k bradě, vydupávají rytmus, vyhazují ruce a nohy při jedinečných skocích do výše. Pantomima představuje boj s neviditelným nepřítelem, který nakonec padne smrtelně raněn. Natočené písně Tutsiů jsou jemné, s nádechem jakési melancholie, písně Hutuů a Twa jsou prudké, zvukné.*“⁸² Deníkový záznam se také zmiňuje o Nyanze, které dříve bylo sídlo krále. V době,

⁸¹ Foit 2006: 150.

⁸² Tamtéž, str. 150-1.

kdy sem přijeli Foitovi, vládl mwami Charles Rudahigwa Mutara III., na jehož dvoře si s ním chtěli nejen natočit rozhovor, ale také si nahrát *kalinga*, symbolické historické bubny, které každé ráno a večer oznamují, kdy král vstal a kdy se odebral ke spánku. Naneštěstí král nebyl v té době přítomen a z natáčení sešlo.

V roce 1952 nahrával na královském dvoře ve Mwami ve Rwandě Hugh Tracey. Podařilo se mu nahrát hudbu všech tří etnik: Tutsiů, Hutuů a Twa. Slavnostní představení zahrnují nahrávky sedmi královských bubeníků (bubny *kalinga*). Dále nahrál několik chvalořečnicích písní, z nichž nejlepší jsou ty zpívané ženami královského dvora. O deset let později, v roce 1961, království zaniklo se vznikem Rwandské republiky. Taktéž tyto nahrávky jsou uloženy v archívu Britské knihovny a především pak ILAMU.

Cívka č. 16

Na šestnácté cívce, dlouhé jednu hodinu a nahrávané opět v Kongu, nalezneme celkem dvacet čtyři nahrávek. Prvních čtrnáct je z vesnice Lubao, kde se nahrávalo 27. února téhož roku. Jedná se o tři taneční písně a jednu píseň nosičů sultána a jednu pohřební píseň etnika Waleda, taneční písně Bakusů, Bakongolů, Balubů a Wazimbů. O těchto nahrávkách není žádná další zmínka, kromě popisu kantáty etnika Čiluba (podle Foitových pasportizačních materiálů nelze přesně říct, o kterou nahrávku se jedná, ale zřejmě jde o taneční píseň)-
„nástrojový průvod kmene Čiluba v podstatě znamená hudební parafrázi textu. Svými chřestidly a monotónními dechovými nástroji udržuje základ rytmického toku hudby...Když je text dozpíván, může nástroj převzít pokračování textu a dosavadní sborově zpívané texty pokračují dál jako průvod tohoto nástrojového sdělení bez textu. Všichni doprovází zavřenými ústy a tělesně přitakávají instrumentální parafrázi, připomínající se slovem „maja = tanec“, že konečné slovo náleží tanci.“⁸³ Stanislavův rukopis také obsahuje jednu notovou transkripci písně Čilubů (viz. Příloha, obr.č.8). Není sice jisté, o kterou píseň ze seznamu nahrávek se jedná, zato ale popisuje celé její dění. Jedná se o zpěváka, který stojí v popředí sboru, zpívá a zároveň tento sbor diriguje. Píseň je jedna velká improvizace, neboť ani zpěvák, ani sbor nevědí, co se bude v zápětí zpívat. Celá

⁸³ Tamtéž, str. 256-7.

píseň tedy stojí na zpěvákově fantazii. Ústřední téma příběhu pak sbor opakuje jako refrén. Jedná se o ukázkou improvizčního umění, píseň má nakonec úvodní část, refrén a závěr, aniž by vše bylo předem připraveno.

Druhou vesnicí je Tunda, kam se Foitovi dostali 3. března 1950. Nachází se v kraji Maniema, kde žijí Bakusové, Bahinové a Atetelové. Podle dokumentace můžeme na nahrávkách z této oblasti slyšet píseň zpívanou při hraní dětí Bakusů v jazyce batetela, ukolébavku, pracovní píseň žen při drcení rýže, taneční píseň, smuteční píseň zpívanou před odchodem na pohřeb do vesnice zemřelých a zpěv matky, která truchlí nad smrtí dcery, doprovázejí ji dva veliké železné zvonce, *elundja*. Především ukolébavka (příklad XII.) je další v řadě konžských ukolébavek, kterou prof. Stanislav přepsal do not.

Příklad XII.

2 KUSU

Solo

sbor

etc.

a) b) c) d) e) f)

g) h) i) k)

2 b sbor

2 c Tónořada

Opět zde zpívá matka, která se snaží ukolébat své dítě. Její dvou tónové nebo tři tónové zpěvavé oslovování syna umožňuje měnit a odstínovat i slovní přízvuk a modulovat jej ostřeji nebo měkčeji. Stanislav upozorňuje, že tento zpěv není jednotvárný, ale ukolébavá. Další zajímavostí této ukolébavky je to, že pouze ve čtyřech případech z dvaapadesáti, zasahuje sólo do registru sboru, jinak se většinou uplatňuje ve vyšší poloze, čímž se od sboru odlišuje a zvýrazňuje. Matka se přidržuje rozsahu hlasu nemluvněte, na což Stanislav reaguje poznámkou, že

v tomto prvotním zvukovém a tónovém projevu člověka spočívá i tajemství absolutní paměti pro tónové výšky.⁸⁴

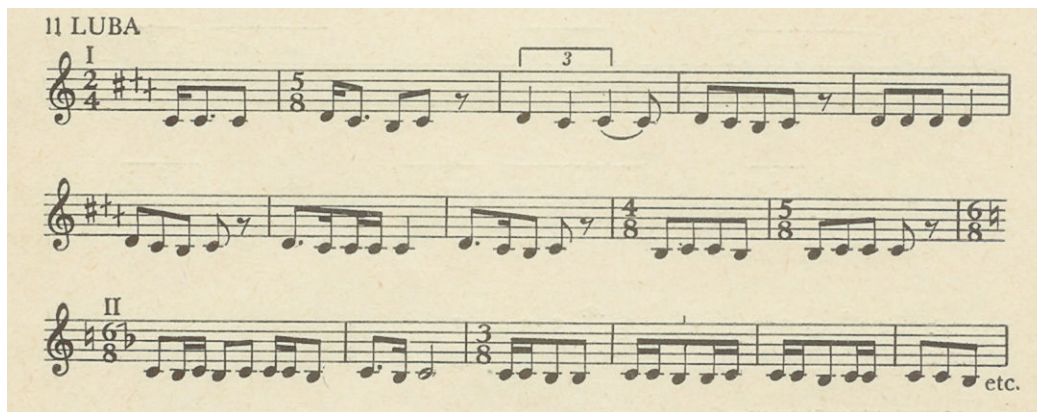
Od Bahinů pak pocházejí taneční písně a jedna lovecká píseň zpívaná při lovu slona. Ve vesnici malomocných Atetelů natočili tanec radosti - žena, která zpívá, je úplně slepá a končetiny se jí proměnily v pouhé pahýly- doprovázený dvěma plochými bubny *lukumbi* a jedním velkým bubnem *agomo*.

Cívka č. 17

Jeden a půl hodiny trvající cívka obsahuje celkem sedmnáct nahrávek. Pokračuje nahrávkou smuteční písně Bakusů a zpěvem ženy, která předzpívává své přání náčelníkovi, který jí zpěvem odpovídá. Žádné další informace nejsou k dispozici.

8. března nahrávali na protestantské misií Mutoto v kraji Kasai etnikum Luba. Jedná se o pracovní píseň, zpěv dívek při nošení vody, zábavní píseň a ukolébavku. Najdeme ji jak v Živé hudbě (příklad XIII), tak v rukopise prof. Stanislava, kde je v originálním přepisu.

Příklad XIII.



Tuto ukolébavku řadí Stanislav do formy říkankové. Jde o sled krátkých recitačně zpívaných frází, které se k sobě řadí buď na základě posloupnosti nebo kontrastnosti.⁸⁵

Ve stejném kraji, ve vesnici Bulape, nahrávali další ze zdejších velkých etnik, Kuby. Pracovní píseň dívek při drcení kukuřice, píseň při hraní, při kterém

⁸⁴ Stanislav 1969: 267-8.

⁸⁵ Tamtéž, str. 279.

se vydává bzučivý zvuk skrz zavřená ústa, zpěv dívek večer před chýší a zpěv dívek při hře. Jsou zde také zaznamenány melodie a písně etnik Bangongo (smuteční píseň), Bena Pianga a Bakete (taneční a pracovní píseň, zpěv žen při hře).

Cívka č. 18

Poslední cívka trvá jednu hodinu. Pokračuje nahrávkami z Bulape, a to sice ukolébavkou, taneční písní a písní nosičů Baketů, taneční písní etnika Bangende, taneční písní Kubů. Zaznamenána je také píseň, která je doprovázena na *tchisanji* (drnkací přenosný klavír), *ngoma* (buben) a *madimba* (připomíná xylofon). Zmíněná ukolébavka (příklad XIV) je jednou z posledních přepsaných písní v Živé hudbě a svou formou se odlišuje od všech ostatních.

Příklad XIV.

The image shows a musical score for a piece titled "14 KETE Adagio". The lyrics are "Pobroukávání děcka". The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of five staves. The first staff is the vocal line, starting with a whole rest followed by a series of eighth and quarter notes. The second and third staves are the piano accompaniment, with the right hand playing a steady eighth-note pattern and the left hand playing a similar pattern. The fourth and fifth staves continue the piano accompaniment with more complex rhythmic patterns.

Zatímco v responsoriové formě bylo sólo střídáno se sborovým refrémem a jestliže některé ukolébavky byly zpívány jednohlasným sborem v celém průběhu, pak zde zpívá každá jednotlivá žena ve sboru samostatně, takže ženské trio zpívá zcela pravidelný trojhlasý kánon. Ukolébavka je doplněna o jakési trylkování uspávaného dítěte. Celkem jde podle Stanislava o zvláštní náladový projev.⁸⁶

⁸⁶ Stanislav 1969: 282.

Na konci března nahrávali v Muschenge (v deníku je psáno Mukenge) na královském dvoře Kubů (foto z nahrávání viz příloha, obr. č. 9). Nahráno bylo pět písní. První se jmenuje „Ngeshi“, která se zpívá, když se král Lukengo obléká do královského hávu. Tato píseň se ale také zpívá zemře-li některý člen královské rodiny. V deníku se toto nahrávání popisuje takto: *„Na nádvoří bylo již seřazeno asi třicet žen, zahalených do ručně tkané červené látky. Zazpívali nám nejprve píseň „Ngeshi“, kterou doprovázejí oblékání krále do ceremoniálního hávu...tento oděv váží až sedmdesát kilogramů. Ženy klečely na zemi. Každá držela v jedné ruce podlouhlou tykev a druhou tiskla nebo odtahovala od otvoru podle toho, jak to rytmus písně vyžadoval...obsah nahrávaných písní se ponejvíce točil kolem činností krále a událostí z jeho života. V další písni předzpěvačka náhle strnula, přestala zpívat, vstala ze země a zůstala nehybně stát. Nevěděli jsme, zda máme pokračovat v záznamu.“*⁸⁷ Podle písemné dokumentace zpívá v další královské písni šedesát králových žen. Mají na sobě řasnatá roucha do pasu a drží v rukou hudební nástroje rostlinného původu, jménem *tshilovo*. Jednou rukou rytmicky vytloukají doprovod na otvoru nástroje, se kterým současně tloučou o zem. Obsah písně vykádá, že se všichni přišli poklonit králi. „Nimi Bope“ je jméno písně v harému krále, která opěvuje již zemřelého panovníka. Následující píseň se zpívá na počest tehdy panujícího krále. Poslední nahranou písní Kubů je ukolébavka zpívaná starou babičkou. Jde také o poslední ukolébavku, jejíž přepis prof. Stanislav pořídil (příklad XV.).

I její forma patří do říkankového stylu, stejně jako ukolébavka Lubů. Účinek slov je zde zvýšen tím, že intonace slova vibruje kolem jistého tónově stabilního jádra. Užívá se pentatonika typická pro Pygmeje v Iturském pralese a jinde ve východní Africe. Stanislav zde upozorňuje na zvláštní rytmizaci. Základ je čtyřdobý, ve kterém však nejsou jednotlivé doby časově rovnoměrné, naopak doba od doby se zrychluje, aby každý další začátek taktu začal v původním tempu.⁸⁸

31. března nahrávali ve vesnici Mukedi u Pendů, kteří jsou známí svými originálními účesy a tělem natřeným červenou hlinkou.

⁸⁷ Foit 2006:166.

⁸⁸ Stanislav 1969:279-80.

12 KUBA

Tempo: *sim.*

Nahrávky obsahují několik různých melodií, taneční píseň na nástroj *kakolondondo* (chybí jakékoliv informace, o jaký typ nástroje se jedná), píseň pro potěšení a několik tanečních písní. Na cestě do dalšího místa nahráli dětskou hru etnika Bajokwe. Tato nahrávka není zapsána v pasportizačních materiálech, jediný stručný záznam je v deníku, podle kterého nahrávali dětskou hru, podobnou našim říkankám.

Poslední zaznamenanou vesnicí v písemné dokumentaci je Kaheba, kde nahrávali 5. dubna. Jedná se o devět nahrávek Bačoků, které se skládají z tanečních písní, z písní zpívaných při obřizce chlapců, ze hry malých dětí a z písně dívek zpívané když poprvé obdrží menstruaci.

Podle deníkového zápisu však bylo poslední nahrávání o tři týdny později, 25. dubna 1950, u jezuitských misionářů ve Ngowě. Nahrávali se písně etnika Bayka (z neznámého důvodu opět neuveden v písemné dokumentaci)- pracovní píseň žen, ukolébavka a smuteční píseň. „Černoši z přilehlé vesnice, příslušníci kmene Bayka, se shlukli kolem nás. Zamyšleně jsme stáli u vozu a čekali, až mezi nimi nastane klid. Posléze jsme nahráli jednu z pracovních písní jejich žen. Když jsme ji pak davu přehráli, bylo už jednodušší natočit ještě ukolébavku a smuteční

píseň s názvem „Icita-Boti“, což by se dalo volně přeložit jako Vše přejde. Zpívali většinou improvizovaně...zpěváci se bohužel příliš rozjařili, obecnstvo, které naslouchalo, se dotěrně tlačilo na vůz a my jsme tenhle domorodý tlak nedokázali usměrnit.“⁸⁹ Bylo to jejich poslední nahrávání v Kongu a zřejmě poslední nahrávání vůbec. Nedlouho poté byli v Kongu obviněni z podněcování vzpoury a vyhoštěni ze země.

6. Závěr

Ačkoliv nebylo možné si cívky poslechnout, ze zpracovaného obsahu nahrávek vyplývá, že jde o zcela unikátní sbírku. Foitovi byli patrně první, kdo v Africe zaznamenával hudební nahrávky přímo v terénu. Do té doby máme zmínky o nahrávání pouze od zahraničních etnomuzikologů a cestovatelů. Jedinečnost této sbírky umocňuje fakt, že František Foit jel do Afriky především sochat, přesto se mu podařilo nasbírat obrovské množství hudebního materiálu. Bylo by ho mnohem víc, ale některé nahrávky se do tehdejšího Československa nikdy nedostali. Jak již bylo v úvodní části této práce napsáno, z různých důvodů se některé nahrávky ztratily. Mezi takovéto ztráty patří například natočené tance a zpěvy Pygmejů.⁹⁰

Obsah cívek poukazuje hned na několik skutečností. Nahrávky pokrývají téměř všechny hudební žánry, se kterými se v Africe můžeme setkat. Vzhledem k tomu, že se všechny tyto žánry objevují a opakují téměř u všech etnik, bylo by z případného poslechu zajímavé zaznamenat konkrétní hudební rozdíly jednotlivých oblastí. Ačkoliv to není možné, dají se tyto rozdíly alespoň částečně vypořádat u transkripcí prof. Stanislava, především pak u transkripcí jednotlivých ukolébavek a z obsahu deníkových zápisů Františka Foita. Dále jsou na cívkách zaznamenány všechny typy afrických hudebních nástrojů. Tedy bicí, strunné, dechové a různé druhy chřestidel. V mnoha případech drží Foitovi také prvenství v nahrávání na místech, kam se před nimi nikdo s nahrávacím přístrojem nedostal- jedná se o nahrávky na dvoře krále Čiroma u Hausů, dále

⁸⁹ Foit 2006: 182.

⁹⁰ Tamtéž, str. 269.

nahrávky Lubů, Lokelů, Lugbarů, Alurů, Kakwů, Azandů, Mangbetů, Medjeů, Tutsiů, Hutuů, Twů a Kubů.

Význam této sbírky spočívá především v tom, že jde o první africké nahrávky pořízené Čechy, jejichž prvotní zájem v Africe nebyl etnomuzikologický. Z kvantitativního hlediska se tyto nahrávky nedají srovnávat se sesbíranými hudebními materiály jiných etnomuzikologů, např. Hugha Traceyho, A.M. Jonese, G. Kubika, z kvalitativního hlediska je to však více než možné. Především způsob, jakým nahrávali a přístup k nahrávaným „objektům“ byl velice podobný přístupu mnoha pozdějších etnomuzikologů; tedy nahrávání v terénu velice přirozeným způsobem, aniž by se hudebníci museli přizpůsobovat nahrávajícím, smysl pro zachycení zajímavých hudebních detailů a zachování si objektivnosti.

I přestože hudební nahrávky Foitů nebyly přepsány celé (kromě již několikrát zmíněných transkripcí prof. Stanislava), neboť se zatím cívky nedají přehrát na poslouchatelné magnetofonové pásky, popř. lepší techniku, svým významem se řadí mezi světové unikáty. Jejich další zpracování by mohlo být předmětem diplomové práce.

Bibliografie

- Agawu Kofi, 2003, „Representing African music: postcolonial notes, queries, positions“, London: Routledge
- Bebey Francis, 1975, „*African Music: People's Art*“, London: Harrap
- Foit, František a Irena, 2006, „*Z Telče do Afriky a nikdy zpět*“, 1. vydání, Telč: Muzejní spolek, ISBN:80-239-7585-4
- von Hornbostel, E.M., 1928 „*African Negro Music*“, London: Oxford University Press
- Kubik Gerhard, 1994, „*Theory of African Music*“, Wilhelmshaven: Noetzel
- Martin Phyllis, O'Meara Patrick (ed.), 1995, „*Africa*“, Bloomington: Indiana University Press, ISBN:0-253-20984-9
- Merrim Alan, 1982, „*African Music in Perspective*“, London: Garland Publishing, INC
- Nettl, Bruno, 2001, „*Excursions in World Music*“, 3. ed., New Jersey: Prentice Hall, ISBN:0-13-031648-2
- Neužil, Ondřej (ed.), 1997, „*Z Telče do Kapského města*“, Brno: Moravské Zemské muzeum, ISBN:80-7028-098-0
- Písemná dokumentace manželů Foitových ke zvukovým nahrávkám
- Stanislav, Josef, 1969, „*Ukolébavky negerských kmenů v Kongu*“. In: Živá hudba, AMU Praha
- Stanislav, Josef, rukopis knihy „*Etnomuzikologie Afriky*“
- Stone, Ruth (ed.), 1998, „*The Garland Encyclopedia of World Music*“, volume 1- Africa, London: Garland Publishing, INC, ISBN:9780-8240-6035-0
- Willoughby, David, 1996, „*The World of Music*“, Boston: McGraw-Hill, ISBN:0-697-25838-6

Internetové zdroje:

- Hugh Tracey, 1903-1977, [cit. z 8.9. 2007], <http://www.swp-records.com>
- Hugh Tracey: The Sounds of Africa, [cit. z 8.9.2007] <http://www.rootsworld.com>

- International Library of African Music (ILAM), [cit. z 8.9.2007] <http://ilam.ru.ac.za/hr.php>
- Musical box, [cit. z 29.1. 2008] <http://www.answers.com>
- Národní technické muzeum v Praze, drátofony [cit. z 16.9.2007] <http://www.nmt.cz/cs/heslar/dratofony>
- Neubauer, Tomáš, časopis Muzikus, Historie vinyly 1850-1899, 2003/08 [cit. ze 7.10.2007] <http://www.muzikus.cz>
- Olšanský Milan, Geografický magazín Koktejl, červen /1998 [cit. z 20.7.2007] <http://www.ikoktejl.cz/magaziny/koktejl>
- Wikipedia, History of Sound Recordings, [cit. ze 7.10.2007] <http://www.en.wikipedia.org/wiki>
- The British Library, World and traditional music: Africa, Sound Archive, [cit. z 21.9.2007] <http://www.bl.uk/ollections/sound-archive>

