

URBÁNNE HUDOBNÉ ŠTÝLY V EURÓPE

GERLINDE HAIDOVÁ – URSULA HEMETEKOVÁ

Gerlinde Haid, Ursula Hemetek, Institut für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Österreich

The study deals with the urban musical styles in Europe as a topic of ethnomusicology: city folk music in the historical processes, "the other existence" of folklore, influence of the phenomena of immigration and multiculturalism, an overview of the city musical styles "from Albany to Portugal".

Kľúčové slová: hudobný štýl, urbánny výskum, Európa
Key words: musical style, urban research, Europe

Výskum urbánnych hudobných štýlov nepatrí ku klasickým témam európskej etnomuzikológie. S vybudovaním istého vzťahujúceho sa spoločensko-historického smerovania v tomto odbore stúpol síce aj záujem o taký druh tanečnej a zábavnej hudby, ktorý vychádza z hospodárskych, politických, sociálnych a ideovo-historických daností mestských podmienok a vytvoril tu niečo ako "hudobné štýly". Ako predtým, tak aj teraz sú však tieto štýly nevlastnými deťmi hudobného výskumu, pretože hoci sa nezaradujú celkom ani k umeleckej, ani k ľudovej hudbe, predsa len ich tvorcami sú autori a skladatelia, ktorých mená sú známe. Tým sa tento žáner na jednej strane vymyká z druhového vymedzenia ľudovej hudby bez toho, aby zároveň spadol do oblasti umeleckej hudby, keďže nejde práve o "vážnu hudbu", ale o "zábavnú" a o skladateľov "zábavnej" hudby. "Je to hudba, ktorá vznikla prekrytím tradičných prvkov najrôznejšieho pôvodu viac alebo menej silnými subkultúrnymi elementami: s hudbou mestského proletariátu, vrátane hudby imigrantov najrozmanitejších etníc, a ktorá nadobudla svoju podobu v najhudobnejších štvrtiach veľkých miest, aké sa medzi koncom minulého storočia a dvadsiatymi rokmi 20. storočia rapídne rozrástli (Lisabon, Buenos Aires, Atény, Sevilla, Bahia, Havana atď.), ako aj s hudbou kaviarní, ľudových kabaretov a tanečných sál, ktoré vyhľadávalo mešťanmi nevelmi vážené publikum." (STOCKMANN, 264.) V tejto súvislosti by sa nemalo zakrývať, že dlhoročné vyčlenenie tohto druhu z rámca folkloristiky nesúvisí len s otázkami definície, ktorá vyčlenila práve ústnu tradíciu, anonymný vznik a spoločenské šírenie ako dôležité kritériá ľudovej hudby,

ale aj so skutočnosťou, že samotný mestský proletariát sa nepovažoval za povšimnutiahodný. Keď viedenský kultúrny historik Emil Karl Blümml v roku 1907 zverejnil hetérske piesne z Viedne – ktoré vznikli výlučne anonymne, tradovali a šírili sa v spoločnosti ústne – zdvihla sa v kruhoch bádateľov ľudovej hudby búrka rozhorčenia. Ľudová pieseň nemá s touto bordelovou literatúrou nič spoločné, hlásal innsbrucký germanista Joseph Eduard Wackernell (*Das deutsche Volkslied* 13, 1911, 35) a verejne sa diskutovalo, či Blümml svoj doktorát dostal právom (*Das deutsche Volkslied* 12, 1910, 191). Skutočnosť, že sa vtedy roľnícke tradície dostávali do centra pozornosti, sa prirodzene nevzťahovala len na výskum ľudovej hudby, ale súvisela celkom všeobecne s vývojom národopisu (*Volkskunde*). Iste, aj v Rakúsku sa etnografi stále nanovo zaoberali mestskými fenoménmi, vo Viedni napríklad Leopold Schmidt. Ale trvalo nová orientácia odboru nastala až asi pred tridsiatimi rokmi s rozšírením poľa výskumu v zmysle empirickej vedy o kultúre, čím sa témami “ľudovej kultúry vo svete techniky” – podľa smerodajnej knihy tübingenského profesora národopisu Hermanna Bausingera z roku 1961 – stali priemyselná kultúra, každodenná kultúra a práve aj mesto. Jeden z najkompetentnejších zástupcov tohto smeru, Konrad Köstlin, je dnes vedúcim katedry národopisu vo Viedni. Pred ním to bol vo Viedni predovšetkým Helmut Paul Fielhauer (†), ktorý šírili tieto myšlienky, a jeho žiačka Maria Walcherová sa vtedy venovala výskumu hudobnej kultúry tohto mesta.

V nadväznosti na tieto myšlienky sa na Katedre pre výskum ľudovej hudby na Vysokej škole pre hudbu a výtvarné umenie (*Hochschule für Musik und darstellende Kunst*) v letnom semestri školského roku 1996/97 uskutočnila séria prednášok pod názvom *Urbánne hudobné štýly v Európe*, na ktorej sa rad hostujúcich referentov a hudobníkov vo viacerých bodoch priblížil k stanovenej téme. Konrad Köstlin vo svojom príspevku *Urbánne z národopisného pohľadu* zhrnul súčasný prístup národopisu k tejto téme: “Mesto a národopis – možno sa samozrejme spýtať, či to nie je principiálne nedorozumenie, či sme pritom nespravili capa záhradníkom, keďže národopis sa považuje predsa len stále za vedu o vidieckom živote, vlastne vedu o vidieku. Ale tento pohľad na vidiek je predsa vždy perspektívou z mesta, mestským pohľadom.” A formuloval niečo provokujúce: “Už oddávna je zrejmé, že najviac a najlepšej ľudovej hudby sa tvorí v meste. Ľudová hudba je mestskou hudbou, v meste bola vynájdená a poukazovalo sa na ňu skôr ako na ľudovú hudbu.”

Cyklos prednášok zorganizovala Gerlinda Haid a Ursula Hemetek a ponúkal príspevky, predstavujúce štýly mestskej hudby. A tak ako rôzne sa prejavovali tieto výrazové hudobné formy, taká nápadná bola niekedy aj porovnateľnosť geograficky veľmi vzdialených kultúr s ohľadom na ich psychosociálne základy, to sa týka napr. hodnotovej orientácie, identity, postavenia ženy atď.

Mestská ľudová hudba v procese dejín

Opísať v jednotlivostiach mestské podmienky je zložitou úlohou. Z pohľadu výskumu ľudovej hudby je tu okrem iného historická mestská kultúra s rôznymi druhmi ľudovej hudby, rozšírenými v mestách už od čias antiky, počas celého stredoveku až po novovek, ako vojenská a cirkevná hudba, hudba mestských hudobníkov, pouličných obchodníkov a remeselníkov s najrôznejšími formami profesného či obyčajového muzicírovania. Mnoho miest vzniklo zrastením dedín a uchovalo si roľnícke hudobné tradície, čoho príkladom je príchod hájnikov (*Hüterinzug*) v Perchtoldsdorfe v nedeľu po svätom Leonhardovi (porovnaj: STEININGER–WALTNER). Zo spojenia cechovej tradície s cirkevnou a vojenskou reprezentáciou sa vyvinuli však aj primárne mestské zvyky. Tak napr. karnevaly alebo fašiangy v mnohých európskych – a nielen európskych – mestách, ktoré sa tiež všetky spájajú s typickými hudobnými tradíciami. Mohli by sme tu uviesť bazilejskú “Guggemusi”,

sambu v Riu, piesne karnevalu v Mainzi a mnoho iných. Tieto mestské hudobné formy opäť ovplyvnili vidiecke muzicírovanie, čoho príkladom je napr. Viedeň. Výstavou *Posolstvo hudby* Otto Biba názorne ukázal, aká je vnútorná súvislosť medzi vojenskou, tanečnou hudbou a operetou vo Viedni v 19. storočí. Spoločenská hudba s jej novými tanečnými druhmi, ako viedenský valčík, polka, mazúrka atď., sa vtedy šírila po európskych centrách. Viedenská Schrammelmusik, Wienerlied, Salonorchester a Konzertcafé patrili do tej sféry medzi ľudovou a umeleckou hudbou, ktorá vyrástla v meste z vidieckych koreňov a spätne pôsobila na vidiecku hudbu. Vojenské kapely postupne preberali čím ďalej tým viac aj úlohu civilných hudobných kapiel, a tak sa stal napr. vojenský kapelník Carl Michael Ziehrer jedným z najpopulárnejších hudobníkov vtedajšej Viedne. Úrady konštatovali: “Keď vojenské kapely hrávali na veľkých báloch, vo veľkých koncertných kaviarňach alebo vo veľkých záhradách hostincov, videla v tom vojenská, ako aj civilná správa popularizáciu armády ako nositeľa, a predovšetkým garanta štátneho povedomia.” (BIBA, katalóg. č. 15,4.)



Banda prichádza. Zinkografia od Thea Zascha (1862–1922) k 70. narodeninám C.M. Ziehrera (1913), ktorý na čele svojej kapely za veľkej účasti obyvateľstva tiahne mestom.

Mestská spoločenská hudba našla nové pokračovanie v 20. storočí, keď masmédiá z centier podporovali ľudové zábavné hudobné formy. Obzvlášť v štátoch východnej Európy pritom od päťdesiatych rokov vznikali profesionálne ľudové a tanečné súbory, napr. v Rumunsku, Bulharsku, Maďarsku, na Ukrajine, Slovensku, vo východnom Nemecku a v bývalých sovietskych republikách (STOCKMANN, 385).

Mestské cechové spievanie preživalo ďalej v spolkoch 19. storočia, ktoré boli do 2. svetovej vojny nositeľmi spevnej kultúry, akej rozsah si dnes už ťažko vieme predstaviť. Svedčia však o nej stovky zbierok pracovných a spolkových piesní. Pomocou piesňových knížiek, typických pre to-ktoré povolanie, sa profesné vetvy, organizované v spolkoch, snažili integrovať do vtedajšieho moderného pracovného sveta, ako keby to nebol ten včerajší,

cechový, a spievali o stavovskej pýche a profesnej hrdosti. Cesta k jednotnej spoločnosti podporovala "zosilnené inklinovanie ku skupinovému odčleňovaniu... zároveň v protiklade s hlbokými sociálnymi, hospodárskymi a organizačnými zmenami prežíval stavovsky ladený spev počas celého 19. storočia a podstatne sa rozšíril ešte v druhej polovici storočia, preberaný početnými novovznikajúcimi spolkami" (SCHWAB, 866).

"Druhá existencia" v záplave budov

Aj prisvojenie si ľudovej hudby meštianstvom, ktoré Walter Wiora označil ako "druhá existencia", je primárne mestským fenoménom. K mestskému folklóru patrí nadšenie pre ľudové piesne v meštianskych salónoch od konca 18. storočia, keď sa ľudové piesne, alebo to, čo sa za ne pokladalo, zbierali, triedili, uvádzali ako "klavírne piesne" a komponovali ako "piesne v ľudovom duchu". Bolo to najprv meštianstvo, ktoré si vytvorilo svoj vlastný zvukový svet. "Pieseň v ľudovom duchu" a zborové hnutie 19. storočia, "národný spoločenský spev", nadšenie pre ländler vo Viedni čias Schuberta, ale aj starostlivosť o ľudovú pieseň a folk-revival v našom storočí patria k tomu "protisvetu", ktorý obyvateľ mesta potrebuje v prvom rade, či už ide o "Wandervogel" v Nemecku (študenti z mestského prostredia so špeciálnymi spevníkmi chodili po nemeckých diasporách mimo materského územia a učili tamojších Nemcov spievať "národné" nemecké piesne – pozn. prekl.), "hnutie tančiarní" v Maďarsku, folkovo-tanečnú scénu vo Francúzsku a Anglicku, alebo o renesanciu huslí vo Švédsku (porovnaj: STOCKMANN, 433).

Pristahovalectvo a multikultúrnosť

Mesto je však najmä produktom pristahovalectva, a teda miestom multikultúrnosti. Aj to sa dá veľmi dobre ilustrovať na príklade Viedne.

"Už storočia je Viedeň centrom pristahovalectva. Pochvala Viedne od Wolfganga Schmeltzla, ktorý tam žil v rokoch 1540 až 1551, si všima množstvo cudzincov, vychvaluje dobré jedlo, víno, hudbu a veľa rečí; v uliciach počuť nemčinu, francúzštinu, taliančinu, španielčinu, hebrejčinu, gréčtinu, latinčinu, turečinu, češtinu, holandčinu, srbštinu, poľštinu. Migrácia bola už vtedy spojená s rozvojom multikultúrnosti. V 19. a 20. storočí nadobudol tento vývoj enormnú dynamiku v dôsledku industrializácie a urbanizácie, so zlepšením verejných dopravných prostriedkov a liberalizáciou podmienok na usadenie" (JOHN 1996,137).

Podmienkou pre pristahovanie do miest bolo na jednej strane napr. zrušenie nevoľníctva v roku 1781, čo spôsobilo uvoľnenie vidieckeho obyvateľstva, ktoré bolo zase podmienkou pre vznik robotníckej triedy. V roku 1880 došlo k prudkému poklesu cien obilia a cukru. Z toho vyplývajúca bieda spôsobila silný migračný pohyb vidieckeho obyvateľstva do miest. Rozpustenie agrárnych spoločností a vrastanie do industrializovaných spoločenských foriem spôsobilo na prelome storočí pracovnú migráciu v rozmeroch sťahovania národov a vznik priemyselných centier.

Okrem toho dôvodom na sťahovanie do miest boli vojny a politické krízy. Mestá v období prechodu od manufaktúr a domácich dielní k priemyselnej výrobe potrebovali pracovné sily. Vo vnútri Rakúsko-uhorskej monarchie išlo o vnútrozemské sťahovanie.

Z tabulky vidíme, že najvyšší stav počtu obyvateľov dosiahla Viedeň v roku 1910, čo možno pričítať najmä českej pracovnej emigrácii tej doby.

Okrem spomenutých hospodárskych dôvodov bolo dôležitým predpokladom pristahovalectva ľahšie prekonávanie vzdialeností, čo sa dá vyčítať z faktu, že železnice tvorili dominantné spojnice.

Rast obyvateľstva Viedne prisťahovalectvom podľa dobových sčítaní v rokoch 1830–1981

1830	401.200*	1910	2,083.630
1840	469.400*	1923	1,918.720
1850	551.300*	1934	1,935.881
1857	683.000	1939	1,770.938
1869	900.998	1951	1,616.125
1880	1,162.591	1961	1,627.560
1890	1,430.213	1971	1,619.885
1900	1,769.137	1981	1,531.346

Statistisches Handbuch für die Republik Österreich 1983, Wien 1983, S. 13.

* Odhad

Od roku 1965 vládol v Rakúsku nedostatok pracovných síl, ktorý sa vyrovnal náborom pracovných síl v zahraničí. Týmto náborovými krajinami boli predovšetkým bývalá Juho-slávia a Turecko. Preto väčšina dnešných cudzincov v Rakúsku pochádza z týchto krajín (vo Viedni je podiel cudzincov 18 %).

Okrem toho treba spomenúť ešte niektoré utečenecké vlny z novších čias, ktoré sa odra-zili na zložení obyvateľstva:

- roku 1956 z Maďarska
- 1968 z Československa
- 1981 z Poľska
- 1991 z Bosny.

Rôznorodosť: stratégie výkladu a spoločenského styku

Je teda zrejmé, že v dôsledku rôznych predpokladov v meste ako je Viedeň vládne veľká rôznorodosť. Na extrémnu kultúrnu a hudobnícku pluralitu urbánneho priestoru vplývali rôzne faktory: rozmanité regionálne identity – mestské štvrte, odlišné etniká, rôzne hudob-né štýly vo vnútri jednej kultúry, rôzne generácie, rôzne sociálne vrstvy.

Wilhelm Schepping kladie otázku, či vzhľadom na veľkú rôznorodosť možno k tomuto fenoménu pristupovať vedecky (SCHEPPING 1992). Problém vidí predovšetkým v meto-dike a v základných vedeckých predpokladoch, pretože jestvuje rôznorodosť kultúr, rôzno-rodosť hudobných štýlov (populárna hudba rovnako ako tradičná hudba, vysoká kultúra atď.), rôznorodosť regiónov vo vnútri mesta (Grätzkultur). Na prekonanie tejto komplex-nosti jestvujú v rámci etnomuzikológie rôzne výskumné prístupy: z praktického hľadiska je zmysluplné, tak ako aj v iných odboroch, spojenie síl, t.j. je nevyhnutná práca v tíme s rôznymi expertmi. V tíme sa môžeme pokúsiť ukázať súčasné jestvovanie najrôznejších kultúr v istom konkrétnom čase, pokiaľ ho možno plošne identifikovať a zdokumentovať. Alebo zvolíme iný prístup, ktorý bude pri spracovaní úspešný, teda podrobný, nie však plošný. To je prístup, ktorý sme zvolili na našej katedre v rámci zamerania na menšiny.

Inú možnosť ukazuje projekt *Berlínske zvukové obrazy tradičnej hudby*, ktorý sa realizo-val v rokoch 1988–1990. Do projektovej skupiny patrili školení etnomuzikológovia, ako aj jedna etnologička. Úlohou projektu bolo zdokumentovať tvorbu muzikantov žijúcich v Ber-líne v zmysle regionálneho hudobného výskumu (“urban ethnomusicology”). “Pre taký pro-

jekt je principiálne zaujímavý každý druh hudobnej činnosti, pretože platí rovnako pre tureckých ľudových muzikantov ako pre rockové a džezové kapely či orchester Nemeckej opery, že všetci hudobníci svoje sebauvedomenie nevzťahujú len na identifikáciu s hudbou, ktorú robia ostatní a ktorú oni sami robiť nechcú. V tomto zmysle sú všetky druhy hudby v poli napätia veľkomesta Berlína ako v mnohorozernej spleti vzájomných vzťahov, a tým jeden druhému dodávajú osobitný význam.

Z pestrosti najrôznejších hudobných druhov boli vybrané také, ktoré zodpovedajú tradičnému okruhu etnomuzikologických tém: mimoeurópske ľudové, umelecké, populárne a náboženské hudobné tradície, ako aj európske ľudové hudobné druhy, ktoré sa v Berlíne nemeckí, ale aj zahraniční spoluobčania učia a interpretujú vo všetkých možných zmiešaných formách. V podstate bola práca dokumentovaná hudobníkmi, ktorých repertoár vychádzal z ústneho prenosu.” (BRANDEIS, BRANDES, DUNKEL, LEE 1990, 111nn).

Tento úvod veľmi jasne ukazuje ciele projektu: ide o dokumentáciu, spracovanie a publikovanie hudobnej pestrosti Berlína v určitom momente. Čo z toho vznikne, je úžasne rôznorodá hudobná mozaika.

Vo Viedni, žiaľ, v našom odbore neexistuje nijaké porovnateľné spracovanie tejto témy, ale treba dodať, že v najbližšom čase sa má takáto práca stať predmetom jedného z podstatných výskumných projektov.

Existuje veľmi obsiahle dielo z názvom “Taviaci kotol Viedeň” (JOHN/LICHTBLAU 1990). Už z názvu je zrejmé, akým smerom sa práca ubera – je to historicky orientované dielo, ktoré nie je “momentkou” ako v Berlíne, ale skúma dejiny a mechanizmy prisťahovalectva do Viedne s jeho kultúrnymi vplyvmi. Taviaci kotol tu predstavuje splývanie kultúr a v historickom procese vystupujú ako dôležité faktory asimilácia a akulturácia.

“Treba sa pokúsiť ukázať v dejinách alternatívne spoločenské formy, ktoré nie sú etnocentrické, a tým implicitne národnostne neznášateľné, ale ktoré pôsobia v opačnom smere, antidiskriminačne. Hlavnou myšlienkou projektu bolo sprostredkovať štruktúrny pohľad na špecifickú situáciu žien-imigrantiek cez priblíženie prisťahovalectva do Viedne v minulosti i prítomnosti, a tým azda aj prebudiť viac citlivosti pre ich problémy... Pojem ‘melting pot’, taviaceho kotla, zodpovedá historickej realite habsburskej ríše; vytvorila typ obyvateľa, ktorý sa vyznačuje špecifickými črtami” (JOHN/LICHTBLAU 1990:IX).

Tolko teda k dvom možným a rôznym výskumným prístupom k téme mestskej kultúry. Pri sledovaní mestských hudobníkov by sa malo použiť aj spojenie oboch prístupov.

Cyklus prednášok od “Albánska” po “Portugalsko”

Cyklus hostujúcich prednášateľov na Katedre pre výskum ľudovej hudby na Vysokej škole pre hudbu a výtvarné umenie bol venovaný “urbánnemu životnému priestoru” ako genetickým koreňom a ako priestoru pre život a rozvoj rôznych európskych hudobných štýlov. Hoci jednotlivé štýly môžu byť rozmanité – pretože sú, samozrejme, ovplyvnené národnostnými charakteristikami – predsa len je zaujímavé sledovať ich spoločné črty. Čo spája *rembetico* a *Wienerlied* s *fado* a *sevdalinke*? Je to životné prostredie mesta s jeho socioekonomickými podmienkami, ktoré ovplyvňujú podobnosti v dejinách vzniku a funkcie, ako aj v určitých tematických obsahoch. Všetky tieto štýly sú poznamenané životnou situáciou ich tvorcov, životnými podmienkami veľkomesta, vplyvmi najrôznejších kultúr a hudobných žánrov, ktoré sa ocitli v taviacom kotli veľkomesta.

Len zriedka možno pritom hovoriť o “čistej” ľudovej hudbe, najčastejšie hrajú podstatnú rolu štýly umeleckej či populárnej hudby. A vždy ide aj o identitu.

Tak napríklad v Janove sa z **trallalero** vyvinul vlastný štýl spevu, ktorý pestujú výhradne muži – sú to zakaždým štyria sólisti a niekoľko basov – v charakteristickom hlasovom obsadení, ktorého najnápadnejšími črtami sú falzetový spev a vokálne napodobňovanie gi-



Ševko Pekmezović spieva pri príležitosti bosnianskej kultúrnej prezentácie. (Foto: Herman Hemetek)

tarovej hudby. Na početných príkladoch, ktoré siahali od tradičnej piesne k operete a k boogie-woogie, Mauro Balma vysvetlil tento štýl, ktorý je v Ligúrii druhom “zaklínadla”, “symbolom, možnosťou znovu sa nájsť, znovu sa spoznať, potvrdiť sa ako spoločnosť”.

Sevdalinke sú bosnianske mestské piesne, ktoré vypovedajú o láske, bolesti, túžbe a žiali. O čom sa v nich tiež spieva, je mesto ako životný priestor. Sú zvláštnosťou bosnianskej hudby, ktorá vyjadruje bosniansku dušu. Melódie majú veľký rozsah, dlhé frázy, ozdobené melizmami. Sevdalinke sa spievajú s veľkým citovým výrazom, vyžadujú si pekný hlas a presvedčivosť speváka. Spievajú sa sólovo, sprevádzané *sazom* (dlhokrku lutnou), v novšej dobe aj inými nástrojmi, ako harmonika a gitara. Prezentovala ich mladá bosnianska študentka etnomuzikológie Sofia Bajrektarevičová spolu so Ševkom Pekmezovićom, ktorý v tom čase pracoval vo Viedni ako záhradník a opatroval veľkú zbierku týchto piesní ďaleko od vlasti.

Tieto piesne vznikli z rôznych kultúrnych vplyvov, ako napr. slovanskej, osmanskej a sefardskej kultúry. Jestvuje však aj prepojenie na západoeurópsky kultúrny priestor, ako to ukazuje nasledovný príklad. V origináli ide o text Heinricha Heineho, ktorý bol preložený do bosnianskeho nárečia a v tomto podaní sa stal jednou z najobľúbenejších piesní “sevdalinke”.

Kraj tanana šadrvana

Ševko Pekmezović: spev; Himzo Tulić: saz

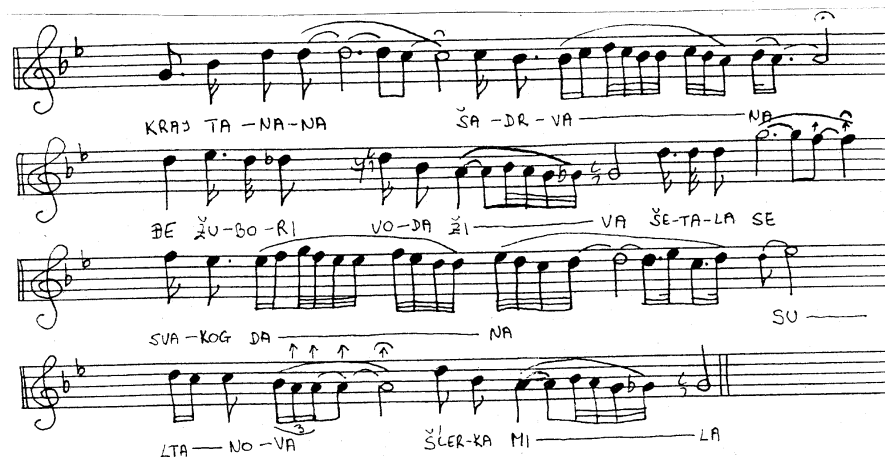
(Nahrávka: 14. december 1995, Gerlinde Haid, kultúrna prezentácia vo Viedni.)

Kraj tanana šadrvana,
gdje žubori voda živa,
šetala se svakog dana
sultanova šcerka mila.

Svakog dana jedno robče
stajalo kraj šadrvana,
kako vrijeme prolazilo,
sve je ropče blijedje bilo.

Zapita ga jednog dana
sultanova šcerka mila:
“Kazuj, momče, odakle si,
i plemena kojeg li si!?”

“Ja se zovem El-Muhamed,
iz plemena starih Azra,
što za ljubav život gube,
i umiru kada ljube.”



Pôvodná nemecká verzia Heinricha Heineho:
DER ASRA

Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder
Um die Abendzeit am Springbrunn
Wo die weißen Wasser plätschern.

Eines Abends trat die Fürstin
Auf ihn zu mit raschen Worten:
Deinen Namen will ich wissen,
Deine Heimat, deine Sippschaft!

Täglich stand der junge Sklave
Um die Abendzeit am Springbrunn
Wo die weißen Wasser plätschern;
Täglich ward er bleich und bleicher.

Und der Sklave sprach: ich heiße
Mohamet, ich bin aus Yemmen,
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben.

(BAJREKTAREVIĆ/HEMETEK 1996:63nn)

Podobne ako Bosna, aj Albánsko sa vyznačuje pestrosťou vokálnych štýlov, u ktorých je poznávacím znamením pre mestské piesne sprievod inštrumentálneho zoskupenia. Ardian Ahmedaja, dizertant vo Viedni, priblížil pomocou príkladov iný, "mestský" prínos spevného hlasu, ktorý tvorí väčší tónový rozsah a dlhšie frázy, viac rytmickej slobody a priestoru na improvizáciu, čo si vyžaduje komplexnejšie zaobchádzanie s dychom, hlasovými registrami a zvukovými farbami. Aj v Albánsku je najviac mestských piesní ľúbostných.

Hudbu **Klezmerov**, inštrumentálnu hudbu židovského "šetla" (mestečka), pôsobivo prakticky i teoreticky predstavil Joshua Horowitz, a to predovšetkým ako medzinárodný fenomén. Táto hudba vo svojej internacionálnosti a štylistickej pestrosti odráža skúsenosť židovského človeka a vo svojich dejinách absorbovala rozmanitosť štýlov.

Fado označuje urbánny štýl interpretácie v Portugalsku, pričom najznámejší štýl fado pochádza z Lisabonu. Slová sú esenciou tohto piesňového žánru, vyjadrujúceho duševný stav, vášeň, osamelosť, žiarlivosť, bolesť, zármutok, nostalgiu – skrátka osud, keďže slovo fado pochádza z latinského "fatum". Fado vzniklo v 2. polovici 19. storočia, tradovalo sa ústne a podliehalo ustavičným premenám. Arabské, brazílske a africké vplyvy sa v ňom miešajú s tradíciou portugalskej rybárskej piesne. Specialistka na tento hudobný štýl, Sal-

wa El-Shawan Castelo-Branco z Lisabonu podala o ňom výborný a obšírny prehľad a skonštatovala aj paralely s inými urbánnymi hudobnými štýlmi, ako sú napr. Wienerlied alebo sevdalinke. Čo má spoločné fado s gréckym **rembeticom**, je jeho subkultúrna existencia. Fado dlhý čas asociovalo prostredie prostitútiok, rembetico zase kriminálnikov. Pramení to z toho, že jeden z koreňov rembetica nájdeme vo väzenských piesňach. Často sa v ňom ospevuje hašiš, ktorý bol na rozdiel od vína ospevovaného vo Viedni zakázaný. Iný koreň rembetica leží v hudbe tureckého “Café Aman”. Miešajú sa tu osmanské a grécke vplyvy. Túto hudbu pri prednáške Tanji Hindlovej o jej teoretickom pozadí naživo predviedli Marios Anastassiou a Julie Rixinger. Aj **tango** možno vidieť v podobných sociálnych, subkultúrnych súvislostiach ako “hudbu predmestia”, za akú ho označila Maria Dűchlerová. Hoci vzniklo v Argentíne z rôznych vplyvov – dokázateľné sú africké a kubánske prvky – udomácnilo sa na prelome storočí aj v Európe a dodnes je obľúbeným módnym tancom.

Viedeň bola v tomto cykle prednášok miestom výmeny názorov a príkladom mnohých teoretických úvah o mestskej ľudovej hudbe vo všeobecnosti. Konkrétne o “Viedenskej piesni na rozhraní kultúr a časových prúdov” a “Uvádzacej praxi a recepcii viedenskej piesne dnes” hovorili Ernst Weber a Maria Walcherová, vyzbrojení jeden početnými historickými šelakmi (druh gramoplatní – pozn. prekl.) a druhá živými speváčkami a spevákmi. Viedeň bola ku koncu 19. storočia podrobovaná čoraz silnejšiemu prílivu z alpských krajín a – čo je ešte významnejšie – prisťahovalectvu z nenemecky hovoriacich častí cisárstva (okolo roku 1880 pochádzalo 27 % Viedenčanov z Čiech a Moravy, 8 % z Uhorska, 19 % zo spolkových nemeckých krajín). Cez českých muzikantov sa do viedenskej hudby dostal rytmus polky. Až teraz došlo k vytvoreniu “klasickej Wienerlied” so strofou a refrénom. Určitý tradičný štýl “Wienerliedu” opatrovala až do súčasnosti rodina Matauschekovcov v Ottakringu, z ktorej sme mali možnosť vidieť a počuť dvoch príslušníkov: Trude Mally a Pepiho Matauscheka. Väčšinou vystupujú v hostincoch a na vinobraní, niekedy aj na ja-



Trude Mally a Pepi Matauschek na katedre pri hosťovskej prednáške Marie Walcherovej (Foto: Liesl Waltner)

visku, najčastejšie však “na stoloch” (“an den Tischen”), kde im podľa viedenskej tradície za predstavenie platia hostia. Trude Mally je široko známa “jódlerka” a pokračuje tak v tradícii svojej tety Ady Rothmayerovej; Pepi Matauschek ju sprevádza na harmonike.

Jedným zo štvorverší s jódlovaním, ktoré nenapodobiteľne spieva Trude Mally, je “Schindergruabm”.

Oproti starším spevákom popisovali “samorastlí umelci” Thomas Hojsa a Helmut Emersberger svoju vlastnú cestu k “Wienerliedu”, ktorú tvorili a predvádzali – pôvodne ako popskupina – z rozmaru a kvôli aktuálnemu dopytu, pretože mali úspech.

Životaschopnosť hudobnej scény vo Viedni je výsledkom profesionálneho muzicírovania v neustálej konfrontácii s aktívnym, znaleckým publikom, prelínania sa cez všetky spoločenské vrstvy a generácie.

D' Schindergruabm

trad./transkribiert nach Trude Mally

Hul - jo-i di jo-lo di, drunt in der Schin-der-gruabm, da

- rei-i di jo-lo di, tan - zn zwa Hia - ta - buam, da - ri - i di jo-lo

di, schau, schau wie sche wie sche, da - re-i di jo-lo di,

tan - zn die zwe! Ho-u-ü-li ri du-li dü di-o-di-ü-li ri djo

di ri di ri jo-lo i di ri di ri-dl du-i di, jo-u-ü-li

ri du-li dü ho-u-ü-li ri djo u di ri di ri jo-lo di di ri di

ri jo-lo-jo-i di. Hul-ol-lol lo di-dl di ri di-ri-du-li di,
 hul-ol-lol lo di-dl di ri di-ri-du-li di, hul-ol-ol-ol-ol - lo-ü di-di
 ri di-di-du-li di du di ri di-du-li di jo-lo-ü-li di jo-lo-i-ü-li
 di di jo-u-ü-li ri du-li dü di-o-di-ü-li ri djo ü di ri di
 ri jo-lo i di ri di ri-dl du-i di, jo-u- -li ri du-li dü
 ho-u-ü-li ri djo u di ri di ri jo-lo di di ri di di ju-lo-o-i-dl-di di.

1. Jodler – Drunt in der Schindergruabm
 Jodler – tanzn zwa Hiatabuam.
 Jodler – Schau, schau, wia sche wia sche
 Jodler – tanzn die zwe!
 Jodler.

2. Jodler – Hoch is der Kirchturm,
 Jodler – finster is's im Wald, im Wald,
 Jodler – 's Diandl liabt den Bauernbuam,
 Jodler – weil er ihr so gefällt.
 Jodler.

(Preklad: 1. Dolu v Schindergrube (označenie predsieni), tancujú dvaja pastierikovia dobytká. Pozri, ako pekne tancujú!)

2. Vysoká je kostolná veža a v lese je tma, dievča ľúbi sedliackeho mládenca, pretože sa jej tak veľmi páči.)

LITERATÚRA

- BAJREKTAREVIĆ, S., HEMETEK, U.: Sevdah in Wien, u Beču, in Vienna. Eine Dokumentation bosnischer Liedkultur in Österreich. CD s úvodným sprievodným textom (= zvukové dokumenty ľudovej hudby v Rakúsku, zv. 5).
- BAUSINGER, H.: Volkskultur in der technischen Welt. Stuttgart 1961.
- BIBA, O.: Von der Vielfalt musikalischen Vergnügens. In: Die Botschaft der Musik. 1000 Jahre Musik in Österreich. Hrsg. v. Wilfried Seipl, Wien 1996.
- BLÜMML, E. K.: Erotische Volkslieder aus Deutsch-Österreich. Mit Singnoten gesammelt und hrsg. von. – Wien 1906.
- BRANDEIS, H., BRANDES, E., DUNKEL, M., SCHU-CHI LEE: Klangbilder der Welt. 4 MC s uvádzacím sprievodným textom. Network-Medien-Cooperative, Frankfurt/Main 1990.
- JOHN, M.: Mosaik, Schmelztiegel, Weltstadt Wien? Migration und multikulturelle Gesellschaft im 19. und 20. Jahrhundert. In: Wir. Zur Geschichte und Gegenwart der Zuwanderung nach Wien. Katalóg rovnomennej výstavy v Historickom múzeu mesta Viedne, 1996, s.137–145.
- JOHN, M., LICHTBLAU, A.: Schmelztiegel Wien – einst und jetzt. Wien 1990.
- SCHEPPING, W.: Die Musikalische Volkskultur der Stadt als Problemfeld volkskundlicher Forschung. In: Musikalische Volkskultur in der Stadt der Gegenwart (Hrsg. Günther Noll, Wilhelm Schepping). Hannover 1992, s.7–12.
- SCHWAB, H. W.: Das Vereinslied des 19. Jahrhunderts. In: Handbuch des Volksliedes, Bd. 1, München 1973, s. 863–898.
- STEININGER H., WALTNER, L.: Winzerbrauch in Österreich – Hütereinzug in Perchtoldsdorf. Film C 1811 des ÖWF. Wien 1991. Begleitveröffentlichung von Hermann Steininger in: Wissenschaftlicher Film 43, 1919, s. 45–52.
- STOCKMANN, D. (Hg): Volks- und Populärmusik in Europa. Laaber 1992 (= Neues Handbuch für Musikwissenschaft 12).
- WALCHER, M.: “Musikantendiena, tuat’s die Geigen stimma...”. Die Volkssängerfamilie Matauschek – ihr Leben, ihr Einfluß, ihre Umgebung. Ein Beitrag zum musikalischen Leben in Wien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.– Diplomarbeit, Wien 1985.
- ZURBRÜGG, Ch.: Orvuse on Oanwe. Dudlerinnen in Wien. Die Lebensgeschichten von Pol-di Debelhak, Luise Wagner und Trude Mally sowie der singenden Wirtin Anny Demuth. Wien 1996.

Preklad Slavo Krekovič

URBANE MUSIKSTILE IN EUROPA

Zusammenfassung

Am Institut für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien im Sommersemester 1997 eine Vortragsfolge mit dem Titel “Urbane Musikstile in Europa” war. Die Reihe war von Gerlinde Haid und Ursula Hemetek ausgerichtet worden und bot Beiträge, die städtische Musikstile vorstellten.

Im Blick der Volksmusikforschung ist hier unter anderem die historische Stadtkultur, mit bestimmten Arten von Volksmusik, die schon seit der Antike, durch das gesamte Mittelalter und bis in die Neuzeit in den Städten verbreitet waren, wie Militär- und Kirchenmusik, Musik der Stadtmusiker, der Straßenhändler und Handwerker mit vielfältigsten Formen berufs- und brauchmäßigen Musizierens. Viele Städte sind aus Dörfern zusammengewachsen und haben bäuerliche Musiktraditionen bewahrt. Diese städtische Musikformen haben ihrerseits wieder das ländliche Musizieren beeinflusst, wofür etwa Wien ein Beispiel ist.

Die städtische Gesellschaftsmusik fand ihre Fortsetzung und Ausbreitung im 20. Jahrhundert, als die Massenmedien von den Zentren aus die volksmäßigen Unterhaltungsmusikformen unterstützen. Besonders in den Städten Osteuropas kam es dabei seit den 50. Jahren zur Gründung professioneller Volksmusik- und Tanzensembles, z. B. in Rumänien, Bulgarien, in Ungarn, der Slowakei, in Ostdeutschland und den ehemaligen Sowjetrepubliken. Das zünftische Singen der Städte fand sein Nachleben im Vereinswesen des 19. Jahrhunderts, das bis zum 2. Weltkrieg von einer Singkultur getragen war. Das "Lied im Volkston" und die Chorbewegung des 19. Jahrhunderts, das Nationalsängerwesen, die Ländlerbegeisterung im Wien der Schubertzeit, aber auch Volksmusikpflege und Folk-Revival in unserem Jahrhundert gehören zu jener "Gegenwelt", die in erster Linie der Städter braucht, ob es sich um den "Wandervogel" in Deutschland, die "Tanzhaus-Bewegung" in Ungarn, die Folk-Tanzszene in Frankreich und England oder die Geigen-Renaissance in Schweden handelt.

Vor allem aber ist die Stadt ein Produkt von Zuwanderung und also ein Ort der Multikulturalität, und auch das läßt sich sehr gut am Beispiel Wiens veranschaulichen. Es wird also offensichtlich, daß aufgrund der verschiedenen Voraussetzungen in einer Stadt wie Wien eine große Vielfalt herrscht. Die extreme kulturelle und musikalische Pluralität des urbanen Raumes hat verschiedene Faktoren: Verschiedene regionale Identitäten – die Stadtviertel, verschiedene Ethnien, verschiedene Musikstile innerhalb einer Kultur, verschiedene Generationen, verschiedene soziale Schichten. Die Gastvortragsreihe des Instituts für Volksmusikforschung der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien war dem "urbane Lebensraum" als genetische Wurzel und als Lebens- und Entfaltungsraum verschiedener europäischer Musikstile gewidmet. Alle diese Stile sind geprägt von der Lebenssituation ihren Schöpfer, von den Lebensbedingungen der Großstadt, von Einflüssen verschiedenster Kulturen und Musikstile, die sich im Schmelztiegel der Großstadt zusammenfanden.

So hat sich beispielsweise in Genua mit dem *Trallalero* ein eigener Gesangsstil entwickelt, der ausschließlich von Männern gepflegt wird in einer charakteristischen Stimmgebung, deren auffälligste Merkmale das Falset-Singen und die vokale Nachahmung von Gitarremusik ist. *Sevdalinke* sind bosnische Stadtlieder. Man singt sie Solo, mit Saz (Langhalslaute) Begleitung, in neuerer Zeit auch mit anderen Instrumenten, wie Harmonika oder Gitarre. Entstanden sind diese Lieder aus verschiedenen kulturellen Einflüssen, wie der slawischen, der osmanischen und der sephardischen Kultur. Es gibt aber auch Verbindungen zum westeuropäischen Kulturraum. Ähnlich wie Bosnien ist auch Albanien durch eine große Vielfalt von Gesangsstilen gekennzeichnet, unter denen das Erkennungszeichen für die städtische Lieder die Begleitung durch ein Instrumentalensemble ist. Die *Klezmermusik*, die Instrumentalmusik der jüdischen Shtetls, ist ein internationales Phänomen. *Fado* bezeichnet einen urbanen Aufführungsstil Portugals. Er entstand in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, wurde mündlich tradiert und es mischen sich arabische, brasilianische und afrikanische Einflüsse mit einer Tradition der Portugiesischen Seemannslieder. Was *Fado* mit dem griechischen *Rembetico* gemeinsam hat, ist seine subkulturelle Existenz. Der *Fado* wurde lange Zeit mit dem Milieu der Prostituierten assoziiert, der *Rembetico* mit jenem der Kriminellen. Das kommt daher, daß die eine Wurzel des *Rembetico* in den Gefängnisliedern zu finden ist. Die andere Wurzel des *Rembetico* liegt in der Musik der türkischen "Cafes Aman". Es mischen sich osmanische und griechische Einflüsse. Schließlich kann der *Tango* im ähnlichen sozialen, subkulturellen Zusammenhang gesehen werden, als

“Musik der Vorstadt”. Obwohl in Argentinien aus verschiedenen Einflüssen entstanden – es sind afrikanische wie auch kubanische Elemente nachweisbar – wurde er um die Jahrhundertwende auch in Europa heimisch und ist bis heute ein beliebter Modetanz.

Wien war gegen Ende des 19. Jahrhunderts geprägt durch einen immer stärkeren Zuzug aus den Alpenländern und – noch bedeutsamer – durch die Zuwanderung aus den nicht deutschsprachigen Teilen des Kaiserreiches. Über die böhmischen Musikanten drang der Polkarhythmus in die Wiener Musik ein. Die Lebendigkeit der Musikszene in Wien ist das Resultat berufsmäßigen Musizierens in ständiger Auseinandersetzung mit einem aktiven, fachkundigen Publikum quer durch alle soziale Schichten und Generationen.