

Typy herních příležitostí cimbálových muzik na Slovácku

Jiří Čevela

DOI: 10.21104/CL.2025.4.03

*Types of Musical Occasions of Cimbalom Music Bands
in the Slovácko Region*

Abstract

The activities of cimbalom music bands, which have significantly evolved in functions and numbers, have given rise to a wide variety of musical occasions—from the commonplace to the highly specific—in which these ensembles are actively involved. This article is based on research into cimbalom music bands in Slovácko region and attempts to identify and characterize the various types of musical occasions in which they perform. Furthermore, it situates them in the broader sociocultural and regional context. Therefore, it examines the diverse functional purposes of the specific occasions, primarily in terms of organization and commercial connotation. The combination of these criteria yields four specific types, which are elaborated and characterized in detail, while also acknowledging the numerous exceptions that exist between these types. The typology draws on Thomas Turino's theory in distinguishing between the presentational and participatory character of the musical occasions.

Key Words

cimbalom music band, Slovácko region, musical occasion, presentation, participation, ethnocultural tradition

Contact

Mgr. Jiří Čevela, Ústav hudební vědy, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, Janáčkovo nám. 654/2a, 602 00 Brno, Czech Republic; e-mail: cevela@phil.muni.cz
ORCID iD 0000-0003-4805-7068

Jak citovat / How to cite

Čevela, Jiří. 2025. Typy herních příležitostí cimbálových muzik na Slovácku. *Český lid* 112: 443–461. <https://doi.org/10.21104/CL.2025.4.03>

Když Leoš Janáček organizoval „Lidový koncert v Besedním domě“, který se uskutečnil v Brně dne 20. listopadu 1892, připravil pro publikum dobově nezvyklý program. Výběr z jeho úprav lidových písní a tanců, Dvořákovu orchestrální přehru *Můj domov* a Křížkovského sbory *Pastýř a poutníci* a *Výprask* totiž doplnilo vystoupení hudecké kapely Pavla Trna z Velké nad Veličkou s taneční skupinou (Holý 1992: 11–14). Konání koncertu doprovází několik příhod, které do jisté míry vychází ze syntetického charakteru události. Víme, že hudebně neproškolení hudci bez zkušenosti s koncertním vystupováním – byť se pro ně nejednalo o úplnou koncertní premiéru¹ – nepodali jim zcela přirozený výkon. To dokládá dobová recenze Lubora Niederleho, který mj. uvedl, že „lidoví muzikanti² a tanečníci nebyli a nemůžou býti nikdy doma mezi palmami na podiu rozsáhlé dvorany, plné zlatých ozdob, světél, plné upjatě pozorujícího obecenstva“ (1893: 434). Až po ukončení oficiálního programu přišla na řadu spontánní zábava i se zapojením publika, při níž se muzikanti více osmělili a „s větší chutí zazpívali i zatančili na prosté podlaze než na podiu“ (Niederle 1893: 434). Ačkoliv Niederle ve zmíněném textu vyzdvihnul Janáčkovu organizátorskou odvalu a celkovou originalitu večera (1893: 434), setkání městského diváka s lidovým muzikantem skončilo oboustranným nepochopením: posluchači byli překvapeni drsným projevem hornáckých hudců, muzikanti v jim nepřirozeném prostředí podali nervózní a nepřesvědčivý výkon.

Může se zdát, že tento historický úvod nikterak nesouvisí s názvem předkládané studie. Domníváme se, že je tomu právě naopak – otevírá otázky, které jsou pro oblast hudební antropologie a výzkumu etnokulturních tradic³ doposud aktuální, a to i navzdory zřejmému posunu společenského a kulturního kontextu. Každé hudební vystoupení totiž nese jisté funkce a charakteristické rysy, zčásti určené právě zmíněnými kontexty. Můžeme se proto tázat, jaké rozdíly lze v současnosti vnímat při rozdílných herních příležitostech konkrétních hudebních uskupení. Předkládaná studie v tomto smyslu za svůj výzkumný předmět považuje aktivně působící cimbálové muziky na Slovácku (bez ohledu na to, jestli fungují samostatně, nebo jako

1 První koncert kapela odehrála 3. dubna 1892 v Uherském Hradišti, kde ji slyšel také Janáček (Procházková 2006: 355).

2 Termín muzikant používáme v textu pro jednotné označení hudebních interpretů působících v cimbálových muzikách nebo pro označení lidových hudebníků. Nerozlišujeme přitom mezi úrovní hudebního vzdělání, používáním hudebního nástroje nebo jiných možných determinantů.

3 Etnokulturní tradice chápeme jako oblast kultury, která je přímo formována nebo se více či méně inspiruje lidovou tradicí (Pavlicová – Uhlíková 2008: 52–53). V tomto smyslu se výzkum zaměřuje na formy uchovávání a předávání hodnot tradiční kultury a její pozici v současnosti, s akcentem na identifikační a seberealizační faktory aktérů.

součást folklorního souboru, či jiného vícesložkového uskupení), na základě jejichž výzkumu se pokouší charakterizovat typy herních příležitostí, navrhnout jejich dělení a zasadit je do širšího kontextu působení ve jmenovaném regionu.

Zprvu se pozastavme nad vymezením zkoumaného regionu. V historické perspektivě a z hlediska etnografické rajonizace⁴ Slovácko představuje oblast zahrnující podstatnou část jihovýchodní Moravy. Daniel Drápala a Martina Pavlicová nicméně uvádějí, že etnografická rajonizace představuje konstrukt vycházející z prohlubujícího se poznání specifických rysů lidové kultury v průběhu posledních dvou století, přičemž samotné vymezení dané oblasti lze učinit na základě vybraných jevů a projevů, jejichž výčet, vzájemný vztah a váha se stejně jako míra regionálního povědomí přirozeně proměňovaly ve vazbě na určité území (2014: 172). Etnografické hranice Slovácka proto nemůžou být zcela přesné, protože v průběhu historického vývoje docházelo ke vzájemnému prolínání etnokulturních prvků sousedících regionů. Nový prvek do této rozostřenosti vnesly mikroregiony, vznikající jako určitá forma sdružování obcí umožněná zákonem, kdy si obce mohly pomáhat například v investičních záležitostech, zároveň však tato sdružení našla svou identitu ve vědomém udržování některých projevů lidové kultury (Drápala – Pavlicová 2014: 171). Perspektiva hudební regionalistiky navíc uvažuje nad odlišností regionálních hranic v závislosti na druhu a žánru hudby, kdy samotnou diferenciaci komplikují masové komunikační prostředky a šíření hudebních nahrávek (Steinmetz 2018: 108) – to je při vědomí vývoje lidové hudby v daném regionu zásadní poznatek. Jiří Fukač v tomto smyslu vylučuje existenci univerzálních hudebních regionů, které není možné ztotožnit s žádným územním celkem vymezeným na základě nehudebních kritérií (1970: 133). Jelikož však cimbálové muziky formovaly – a do jisté míry stále formují – regionální terén tím, že hledaly materiál, který by mohly interpretovat (Čevela 2020: 297), tato studie za Slovácko považuje všechny čtyři obvyklé podoblasti (moravské Kopanice, Hornácko, Podluží a Dolňácko) a také dvě přechodné (luhačovické Zálesí a hanácké Slovácko), a to ve více či méně etnograficky zavedených hranicích. Podotkněme, že u prezentovaných argumentů a závěrů je možné předpokládat analogický výskyt i v jiných oblastech nejen na jihovýchodní a východní Moravě, a to ve větších či menších variantách. Takové ověření však zůstává nad rámec možností předkládaného textu.

4 Těto problematice se nejen vzhledem k námi zkoumanému regionu věnoval zejm. Richard Jeřábek (1990; 1997; 2004), inspirativní texty s přihlédnutím k vývoji lidové hudby předložili např. Dušan Holý (1967) nebo Josef Jančář (1991).

Věnujme se nyní také samotné problematice typizace a jejím limitům. Pro potřeby této studie ji chápeme jako produkt fenomenologické sociologie konstruující sdílené předpoklady o realitě, jejichž prostřednictvím je interpretován přirozený svět (Outhwaite 2006: 164–165).⁵ Jinými slovy tak generalizujeme ontologicky barvitou skutečnost, čímž vytváříme ideální typy jakožto abstraktní modely s charakteristickými vlastnostmi doložitelnými na konkrétních příkladech. Ačkoliv výsledné typy nemají být zpochybnitelné, jejich adekvátnost je nepřetržitě konfrontována dynamickými proměnami zkoumaného fenoménu – v případě této studie vývojem cimbálových muzik v rámci definovaného regionu.

Předpokládáme, že při jakýchkoliv úvahách nad vytvářením typů herních příležitostí cimbálových muzik je určující funkcionalita. Funkční vztahy přitom určují rozmanité související složky podmiňující samotný účel a užití hudby (kognitivní reflexe hudby, institucionální záštita, záznamy hudebních struktur aj.) (Fukač 2014: 203–204). Z toho plynoucí vnější i vnitřní faktory (motivace muzikantů, vztah interpreta a recipienta jeho výkonu, ekonomický potenciál příležitosti, charakter události z hlediska budování sociálního kapitálu aj.) jsou pak směrodatnými ukazateli při hledání spojitostí a rozdílů, tedy při snaze nalézt styčné body mezi různými herními příležitostmi a při jejich následném dělení. Tyto ukazatele studie detailněji rozebírá u konkrétních případů jednotlivých navrhovaných typů, jejichž specifika umocňují konkrétnější teoretické koncepce.

V kontextu výše zmíněné dynamiky terénu připouštíme výskyt dosud nerozpoznané skutečnosti (metaforicky označovanou za černou labuť), jež svou existencí automaticky narušuje jakékoliv přijímané paradigma. Dosavadní empirie však ve vztahu k výzkumnému předmětu této studie nepředpokládá výrazný posun ve vnímání analyzovaných a popisovaných struktur, nýbrž jejich případné doplnění. Jak ostatně podotýká Vera Zolberg, jakákoliv typologie nesmí být chápána staticky a nadčasově, jelikož se v průběhu času předpokládá proměna hierarchického a jiného členění (1990: 144). Očekáváme tedy dynamiku a rozmanitost při hledání zjednodušujících typů – při stanovení výchozích kritérií tedy pracujeme pouze s jejich omezeným množstvím, z čehož plyne mísení některých charakteristik herních příležitostí napříč navrženými typy. O těchto přechodných případech pojednává pozdější část studie. Průběžný kvalitativní terénní výzkum⁶ však ukazuje, že různorodost vnějších a vnitřních faktorů – tedy

5 Typizací se ve svých teoriích zabývali mj. Max Weber (1904), Edmund Husserl (1913) či Alfred Schütz (1973), z recentního diskurzu poukážme např. na texty Maxe van Manena (2023).

6 Terénní výzkum předkládané studie probíhá souvisle od poloviny roku 2023 a je metodicky založen na empirickém šetření v podobě zúčastněného i nezúčastněného.

i funkcí herních příležitostí – ztěžuje onu generalizaci, inherentní pro jakýkoliv proces typizace a její konečnou srozumitelnost.

Marta Toncrová již před přibližně dvaceti lety poukazovala na to, že pro každou oblast hudební produkce existují určité způsoby prezentace, které jsou pro každý typ adekvátnější a mají své ustálené postupy a formy (2003: 33–34). Ačkoliv tedy způsobů i kritérií může být zvoleno více, studie v procesu typizace pracuje se dvěma základními kritérii: komerčností a organizovaností herní příležitosti. Vzájemnou kombinací těchto kritérií vznikají čtyři typy, které jsou dále rozvedeny a blíže charakterizovány. Zároveň je vhodné upozornit, že navrženou typizaci je nutné považovat za skromnou teorii určenou právě předmětem výzkumu. Nevysvětluje proto mechanismy nebo principy s univerzální platností v co nejširším kontextu, nýbrž lokální a dílčí fenomény (Noyes 2016: 14). Rozšíření předmětu výzkumu (historické, regionální, žánrové aj.) může přirozeně rozvést či modifikovat také platnost této teorie.

Jestliže za východisko považujeme komerčnost dané herní příležitosti, můžeme identifikovat dva základní typy – *komerční veřejný* a *komerční neveřejný*. Oba za odvedený výkon předpokládají finanční odměnu, kterou je z širšího antropologického hlediska nutné vnímat jako reciproční socioekonomický proces s neoddelitelnými sekundárními aspekty (Lévi-Strauss 1969: 59). Samotná výše honoráře bývá standardně předmětem předcházejícího jednání s pořadatelem konkrétní události. V zásadě se jedná o fixní částku uhrazenou před či po odvedení výkonu. Případným řešením je vyplacení sjednané části ze zisku,⁷ s čímž se častěji setkáváme tehdy, pokud je hlavním organizátorem dané události samotná cimbálová muzika. V některých případech může být finanční odměna doplněna nebo nahrazena jinými benefity plynoucími z účasti na konkrétní akci (vstup či ubytování zdarma, nárok na občerstvení, náhrada cestovních nákladů), což již hraničí s úvahami nad nekomerčností takové příležitosti. Zatímco ekonomický aspekt je hlavním pojícím prvkem prvních dvou typů, odlišujícím kritériem je její uzavřenost, již chápeme z hlediska charakteru publika, respektive recipientů hudebního výkonu. Veřejná herní příležitost předpokládá širokou dostupnost, která může být omezena pouze kapacitními možnostmi místa konání a s tím

částněného pozorování, a především rozhovorů různých typů (strukturovaný rozhovor, orální historie, ero-epický rozhovor). Soupis informátorů je dostupný v přiložené bibliografii.

7 Ačkoliv průběh vyjednávání s pořadatelem a z toho plynoucí detaily spolupráce (výše odměny, způsob uzavření dohody, způsob výplaty) mohou změnit charakter herní příležitosti, není k nim v této studii přihlíženo.

souvisejícími vstupními poplatky.⁸ V případě neveřejné herní příležitosti je přístup zpravidla omezen samotnými pořadateli a nabývá soukromého charakteru. Publikem se stává uzavřená společnost, jejíž složení plyne z účelu konkrétní události, na niž byla cimbálová muzika pozvána. Pokud na takto definované typy nahlédneme perspektivou teorie Thomase Turina,⁹ identifikujeme jak participační herní příležitosti předpokládající aktivní a spontánní zapojení publika do průběhu hudebně-performativního aktu, tak prezentační herní příležitosti vyznačující se naopak vysokou mírou secvičení předváděných čísel a absencí přímého zapojení publika (2008: 30–32). Setkáváme se rovněž s přechodnými typy herních příležitostí, které ve svém průběhu pojmu prezentační i participační charakter. Jak je zřejmé z níže uvedených příkladů, zpravidla se jedná o příležitosti vyznačující se přechodem od prezentace k participaci nebo střídající jednotlivé prvky v závislosti na míře zapojení publika do průběhu konkrétní události. Ačkoliv nevyklučujeme, že s takovým charakterem herních příležitostí se lze setkat i v jiném žánru, v oblasti cimbálových muzik se jedná o specifikum, které dotváří jejich hudebně-funkční rámec.

Typickým příkladem komerční veřejné herní příležitosti jsou koncertní vystoupení, nesoucí obdobné charakteristiky jako koncerty jiných hudebních interpretů. Specifickým typem jsou pak besedy u cimbálu. Ty chápeme jako organizovanou formu volných tanečních zábav s doprovodem cimbálové muziky.¹⁰ Na Slovácku se s typově obdobnými událostmi setkáváme od přelomu 19. a 20. století jako vesnickými zábavami, kdy doprovodným tělesem byla různá instrumentální seskupení (Severin 2007: 39–40). Míra návaznosti na národopisné hnutí přitom mohla být v různých regionech odlišná: v tomto smyslu za nejvlivnější považujeme organizované akce

8 V případě přítomnosti vstupních poplatků lze za omezující považovat také samotnou výši požadované částky, která je však pro potřeby předkládané typizace marginálním kritériem neovlivňujícím veřejný charakter konkrétní události.

9 Tuto teorii poprvé předložil Andriy Nahachewsky jakožto nástroj etnochoreologické kategorizace (1995), kvůli souvislostem s hudební produkcí je pro potřeby této studie vhodnější vycházet z Turinovy upřesňující teorie.

10 V 60. a 70. letech 20. století se především na Uherskohradištsku vyvinul specifický typ besed u cimbálu jakožto kulturního vyžití navazujícího na předválečnou krúžkařskou iniciativu s výukou lidových písní pro veřejnost (Jančář – Pavlicová 1990: 39). Při takových tematických událostech se účastníci dozvídali informace ze života významných regionálních osobností, případně byly předmětem kulturně-umělecké realie, přednášky o lidové kultuře či výuka méně známých písní (Severin 2007: 40, 44). Ačkoliv obdobně koncipované události dodnes existují a cimbálové muziky na nich mohou najít své uplatnění, nebývají označovány za besedu u cimbálu a svou podstatou se blíží spíše komponovaným pořadům s prezentačním charakterem.

související s přípravami na Národopisnou výstavu československou v Praze (1895). Ve větší míře se tento typ produkce dále prosazoval od 50. let v souvislosti s rozvojem folklorního hnutí (Pavlicová 2021: 418; Slovák 1985: 26). Besedy u cimbálu dnes bývají buďto samostatnou událostí, nebo součástí plesů, hodových zábav či jiných společensko-kulturních akcí (výuka lidových tanců, tematické pořady aj.). Je přitom zřejmé, že besedy nesou imanentní socializující přesah s participačním charakterem. Obdobný přesah mají rovněž příležitosti, kde se cimbálová muzika uplatňuje jako hudba k poslechu s primárně estetickou funkcí (vernisaže, výstavy, jarmarky, košty a jiné společenské události spojené s konzumací potravin a nápojů).¹¹ Podotkněme, že právě při takových příležitostech může charakter hudební produkce spontánně přecházet od pouhé hudební kulisy v situace blížící se principům vlastním besedám u cimbálu, což je závislé na propojení projevu cimbálové muziky s publikem a jeho iniciativním vkladem do průběhu události. V těchto případech dochází ke dříve naznačenému překlenutí mezi prezentačním a participačním charakterem i případnou průběžnou oscilací, která může souviset s mírou kompetence účastníků (Kratochvíl 2017: 459). K typu komerčních veřejných herních příležitostí patří i různá prezentační vystoupení v rámci festivalů, přehlídek, slavností nebo jiných samostatně organizovaných událostí, přičemž účinkování cimbálových muzik v takových případech bývá koncertní nebo jako doprovod tanečních souborů – opět s možnou návazností na besedu u cimbálu, odvíjející se od charakteru konkrétního vystoupení. Tento příklad však řadíme spíše k přechodnému typu, který je více okomentován v následující části textu.

Mezi typické příklady komerčních neveřejných herních příležitostí patří svatby, soukromé oslavy, večírky nebo ceremoniální události. Charakterem se jmenované příklady blíží příležitostem s uplatněním primárně estetické funkce. Samotný průběh události a momentální funkce hudebního projevu závisí zejména na poptávce pořadatele akce (např. u svateb záležitosti, jestli muzika hraje při obřadu nebo při recepci) a již zmíněné míře zapojení publika. Doplňujícím faktorem je interpretační úroveň cimbálové muziky a skladba repertoáru. Výsledný průběh dané události potom může oscilovat

11 Náleží sem také působení cimbálových muzik v rámci tzv. vinařské turistiky, což je oblast cestovního ruchu umožňující volné hraní ve vinných sklepech a podobných zařízeních. V námi zkoumaném regionu jde o herní příležitost specifickou zejména pro Podluží a přilehlé lokality. Přeneseně můžeme funkce takových hudebních produkcí vztáhnout k tradici hudby ke stolování (*tafel-musik*), související se záměrnou ritualizací aktu konzumace potravin za účelem pozitivního vlivu na úroveň společenské komunikace v průběhu zmíněného aktu (Trojan 1997: 286).

mezi hudbou k poslechu, koncertním vystoupením a besedou u cimbálu, kde estetická funkce ustupuje funkci sociální.

Některé jmenované příklady obou typů herních příležitostí s ekonomickým aspektem jako určujícím kritériem mohou být označovány termínem *kšeft*. Etymologicky vychází z německého „Geschäft“ a dle *Nového akademického slovníku cizích slov* jím rozumíme obchod či výnosnou práci. Kšeftařem je potom osoba, která koná vše jen pro zisk (Kraus 2005: 457). V kontextu aktivit cimbálových muzik za kšeft považujeme ty veřejné i neveřejné herní příležitosti, při kterých je finanční odměna primární motivací a je upřednostněna před jinými aspekty hudebního projevu jako úroveň interpretace a související míra hráčského secvičení či volba repertoáru. Současné však nejsou tyto aspekty zcela upozaďovány a odvíjí se od charakteru akce a personálního obsazení dané cimbálové muziky.¹² Vzhled do úvah o přijatelnosti kšeftu jakožto konkrétní poptávané herní příležitosti, s tím související připodobnění k principům obecných tržních mechanismů a také jednání o výši odměny nabídl Vojtěch Půček, primáš CM Širůch:

„Myslím si, že se cenotvorba kšeftů moc neliší od cenotvorby jiné služby. Někdo přijde s poptávkou a ty se mu snažíš vytvořit službu na míru. A ta má nějakou cenu – samozřejmě to vychází z nějaké taxy, pod kterou nejdeš, nebo to násobíš počtem hodin... Všude jsou nějaké slevy, všude jsou nějakí kamarádi, tak to chodí. Naopak, když se setkáš s poptávkou, na kterou se ti úplně nechce, tak ta cena bude vyšší.“ (Vojtěch Půček, 21. 3. 2024)

Přijatelnost konkrétního kšeftu je dle výzkumu individualizovaná. Kromě adekvátnosti sjednané odměny může být v různé míře rozhodující osobní známost s objednavatelem, dojezdová vzdálenost nebo různé sekundární aspekty (např. propagace muziky, hledání nových kontaktů, možnost opakovaného zvaní). Opomenout nelze ani zmíněný zřetel personálního obsazení poptávané muziky, celkový charakter události a jejích předpokládaných účastníků. Z hlediska motivací se přitom zdá, že proces rozhodování souvisí také s věkem muzikanta a upřednostnění jiného způsobu trávení sjednávaného času (rodinné, pracovní, relaxační, ojedinele studijní). Ondřej Bazala, tercáš CM Bálešáci, vnímá upřednostňování těch herních příleži-

12 V případě, že kšeft nehraje muzika s ustáleným personálním složením, může obsazení takových sestav variovat instrumentačně i početně. Samotní interpreti nemusí být jakkoliv sehraní a domlouvají se po známostech nebo přes sociální sítě. V terénu je pro takové uskupení zaužívané označení „kdo má čas“ se zkratkou KMČ.

tostí, kde je vidina finanční odměny primární motivací, jako problematický pro interpretační a stylový vývoj mladých cimbálových muzik:

„V poslední době vnímám, že jak narostl počet muzik, tak některé mladší objevily kouzlo kšeftů. Na nich si můžou přijít na pěkné peníze ve fázi, kdy jsou ještě v začátcích a měli by to své snažení trávit na zkouškách a vytvářet si svůj vlastní styl. Samozřejmě, že nejvíc se naučíš tou praxí, ideální je to kombinovat. Mít pravidelně v týdnu zkoušku a v sobotu jít hrát. Abys měl oboje. Sám jsem si dřív dělal seznam, co si chtěli lidé poručit a co jsme neuměli, tak jsme na tom na zkouškách postupně pracovali. Když muzika začne chodit na kšefty hned, co vyhodí zušku [základní uměleckou školu], a nezkouší, tak to bohužel vede k tomu, že ta muzika není tak kvalitní. To se dalo [v případě Bálešáků] vylepšit i tím, že jsme trénovali taneční a klidně i jen hudební čísla, když jsme spolupracovali s tanečním souborem. Dneska souborům muziky moc hrát nechťejí, protože začnou brzo hrát za peníze a to doprovázení je žrout času.“ (Ondřej Bazala, 16. 8. 2023)

Do jisté míry Bazalova slova doplňuje Jan Mudrák, primáš CM Ohnica, který v souvislosti s kšeftem hovoří o rozpoznatelných rozdílech mezi sebraností jednotlivých muzikantů a jejich interpretačních schopnostech (bez generační nebo regionální specifikace), stejně jako citově zabarveném vnímání toho, jak by přistoupil k případnému označení jeho muziky za „kšeftovou“:

„Dobrý muzikant kšeftařskou muziku hned pozná. Oni prostě nehrají spolu, je jim to často jedno. A hlavně, bavíme se o kvalitě té muziky, ne o kvalitě muzikantů. Nechci tím totiž nikoho urazit, jsou muziky, které hrají jenom kšefty a nevadí mi to. A můžou to být dobré muziky. Ale když spolu skvělí muzikanti nehrají, není to potom ve výsledku dobrá muzika. V technice asi jo, v ostatním si nejsem jistý. Prostě je rozdíl hrát za peníze a pro peníze... [...] Nechci, aby o nás lidi říkali, že jsme kšeftařská muzika, ale tím neříkám, že nehrajíme kšefty. Máme jich mraky. Jsme prostě muzikanti, tak hrajeme. Nasbíráme tak inspiraci, hodně kontaktů. Ale kdyby mi po třech CD, mnohých premiérách, benefičních akcích a těch hodinách práce, které jsem tomu s Ohnicou věnoval, někdo řekl, že jsme kšeftařská muzika, tak mě to asi zamrzí.“ (Jan Mudrák, 15. 3. 2024)

Je tedy patrné, že označení kšeft a kšeftař jsou zčásti vnímána pejorativně a nesou expresivní, hanlivé konotace, přičemž v komunikaci mohou být tabuizována. Přítomnost ekonomického aspektu v lidové hudbě napříč českými zeměmi však není výhradně soudobou záležitostí. Bez ohledu na instrumentální obsazení byl hudební výkon prostředkem k významnému přivýdělku k hlavnímu způsobu obživy (Pavlicová – Uhlíková 2021: 11). V tomto kontextu je známé například konstrukční přizpůsobení malého bezpedálového cimbálu, který měl ve svém korpusu záměrně vyrobené díry za účelem vkládání platidel (Kurfürst 2002: 453). Tuto praxi ostatně vhodně ilustruje lidová píseň *Na těch panských lůkách* (existující v několika možnostech místního určení), kde část textu jedné ze slok v různých variantách zní: „*Když ho nepromění, dám ho do cimbála, muzika bude hrát do bílého rána.*“¹³ Konkrétně na Slovácku jsou ještě v první polovině 20. století doložené okolnosti hudebně-taneční folklorní praxe, o kterých referuje Vladimír Úlehla ve své monografii *Živá píseň* v souvislosti s placením zpěváka muzice za přehrání poručené písně (1949: 249). V novodobějším vývoji lidové hudby na Slovácku je příhodným vzorem koncertní činnost cimbalové muziky myjavského primáše Samka Dudíka, která do regionu často zajížděla od konce 20. let 20. století. Její vliv totiž nelze identifikovat jen v rovině hudebně-interpretacní, nýbrž také v rovině sociokulturní s důrazem právě na ekonomizaci hudebního výkonu (Lukáčová 2010: 66). Od 50. let bylo toto hledisko již přirozenou součástí fungování regionálních cimbalových muzik, přičemž kontext byl podmíněn dobovou kulturně-politickou situací a celkovým charakterem folklorního hnutí (Uhlíková 2021: 543). V současnosti je nutné aktivity cimbalových muzik vnímat v širších souvislostech tržního prostředí a souvztažností hudebního průmyslu, ačkoliv nelze nikdy opomenout to, že někteří muzikanti „dělají to, co dělají, z čisté lásky k hudbě, bez ohledu na protřelé ambice nebo finanční zisk“ (Small 1998: 34).

Z tohoto hlediska příhodně doplníme, že v terénu se též setkáváme se souvisejícím označením *hračka*, které nemá jasně definovaný význam a závisí na individuálním užití jazykového kódu. Nelze ho proto v současnosti považovat za terminologicky ustálené. Někteří informátoři ho používají pro pojmenování jakékoliv herní příležitosti, někteří ho zase libovolně užívají jako synonymum pro kšeft. Občasné významové odlišení hračky od kšeftu označuje herní příležitost, kdy není nutné doprovázet tanečnický a finanční ocenění není hlavní motivací. Zároveň se však nějaká forma

13 Píseň nacházíme např. ve druhé (1891, č. 53) a třetí (1901, č. 110) Bartošově sbírce *Národní písně moravské v nově nasbírané*, Černíkově edici *Po našem!* (1944, č. 80), Úlehlově sbírce *Živá píseň* (1949, č. 170) nebo prvním díle zpěvníku *Žpívá se v Kyjově* Jiřího Petrů (1995, č. 70).

odměny – zejména právě finanční – obecně předpokládá. V takovém případě by definice termínu hračka přímo souvisela s osobními a kolektivními motivacemi muzikantů (resp. cimbálových muzik), což rozvíjí dříve naznačená kritéria přijatelnosti kšeftu. Kromě výše uvedeného Mudrákova výroku o hraní „za peníze a pro peníze“ tuto kognitivní rozdílnost a samotné individuální či skupinové preference související s uplatnitelností cimbálových muzik vhodně doplňují slova primáše CM OLiNa Viktora Procházky, který charakterizuje proměnu v přístupu k přijímání herních příležitostí v souvislosti s proměnou generačního vnímání a souvisejícími faktory osobních a pracovních životů muzikantů:

„Všichni [v CM OLiNa] máme rodiny, chodíme do prací, kde sedíme od nevidím do nevidím, takže to filtrujeme cenou. Už bysme ani fyzicky nestačili na to hrát naplno několikrát týdně. Teď hrajeme zhruba jednou za dva až tři týdny, to je různé. Dostaneme zapláceno, ale bude to pařba, sejdem se s klukama, povykládáme si, vyčistíme si hlavu. Prostě už si vybíráme, nemáme potřebu hrát každému všechno. [...] Dneska už v zásadě ani nehrajeme přes léto, snad jen na pár výjimek. Už tady z těch kšeftů hrajeme spíš jen soukromé oslavy, firemní večírky a podobně, hlavně známým a kamarádům. Dřív bylo hodně svateb, ale to už taky není. Byli jsme totiž komplexní cimbálka, hráli jsme v kvartetu k obřadu, odpoledne jako cimbálka k poslechu a večer jsme vytáhli cajon a udělali jsme prostě bigbít. Ale priority se změnily.“ (Viktor Procházka, 5. 9. 2023)

Dle charakteristik prvních dvou základních typů herních příležitostí je zřejmé, že druhá typizovaná dvojice předpokládá nekomerčnost jako výchozí kritérium. Analogicky tak můžeme identifikovat *nekomerční veřejné* či *nekomerční neveřejné* herní příležitosti. Zde se tedy nepředpokládá jakákoliv forma odměny a motivační aspekty nejsou vázány na výdělečnost hudebního výkonu. Odlišujícím kritériem jmenovaných typů je opět jejich uzavřenost, přičemž v případě neveřejného typu je přístup zpravidla omezen samotnými pořadateli. Některé herní příležitosti přitom mohou okrajově vykazovat prezentační charakter – typicky se jedná o koncertní nebo festivalová vystoupení bez sjednané odměny, což blíže rozvádí několikrát zmíněná pozdější část studie pojednávající o přechodných typech. Ve většině případů se u nekomerčních typů herních příležitostí setkáváme s participačním charakterem a vysokou mírou zapojení všech aktérů hudeb-

ního výkonu. Lze je proto označit převážně za spontánní muzicírování,¹⁴ kterým rozumíme veškeré hudební projevy, jejichž průběh se odvíjí od momentální iniciativy všech přítomných aktérů – muzikantů, zpěváků, tanečníků, posluchačů a dalších zainteresovaných osob – a zároveň se vyznačují vysokou mírou improvizace a volnosti hudebního přednesu (Čevela 2020: 301). S obdobnými charakteristickými znaky se setkáváme také při besedách u cimbálu, v kontextu nekomerčních herních příležitostí však připouštíme již naznačené okolnosti týkající se toho, že daná událost nemusí být předem striktně zorganizována. Z hlediska organizovanosti přitom oproti komerčním typům nacházíme největší rozdíl. Hlavním odlišujícím znakem je, že tyto typy herních příležitostí – zejména typ nekomerční neveřejný – nepředpokládají nutnou přítomnost jakéhokoliv publika a jiných participantů než samotných muzikantů, kteří jsou sami sobě automaticky posluchači svých výkonů (Small 1999: 11–12).¹⁵

Při uvedení konkrétních příkladů se zdá, že je nutné uvažovat právě o přítomnosti dalších účastníků, ať už aktivně se zapojujících, nebo pasivně přihlížejících. Nekomerční veřejnou herní příležitost lze proto chápat jako muzicírování spontánního charakteru s dalšími účastníky. Typicky se jedná o více či méně připravené účinkování cimbálových muzik v rámci volných zábav různých festivalů či slavností. Právě v těchto případech sledujeme styčné plochy s besedami u cimbálu (chápanými jako komerčním typem herní příležitosti), přičemž iniciativa vychází převážně buď od jednotlivých muzikantů, nebo přímo celých cimbálových muzik. Pro podstatu organizovanosti je zde charakteristická spíše různě propracovaná úroveň propagace, modelově sahající od absolutně spontánního hraní v rámci konání libovolného (převážně folklorního) festivalu až po předběžné zvaní (přímý

14 V souvislosti s termínem „muzicírování“ je vhodné zmínit, že Vít Zdrálek ve svém nedávném překladu knihy Timothy Rice použil český novotvar „muzikování“, kterým překládal výraz Christophera Smalla „musicking“. Small pod tento termín zahrnoval nejen hraní hudby či zpěv, ale také odezvu na tento proces a připisování jemu souvisejících významů. Zdrálek tak v překladu používá právě zmíněný novotvar, kterým upozorňuje na zahrnutí uvedených souvislostí a odlišuje tak od zavedenějších termínů, jako je právě i muzicírování (Rice 2020: 19). Ačkoliv připouštíme, že typizované herní příležitosti nejsou izolovány od souvisejících ontologických souvztažností, v tomto textu obecně používáme termín muzicírování pro spíše spontánní než evokované hudební projevy. Pro jejich charakterizaci totiž považujeme za klíčový právě povahu momentálního aktu tvoření hudby. Jak je naznačeno dále v textu, muzicírování navíc nepředpokládá nutnou přítomnost jakýchkoliv jiných participantů než samotných muzikantů.

15 Nad charakterem účasti veřejnosti při hudebním výkonu a souvisejícími otázkami společenského významu hudby se v minulosti zamýšlel již Alan P. Merriam (1964: 70–73).

osobní nebo neosobní kontakt, on-line i off-line inzerce) na konkrétní místo v konkrétní čas. Je tedy možné uvažovat o souvztažnosti muzikantů a recipientů jako o znaku specifické zájmové subkultury. Ačkoliv se definice zájmové subkultury v průběhu let proměňuje a je determinována svým výzkumným předmětem (Shelemay 2011: 360), pro potřeby tohoto textu ji chápeme z hlediska kolektivního sdílení hodnot a norem umocněných zejména vzorci chování, užíváním jazyka, způsobem odívání a životním stylem (Heřmanovský – Novotná 2011: 89). Právě představa informátorů o jakési reciprocitě je častým – nikoliv však výlučným – pojítkem charakterizujícím motivaci, proč se aktivitám v cimbálových muzikách věnují. Již citovaný Vojtěch Půček v této souvislosti hovoří o termínu *flow*, kterým v kontextu hudebních aktivit rozumíme úplné pohroužení se do hudební činnosti oprošťující od okolních souvislostí a vedoucí k mimořádně dobremu osobnímu pocitu (Loepthien – Leipold 2022: 111–112):

„Některé ty motivace se těžko popisují. Nemám pro to asi české slovo, ale označil bych to jako takové to flow. Že se dostaneš do takového stavu, kdy neřešíš, kde je začátek a konec, a prostě ignoruješ časoprostor. Funguješ ve stavu, kdy tě to prostě baví a užíváš si to. Možná je to jeden z těch důvodů. No a ještě [je jednou z motivací] pocit z dobře odvedené práce a satisfakce s tím spojená. [...] Podle mě to není specifické na prostředí, je to závislé na té aktivitě. A publikum k tomu asi není nezbytně nutné, ale je to s ním lepší a máš navíc motivaci se třeba trochu předvádět.“ (Vojtěch Půček, 21. 3. 2024)

Aleš Smutný, primáš CM Aleše Smutného a bývalý primáš několika dalších muzik, ke vzájemné interakci muzikantů (i interakci muzikantů s recipienty) dodává, že se může jednat o jeden ze zásadních motivačních prvků pro nově se formující a nastupující generaci, tedy žáky základních uměleckých škol a členy dětských cimbálových muzik:

„Vidím to na žácích, propadají tomu úplně stejně, jako já jsem tomu kdysi podlehl. To pořád funguje. [...] Je to aktivní zábava s plnou účastí člověka a [...] směřovalo k tomu současné umění, které se snaží zapojit člověka do happeningů a jiných tvůrčích procesů. A v provozování lidové písně a tance... Tam to prostě je. A to je to, co je přitažlivé pořád, to funguje. My to na těch děckách [na ZUŠ ve Veselí nad Moravou] vidíme, spojí se s tanečníky, zažijí první zábavu, nějakou akci a je to. Je to prostě živé, interaktivní a tvůrčí. [...] Když se muzika dělá dobře a funguje to, tak nás to baví.“ (Aleš Smutný, 10. 9. 2024)

Připomeňme, že kromě komerčních veřejných herních příležitostí – zejména besed u cimbálu – mohou být tyto souvztažnosti platné také pro nekomerční neveřejné herní příležitosti, které jsou posledním předkládaným typem. V opozici k výše uvedeným příkladům je chápeme jako muzicírování spontánního charakteru bez dalších účastníků. Konkrétně sem spadají zejména různá soukromá setkání samotných muzikantů s případnou účastí blízkých přátel. Jedná se o uzavřenou společnost, která sice striktně nevylučuje přítomnost dalších účastníků, avšak prostředí dané příležitosti jejich účast na rozdíl veřejného hraní nepředpokládá ani nevyžaduje. Navzdory tomu může taková příležitost nabývat znaků jiných charakterizovaných typů nekomerčních herních příležitostí. Petr Galečka, primáš HCM Petra Galečky, jako důležité vnímá zejména socializační přesah, upevňování mezilidských vztahů a bezprostřednost daného muzicírování:

„My [členové HCM Petra Galečky] si chodíme na oslavy, občas jezdíváme na dovolené nebo nějaké víkendy a hledáme možnosti, jak se potkávat mimo vystoupení. Zahrajeme si karty, vytáhneme nástroje, dáme si trochu vína a trávíme spolu čas. Soudržnost v kolektivu je důležitá i mimo to muzikantské dění. Nedokážu si představit, když se ti lidi nepotkávají. Sem tam se pohádáme, sem tam se plácáme po zádech, tak to bývá. [...] Když někdo dělá oslavu nebo po fašanku jdeme dělat vajca, došli jsme ke známému na dvorek, usmažily se vajca, vytáhly se housle a nezávazně se hrálo. Když děláme zabíjačky, jedenkrát za rok, zabije se prase, udělá se nějaká práce, vytáhnou se nástroje a už se hraje. Kdo chce, kdy chce, tak si zahraje. [...] Nebo v květnu, když se staví májka, tak někdo donese kytaru, někdo housle, někdo něco jiného a už se k tomu hraje, preluduje a nemusí to být svázané.“ (Petr Galečka, 14. 5. 2024)

V kontextu uvedené výpovědi je u charakterizovaného typu proto nutné uvažovat také o různých příležitostech spadajících do oblasti etnokulturních tradic, například o aktivitách spojených s občůzkami vycházejícími z lidového zvykosloví, tedy na fašank, Velikonoce a svátek sv. Štěpána. Je však nutné zmínit, že při těchto příležitostech je muzicírování realizováno zpravidla bez velkého pedálového cimbálu, a to z praktických a logistických důvodů při zvýšené mobilitě hráčů. Převažující participativní charakter může při takových příležitostech zčásti narušovat tendence prezentovat průběh akcí na sociálních sítích, kdy může průběh nahradit jistá strojenost spojená s prezentativním charakterem hudebních produkcí. Jedná se však o faktor, který prostupuje napříč všemi charakterizovanými typy a je od-

vislý od individuálních motivací a míry či povahy využívání těchto služeb jednotlivými aktéry, především muzikanty mladších generací.

Jak bylo mnohokrát naznačeno, v rámci čtyř charakterizovaných typů herních příležitostí se setkáváme s různou mírou prolínání determinálních aspektů, protože napříč těmito typy existují četné výjimky. Pro uvedení konkrétnějších případů můžeme uvést, že je nacházíme v případech, kdy cimbálové muziky – zejména díky vazbám s organizátory dané události – odehrají komerční příležitost (beseda u cimbálu, ceremoniální událost nebo různá soukromá akce) bez nároku na finanční odměnu, stejně jako u nekomerčních příležitostí nemůže být vyloučen nečekaný výnos plynoucí z charakteru dané události. Rozmanitost determinantů (motivace, sociální status, přátelské vazby, interpretační úroveň) znemožňuje větší konkretizaci přechodných typů, je proto nutné považovat je za příležitostné a naprosto vybočující z předkládané typizace. Ve smyslu hledání specifik však můžeme zmínit souborové spolupráce, tedy doprovázení tanečníků, sborů nebo jiných uměleckých uskupení. Takové spolupráce mohou být buď příležitostné, nebo stabilní, přičemž z hlediska institucionalizace rozlišujeme spolupráce interní nebo externí. Takové spolupráce zahrnují velkou šíři typizovaných herních příležitostí prezentačního i participačního charakteru s různíci se povahou komerčnosti a organizovanosti. Z podstaty existence souborů nesou herní příležitosti spojené s jejich doprovázením prezentační charakter s více či méně estetizovanou funkcí, vážou se na ně však neveřejné nekomerční příležitosti s participací členů souboru. Tuto oblast herních příležitostí proto z navržené typizace vyčleňujeme pro pestrost přístupových rozlišností u samotných aktérů nebo celých souborů, ale také zaužívanou praxí a stavem živého terénu jednotlivých slováckých podoblastí.

Vzhledem ke kontinuitě výzkumu a přesahům prezentovaných argumentů souvisejících s připravovanou disertační prací se místo shrnujícího závěru zamysleme nad badatelskou perspektivou. Tu vnímáme zejména ze dvou hledisek. Prvním je volba výchozích kritérií pro typizaci herních příležitostí. Jak bylo naznačeno v úvodních odstavcích studie, ačkoliv kvalitativní výzkum naznačuje různorodost ve vnějších i vnitřních faktorech ovlivňujících funkční určení dané herní příležitosti, typizačních kritérií může být zvoleno více. Ukazatel, který nejvíce koresponduje s prezentovanou typizací, je vztah muzikanta a recipienta jeho výkonu. V takovém případě bychom vycházeli z Turinovy teorie prezentačního a participačního charakteru hudební události, která je však zásadní i pro námi zvolenou typizaci. Další návrhy možných ukazatelů se mohou týkat hudebního repertoáru či interpretace emočních projevů a souvisejících motivací muzikantů, zde však předpokládáme vysokou míru fragmentace a nejednotnost napříč charakterizovanými

typy. Proto tyto ukazatele považujeme spíše za doprovodné charakteristické aspekty jednotlivých herních příležitostí – jak bylo totiž zmíněno v úvodní části studie, předložená typizace je neustále konfrontována dynamickými proměnami zkoumaného fenoménu. Druhým hlediskem je změna předmětu výzkumu a dílčí modifikace výzkumných otázek. Kromě zmíněných determinantů a volby typizačních kritérií se lze zabývat jednotlivými podoblastmi Slovácka nebo naopak zahrnout více oblastí, kde cimbálové muziky nacházejí uplatnění. V tomto smyslu podotkneme, že předkládaná studie neměla za cíl identifikované typy kvantifikovat a nacházet míru heterogenity v herní praxi napříč zvoleným regionem, stejně jako rozvíjet úvahy nad pluralitou muzikantských motivací. Dílčí modifikace výzkumných otázek totiž může směřovat právě k těmto motivacím, stejně jako k související problematice generačního vnímání a preferování jednotlivých herních příležitostí, případně často skloňovaného diskurzu autenticity například z emické i etické perspektivy. Zahrnutí těchto hledisek, které lze považovat za obecnou ambici autora disertačního výzkumu, přirozeně dotvoří celistvost stupně poznání současného stavu etnokulturních tradic s ambicí přesáhnout rámec této studie, stejně jako pomyslné hranice vymezené skromné teorie. Takové poznání však z hlediska kontinuální dynamiky terénu nelze nikdy považovat za finální, nadčasové a univerzální.

Květen 2025

Prameny

Rozhovor s Ondřejem Bazalou, 16. 8. 2023, Brno, rozhovor vedl Jiří Čevela.

Rozhovor s Viktorem Procházkou, 5. 9. 2023, Brno, rozhovor vedl Jiří Čevela.

Rozhovor s Janem Mudrákem, 15. 3. 2024, Uherské Hradiště, rozhovor vedl Jiří Čevela.

Rozhovor s Vojtěchem Půčkem, 21. 3. 2024, Brno, rozhovor vedl Jiří Čevela.

Rozhovor s Petrem Galečkou, 14. 5. 2024, Lipov, rozhovor vedl Jiří Čevela.

Rozhovor s Alešem Smutným, 10. 9. 2024, Veselí nad Moravou, rozhovor vedl Jiří Čevela.

Literatura

- Čevela, Jiří. 2020. Současné tendence cimbálových muzik na Uherskohradištsku. *Národopisná revue* 30, 4: 297–305.
- Drápala, Daniel – Pavlicová, Martina. 2014. Etnografická rajonizace: úvahy nad jejím historickým vývojem a smyslem současné existence. *Národopisná revue* 24, 3: 171–188.
- Fukač, Jiří. 1970. Hudba a člověk v prostoru (K základním otázkám hudební regionalistiky). *Opus musicum* 2, 5–6: 129–135.
- Fukač, Jiří. 2014. *Hudební estetika jako konkretizace obecné estetiky a muzikologická disciplína*. Brno: Masarykova univerzita.
- Heřmanovský, Martin – Novotná, Hedvika. 2011. Hudební subkultury. In: Janeček, Petr (ed.): *Folklor atomového věku. Kolektivně sdílené proky expresivní kultury v soudobé české společnosti*. Praha: Národní muzeum: 89–110.
- Holý, Dušan. 1967. Na okraj etnografické hranice na Moravě. *Národopisný věstník československý* 2(35): 21–42.
- Holý, Dušan. 1992. *Hornácké slavnosti 1992. Velká nad Veličkou 17.–19. července. K stému výročí prvního veřejného vystoupení hornáckých muzikantů, zpěváků a tanečníků*. Velká nad Veličkou: Obecní úřad ve Velké nad Veličkou.
- Husserl, Edmund. 1913. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle: Max Niemeyer Verlag.
- Jančář, Josef. 1991. Od Moravského Slovenska k dnešnímu Slovácku. *Národopisná revue* 1, 1: 27–30.
- Jančář, Josef – Pavlicová, Martina. 1990. *Lidová hudba a tanec na jevišti (Čtyřicet let Hradišťanu)*. Strážnice: Ústav lidové kultury ve Strážnici.
- Jeřábek, Richard. 1990. České, moravské a slezské národopisné oblasti. *Opus musicum* 22, 2: 58–62.
- Jeřábek, Richard. 1997. Etnografická diferenciacie. In: Fukač, Jiří – Vysloulžil, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon: 193–201.
- Jeřábek, Richard. 2004. Morava a Slezsko – etnický a etnografický obraz. In: Woitsch, Jiří – Bahenský, František (eds.): *Etnografický atlas Čech, Moravy a Slezska. IV, Etnografický a etnický obraz Čech, Moravy a Slezska (1500–1900): národopisné oblasti, kulturní areály, etnické a etnografické skupiny*. Praha: Etnologický ústav AV ČR: 38–76.
- Kratochvíl, Matěj. 2017. Druhé životy lidové hudby. Folklorní hnutí jako pojítko mezi tradicí a individuální tvořivostí. *Hudební věda* 54, 4: 455–466.
- Kraus, Jiří. 2005. *Nový akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia.
- Kurfürst, Pavel. 2002. *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- Lévi-Strauss, Claude. 1969. *The Elementary Structures of Kinship*. Boston: Beacon Press.

- Loepphien, Tim – Leipold, Bernhard. 2022. Flow in music performance and music-listening. Differences in intensity, predictors, and the relationship between flow and subjective well-being. *Psychology of Music* 50, 1: 111–126. <https://doi.org/10.1177/03057356209820>
- Lukáčová, Alžbeta. 2010. *Samko Dudík a jeho kapela. Fenomén výraznej osobnosti tradičnej hudobnej kultúry*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nahachewsky, Andriy. 1995. Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal* 27, 1: 1–15. <https://doi.org/10.2307/1478426>
- Niederle, Lubor. 1893. Lidový koncert v Brně. *Český lid* 2, 3: 431–434.
- Noyes, Dorothy. 2016. *Humble Theory. Folklore's Grasp on Social Life*. Bloomington: Indiana University Press.
- Outhwaite, William. 2006. Interpretativismus a interakcionismus. In: Harrington, Austin (ed.): *Moderní sociální teorie. Základní témata a myšlenkové proudy*. Praha: Portál: 161–188.
- Pavlicová, Martina. 2021. Vystupování souborů. In: Stavělová, Daniela a kol.: *Tíha a beztlíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích*. Praha: Academia: 416–423.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie. 2008. Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: Blahůšek, Jan – Jančář, Josef (eds.): *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: Národní ústav lidové kultury: 50–56.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie. 2021. „Jak zazpívám, tak mně hrajte“: Ekonomický potenciál nositelů hudební tradice v kulturní paměti českých zemí. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music. Hudba a kapitál*. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko: 9–29.
- Procházková, Jarmila. 2006. *Janáčkovy záznamy hudebního a tanečního folkloru*. I, Komentáře. Praha: Etnologický ústav Akademie věd ČR.
- Rice, Timothy. 2020. *Etnomuzikologie. Velmi krátký úvod*. Překlad Vít Zdrálek. Praha: Univerzita Karlova.
- Severin, Jiří. 2007. *Hráli jsme jak andělé. Proměny lidové hudby v našem kraji*. Zlín: Krajská knihovna Františka Bartoše ve spolupráci se Slováckým muzeem v Uherském Hradišti a ZUŠ Morava Zlín.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2011. Musical Communities: Rethinking the Collective in Music. *Journal of the American Musicological Society* 64, 2: 349–390. <https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.2.349>
- Schütz, Alfred – Luckmann, Thomas (ed). 1973. *The Structures of the Life-World*. Evanston: Northwestern University Press.

- Slováček, Jan. 1985. Využití folklorních muzik ve společenské zábavě. In: Kunz, Ludvík (ed.): *Hudba v zájmově umělecké činnosti Jihomoravského kraje 1984. Sborník materiálů vydaný na závěr Roku české hudby*. Brno: Krajské kulturní středisko: 23–30.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Small, Christopher. 1999. Musicking – the meanings of performing and listening. A lecture. *Music Education Research* 1, 1: 9–22.
<https://doi.org/10.1080/1461380990010102>
- Steinmetz, Karel. 2018. Ke konstituování hudební regionalistiky jako legitimní dílčí muzikologické disciplíny. *Musicologica Brunensia* 53, 1: 105–110.
- Toncrová, Marta. 2003. K objektu studia české hudební folkloristiky. In: Příbylová, Irena – Uhlíková, Lucie (eds.): *Od folkloru k world music. Náměšť nad Oslavou: Městské kulturní středisko*: 30–39.
- Trojan, Jan. 1997. Hudba k tabuli. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Supraphon: 286–287.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Uhlíková, Lucie. 2021. Cenzura. In: Stavělová, Daniela a kol.: *Tíha a beztíže folkloru. Folklorní hnutí druhé poloviny 20. století v českých zemích*. Praha: Academia: 537–544.
- Úlehla, Vladimír. 1949. *Živá píseň*. Praha: Fr. Borový.
- van Manen, Max. 2023. *Phenomenology of Practice. Meaning-Giving Methods in Phenomenological Research and Writing*. New York: Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9781003228073>
- Weber, Max. 1904. Die „Objektivität“, sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis. *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 19, 1: 22–87.
- Zolberg, Vera. 1990. *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511557712>