

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Fakulta humanitních studií

**BAKALÁŘSKÁ PRÁCE**

***ZIRIAB – arabská hudba v Čechách***

Autor práce: Zita Skořepová

Vedoucí práce: PhDr. Zuzana Jurková, Dr.

Praha 2009

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

V Praze dne 22.6.2009

.....  
podpis

## **Poděkování**

Na prvním místě bych ráda poděkovala PhDr. Zuzaně Jurkové, Dr., která mě uvedla do oboru etnomuzikologie a stala se vedoucím této bakalářské práce. Hluboce si vážím všech cenných podnětů, které mi po celou dobu mého studia poskytovala, jak co se týče doporučení a někdy i laskavého zapůjčení odborné literatury, tak v oblasti směřování probíhajícího výzkumu. Moje upřímné poděkování dále patří všem členům hudebního souboru Ziriab, bez jejichž svolení a ochoty spolupracovat by nebylo možné výzkum uskutečnit. Obzvláštní dík bych chtěla vyjádřit vedoucímu souboru p. Marwanovi Alsolaimanovi, který mi věnoval mnoho ze svého volného času a poskytl doplňující studijní materiály. V neposlední řadě děkuji p. Omarovi el Majnaoui za konzultování překladů písňových textů z arabštiny a zapůjčení méně dostupných audionahrávek arabské hudby.

## Obsah

<b>Úvod</b> .....	6
Zvolené téma a vlastní pozice.....	6
„Hudba jako kultura“, teoretický přístup Alana P. Merriama.....	7
Výzkumná strategie a techniky sběru dat.....	8
Předmět, prostředí a délka trvání výzkumu.....	12
Metody vyhodnocování a interpretace dat.....	13
Hlavní výzkumná otázka.....	13
Zajištění kvality výzkumu.....	14
Etické otázky spjaté s výzkumem.....	15
Rozvržení práce.....	16
<b>„ZIRIAB – koncert arabské hudby“ - 29.10. 2008, kino Atlas, Praha</b> .....	18
<b>Koncerty souboru Ziriab a jejich typologická charakteristika</b> .....	24
Samostatné koncerty.....	25
Benefiční koncerty.....	29
Vystoupení na festivalech.....	31
Vystoupení na soukromých akcích.....	33
<b>Členové souboru Ziriab</b> .....	40
Marwan Alsolaiman (Sýrie).....	41
Haitham Farag (Sýrie).....	43
Mouin Abou Chahine (Libanon).....	44
Annas Younis (Irák).....	46
<b>Několik poznámek k arabské hudbě, jejímu teoretickému konceptu a způsobům provozování na Blízkém Východě</b> .....	49
Znějící podoba arabské hudby.....	49
Výsadní postavení melodické složky. <i>Maqām</i> .....	50
Rytmické vzorce <i>'iqā 'at</i> .....	53

Význam improvizace.....	54
Ambivalentní postoj k hudbě a jejímu provozování.....	55
Spjatost hudby s poezií. Nejvýznamnější žánry.....	56
Hudební nástroje.....	57
Osvojování si hudebních dovedností a repertoáru.....	58
Proměny arabské hudby ve 20.století.....	59
<b>Repertoár souboru Ziriab.....</b>	<b>61</b>
Písně známých arabských interpretů a kritéria pro jejich zařazení do vlastního repertoáru.....	61
Způsob utváření a podoba hudebních aranžmá.....	65
<b>‘alal ‘aqīq.....</b>	<b>70</b>
Hudební analýza.....	70
<b>Orient v Evropě aneb jak Arabové hrají arabskou hudbu v Čechách?.....</b>	<b>79</b>
Arabský koncept: ceněné amatérství a odmítaný profesionalismus, „originální“ arabská hudba.....	79
Význam typů koncertů. Role posluchačů – Arabové versus Češi.....	82
Závěr: „Chceme hrát původní arabskou hudbu ale jsme v Čechách“: hudební tvořivost a připomínka vlastní identity.....	84
<b>Seznam literatury.....</b>	<b>93</b>
Internetové odkazy.....	95
<b>Přílohy.....</b>	<b>98</b>
CD PŘÍLOHA – seznam stop.....	99
Obrazové přílohy.....	100

## Úvod

### Zvolené téma a vlastní pozice

„Hudba jako kultura“, teoretický přístup Alana P. Merriama

Výzkumná strategie a techniky sběru dat

Předmět, prostředí a délka trvání výzkumu

Vyhodnocování a interpretace dat

Hlavní výzkumná otázka

Zajištění kvality výzkumu

Etické otázky spjaté s výzkumem

Rozvržení práce

### Zvolené téma a vlastní pozice

Zatímco v minulosti se etnomuzikologické výzkumy prováděly v „exotických“ oblastech světa, dnes urbánní etnomuzikologie dokumentuje rozmanitost hudebního života v současné, převážně městské – a často badateli vlastní - společnosti. Množství příspěvků, které v květnu 2008 zazněly na pražské konferenci studijní skupiny Music and Minorities, navíc dokládá, že problematika hudby provozované různými menšinami je jednou ze stěžejních oblastí zájmu současné etnomuzikologie<sup>1</sup>. Také výzkum hudebního souboru Ziriab proběhl „doma“, avšak zaměřil se na hudbu a význam jejího provozování pro několik arabských rezidentů, kteří dlouhodobě žijí v České republice a přes deset let také veřejně vystupují.

Když jsem před dvěma lety začala chodit na Hudebně-antropologický seminář pod vedením PhDr. Zuzany Jurkové, Dr., netušila jsem, že arabský hudební soubor Ziriab, jehož zkoumáním jsem se zabývala v rámci dvousemestrálního semináře, bude i tématem předkládané bakalářské práce. Výsledkem půl roku trvajícího výzkumu byl tehdejší krátký příspěvek<sup>2</sup>, který zazněl na konferenci „Vize kultury – vize českého prostoru“ pořádané 30. – 31.3. 2007 na FHS UK. Viděno prizmatem současnosti, jak daný konferenční příspěvek, tak i ke konci letního semestru 2007 odevzdaná esej vznikly vlastně v počáteční fázi výzkumu. Proto je s dvouletým časovým odstupem třeba říci, že tyto práce především poskytly prvotní

---

<sup>1</sup> Jurková, Z., Bidgood, L. (eds.) (2009): *Voices of the Weak. Music and Minorities*. Praha: Slovo 21.

<sup>2</sup> Bittnerová, D., Heřmanský, M. (eds.) (2008): *Kultura českého prostoru, prostor české kultury*. Praha: Ermat.

vhled do zkoumané problematiky. Jejich přínosem nebyly ani tak tehdy konstatované závěry, které se ukázaly být pouze neostrými obrysy později přesně objasněných skutečností, jako položení řady otázek, z nichž se některé ukázaly jako stěžejní. Naproti tomu jiné bylo potřeba vůbec adekvátně formulovat, což výzkum umožnil teprve ve svém pozdějším průběhu.

Arabský hudební soubor Ziriab jsem si nevybrala náhodou. Jak upozorňuje Helen Myers (Myers 1993: 32), neexistuje v etnomuzikologii, stejně jako ve společenských vědách, naprostá objektivita. Proto je žádoucí vždy si uvědomit vlastní pozici vůči předmětu výzkumu, pokusit se identifikovat možné vlastní předsudky (Chiseri-Strater, Stone Sunstein 1997: 57-59). Ke zvolení tohoto tématu mě motivoval zejména kladný vztah k arabské kultuře získaný díky dlouholetým přátelským vazbám s jejími příslušníky. Nevycházím tak z plně outsiderovské pozice. Ačkoli Bruno Nettl doporučuje zkoumat cizí hudební kulturu, než je ta badateli vlastní, má řada výzkumníků k předmětům svého výzkumu v určitém ohledu blízko, zatímco jiní se pokouší porozumět něčemu, co jim osobně není sympatické. Já sama jsem ani jednoho z hudebníků před započítím výzkumu osobně neznala. V roce 2003 mě kdosi z arabských přátel informoval o hudebním souboru Ziriab, který prý hraje „arabský folklór“. Pozvání na koncert v malém pražském divadle vzbudilo moji pozornost nejen z důvodu výše zmíněné náklonnosti k arabskému světu. Za osm let gymnaziálních studií se také proměnil můj dominantní zájem o hudbu, který se postupně zaostřil na mimoevropský, a zejména pak blízkovýchodní svět a na poznání, že hudbu lze studovat nikoli jako objekt, ale jako živoucí součást kultury. V posledním ročníku gymnázia jsem tedy byla pevně rozhodnuta věnovat se v budoucnu etnomuzikologii. Do podzimu 2006, tj. než výzkum začal, jsem navštívila několik v Praze pořádaných koncertů souboru Ziriab. Zpočátku mě zaujala – ostatně jako každého evropského posluchače, etnomuzikologickým, resp. hudebně-antropologickým přístupem nedotčeného – hlavně samotná znějící hudba, jakou soubor interpretoval. Již tehdy jsem nabyla dojmu, že zjevně nečerpá z evropských vlivů, a to pravděpodobně záměrně. Záhy jsem nastoupila do prvního ročníku na FHS UK. Když pak PhDr. Zuzana Jurková, Dr. na jedné z prvních hodin hudebně-antropologického semináře studenty vyzvala, aby si vybrali svůj předmět zkoumání, bez váhání jsem si vzpomněla na arabský soubor Ziriab.

### **„Hudba jako kultura“, teoretický přístup Alana P. Merriama**

Vlivem nově osvojovaných znalostí z etnomuzikologických kurzů, přednášek několika významných zahraničních etnomuzikologů a díky postupnému seznamování s odbornou literaturou i s živou znějící hudbou se utvářel nejen můj pohled na fenomén hudby, ale

s postupem času také na směřování vlastního výzkumu a tříbení užívaných technik. Výchozím teoretickým přístupem se stal v etnomuzikologii už klasický, avšak dodnes uplatňovaný koncept Alana P. Merriama „studium hudby v kultuře“, resp. pojetí „hudby jako kultury“ (Merriam 1977a: 202, 204) , od něhož se odvíjí zásadní požadavek studia veškerých hudebních projevů v jejich sociálním a kulturním kontextu. Slovy J. T. Titona, ale i všech, kdo na hudbu pohlížejí z antropologické perspektivy, je hudba „sociálně utvářený, kulturní fenomén“ (Titon in Barz 1997: 92) a nelze ji tedy považovat za objekt, který by byl z kultury vydělitelný a který by existoval nezávisle na ní. Naopak, podle Merriama je kulturně podmíněna nejen znějící podoba hudby, ale i fyzické, sociální a verbální chování hudebníků i posluchačů a především pak konceptualizace. Právě ona určuje podstatu všech aspektů, které se stávají předmětem bádání etnomuzikologů. Na základě poznání odlišných konceptů je teprve možné pochopit množství otázek, kupříkladu proč je hudba v dané kultuře vážená, opovrhovaná či ambivalentně hodnocená, má či nemá nějaký teoretický základ, preferuje se předávání ústní, resp. poslechovou cestou a proč jsou těm, kdo ji provozují, často připisovány konkrétní, pozitivní a negativní vlastnosti. Proto se i moje vlastní zkoumání pohybovalo na všech třech úrovních, které Merriam vymezuje: konceptualizace, chování s hudbou spojené a samotný zvuk (Merriam 1964: 32-33).

## **Výzkumná strategie a techniky sběru dat**

Vzhledem k obrovské rozmanitosti témat, kterým se etnomuzikologie věnuje, je velmi obtížné stanovit univerzálně použitelnou, jednotnou metodologii. Etnomuzikologické výzkumy se totiž vydávají různými směry, jak v oblasti tématického zaměření (lidová hudba předávaná ústní tradicí, studium hudby provozované ve vymezeném prostředí či lokalitě apod.), tak i z hlediska metodologických přístupů (Nettl 2005: 4-5). V zásadě to však jsou předmět zkoumání, místo i lidé, s nimiž se výzkum provádí, jež určují, čemu a jak je třeba se věnovat. I tam, kde výzkumy spadají do jedné kategorie, např. poznávání hudebních subkultur, si tedy badatel, zabývající se hudbou v punkovém klubu, musí nutně pokládat zcela jiné dotazy než ten, kdo zkoumá amatérské zpěváky v kostelním sboru nebo ženy navštěvující kurzy orientálního tance.

Výchozím předpokladem pro vlastní výzkum bylo rovnocenné využití muzikologického i antropologického hlediska, což doporučuje Nettle (Nettl 2005: 8) a jako jeden z prvních požadoval Merriam ve své slavné práci *The Anthropology of Music* (Merriam 1964). Vzhledem k tomu, že etnomuzikologie se pokouší objasnit význam, který jakákoli hudba má pro samotné hudebníky, ale i pro jejich posluchače, by pouhé, byť i detailní



hudební analýzy poskytly jen částečné zhodnocení. Na druhou stranu však představují dle mého názoru určité podepření argumentů vznesených z antropologické pozice. Tak tvrzení, že členové souboru přizpůsobují repertoár evropským posluchačům, lze doložit právě pomocí hudební analýzy, která ukázala, že hudebníci kupříkladu skutečně využívají melodické mody, blízké evropské tonalitě.

Na základě zkušenosti z několika navštívených koncertů v minulosti, dosud z pozice řadového posluchače, jsem si nejprve položila otázku, jakou hudbu arabští hudebníci vlastně interpretují a proč soubor založili, jaký k tomu měli důvod. Teprve opakované vstupy do terénu a uskutečněné rozhovory umožnily přesné formulování stávajících a také položení nových otázek. Po celou dobu jsem pak využívala techniky, které se uplatňují v etnomuzikologii stejně jako v obecně kvalitativních výzkumech sociologického, antropologického, resp. etnografického zaměření, v kombinaci s hudební analýzou sesbíraných zvukových materiálů.

V současnosti „již nikoli transkripce, ale terénní výzkum charakterizuje etnomuzikologii“ (Barz 1997: 87), proto bylo právě vlastní pozorování v terénu klíčovým zdrojem poznatků v oblasti fyzického, sociálního i verbálního chování hudebníků a do určité míry i posluchačů, přestože publikum v této případové studii poskytuje pouze doplňkový zdroj informací. V pozdějších etapách výzkumu mi navíc bylo umožněno současně s pozorováním pořizovat audio či videozáznam, který poskytl materiál k hudebním analýzám. Nejprve bylo nutné pokusit se o vytvoření jakési základní představy o daném arabském souboru. Na začátku výzkumu jsem tedy věnovala pozornost pokud možno co největšímu množství jevů, v první řadě šlo o to, pokusit se o jejich důkladný popis. Cílem bylo za pomoci na místě pořizovaných terénních poznámek zaznamenat co nejvíce informací o průběhu koncertu, resp. zkoušky a zhodnotit, jak vypadá průběh vystoupení, kde se koncert koná, jak se chovají hudebníci i posluchači. Na základě zjištěných poznatků v počáteční fázi výzkumu bylo teprve možné orientovat se na řadu dílčích problémů<sup>3</sup> při později uplatňovaných fokusovaných pozorováních, kdy jsem se již zaměřila na některé konkrétní prvky. Zaujímal jsem roli účastníka-pozorovatele, jak ji charakterizuje Hendl (Hendl 2005: 191) a pro etnomuzikologické výzkumy doporučuje Barz (Barz 1997: 50). Pozorování tedy bylo vždy otevřené a na koncertech probíhalo v přirozené situaci. Má přítomnost byla patrná jen během zkoušek, kdy jsem nerušeně sledovala jejich průběh, ale také jsem hudebníky vyzvala např. k zahrání konkrétního úseku z repertoáru. S narůstajícím počtem provedených pozorování

---

<sup>3</sup> tři typy pozorování podle Spradley (1989) in Hendl 2005: 195.

teprve začalo vycházet najevo, že soubor vystupuje na několika typech koncertů, které se svým charakterem i složením publika podstatně liší, což se projevovalo také na chování posluchačů i hudebníků a odlišnostech v programu jednotlivých typů koncertů. Neméně důležitým zdrojem informací byla pozorování na zkouškách, která umožnila jakýsi pohled do zákulisí a pomohla k přesnějšímu zhodnocení jevů, vyskytujících se na koncertech. Teprve tak se plně ukázalo, kdo a v jakém ohledu má v souboru dominantní úlohu, či jak velký význam například hudebníci připisují vlastní aktivní hudební tvořivosti, tj. jakým způsobem vznikají hudební aranžmá písní zařazených do vlastního repertoáru.

Nutným doplňujícím prostředkem k získání dat bylo kvalitativní dotazování, které se doporučuje kombinovat právě s terénním pozorováním (Hendl 2005: 164, Silverman 2005: 60). V průběhu celého výzkumu jsem používala polostrukturované rozhovory. Zpočátku jsem se dotazovala na vztah členů souboru k hudbě, jejich rodinné zázemí, jakým způsobem či zda se vůbec seznámili s arabskou hudební teorií, jak se naučili hrát na hudební nástroje, jak se dostali do České republiky a proč soubor založili, resp. se stali jeho členy, co dle jejich názoru tvoří repertoár. V návaznosti na probíhající terénní pozorování spolu s reflektováním doposud vyslovených výroků a i analýzou různých zvukových materiálů pak měly další rozhovory podobu sondáží. Proto jsem se zajímala o stále konkrétnější problémy s nimiž jsem se – s ohledem na doporučení ostatních hudebníků - obracela zejména na vedoucího souboru. Podle okolností jsem se tedy zabývala většími či menšími detaily, tj. zajímala jsem se například o to, zda a proč hudebníci preferují vystupování na benefičních akcích na podporu blízkovýchodních zemí, na základě jakých kritérií se rozhodnou zařadit určitou píseň do repertoáru, proč ve své interpretaci vypustili prvky užití v originálním podání nebo z jakého důvodu odmítají přebírat do vlastního repertoáru jak legendární a dnes již „klasické“ arabské kusy, tak i současné populární písně. Značná část dotazů se orientovala na objasnění významu provozování hudby pro jednotlivé hudebníky, přičemž klíčovou roli sehrál jednak odmítavý postoj k hudebnímu profesionalismu a naopak preference amatérství, jednak hudebníky reflektovaná skutečnost, že vystupují v České republice a před českým, avšak někdy také arabským publikem. Všichni dále vyjádřili přesvědčení, že hudba, kterou interpretují, má úzký vztah v prvé řadě k jejich arabské a zároveň blízkovýchodní identitě, představuje silné pojítko se zde v Čechách postrádanou kulturou a zároveň vyvolává vzpomínky na mládí ještě doma, v arabských zemích.

Protože předmětem tohoto výzkumu byla i samotná zvuková stránka hudby, bylo nutné zaměřit se jak na zdroj repertoáru souboru, jímž se ukázaly být písně převzaté od slavných arabských interpretů, tak i na pojetí hudebních aranžmá souboru Ziriab. Proto jsem

prováděla srovnávací hudební analýzu nejen jednotlivých interpretací Ziriabu, ale také jejich porovnání s originálním podáním jednoho, v některých případech i více interpretů.. Zhodnotila jsem celkový charakter repertoáru i jeho dílčí prvky, tj. použití hudebních nástrojů i pěveckou techniku a přednes písňových textů, melodické mody, rytmické vzorce v originálních podáních, i v interpretaci souboru Ziriab. Provedené hudební analýzy významně doplnily a v mnohém také zpřesnily tvrzení hudebníků týkající se jimi provozované hudby. Kupříkladu se tak vyšla najevo souvislost původu písní i jejich interpretů a užitých dialektů arabštiny se syrským, libanonským, či iráckým původem členů souboru Ziriab. Podkladem analýz se staly zvukové a audiovizuální záznamy z živých koncertů, zkoušek, nahrávka pořízená ve studiu v roce 2004 a nahrávky písní v původní interpretaci samotného autora, či prvního zpěváka-profesionála, kterého daná píseň proslavila. Pozornost jsem věnovala také textům písní, resp. jejich námětům, ačkoliv se později ukázalo, že hudebníci písňovým textům přisuzují podstatně menší význam než samotné znějící hudbě. Spíše než samotné texty ovšem leccos vypověděly zvolené náměty písní.

Pro zajištění kvality výzkumu bylo samozřejmě potřeba se seznámit také s odbornou literaturou a vytvořit si přehled o publikovaných výsledcích výzkumů podobného typu. S postupem času vyšlo z pozorování, hudebních analýz, ale i z nezávisle pronesených tvrzení členů souboru najevo, že zamýšleným, ale i nezamýšleným záměrem hudebníků je v řadě aspektů dostat původnímu arabskému konceptu. Proto bylo nutné srovnat jejich chování i vlastní verbalizovanou podobu dílčích složek arabského hudebního konceptu s v literatuře doloženými fakty. Díky tomu se ukázalo, že hudebníci v některých ohledech arabský koncept zachovávají, zatímco v jiných od něj poněkud upouštějí. Úkolem pochopitelně bylo zjistit, proč tomu tak je. Množství podnětných a inspirativních poznatků pro mé zkoumání poskytly práce, svým zaměřením více či méně podobné vlastnímu výzkumu - například studie Adelaidy Reyes *Songs of the Caged, Songs of the Free*, jež pojednává o hudbě vietnamských uprchlíků ve Spojených státech. Blízká je i svým metodologickým přístupem studie Kay Kaufman Shelemay *Let Jasmine Rain Down: Song and Remembrance among Syrian Jews* zabývající se charakterem a významem hudby v komunitě syrských židů v New Yorku. V porovnání s výsledky vlastního výzkumu mě zaujala Shelemay objevená úzká souvislost provozované hudby se vzpomínkami na bývalou vlast, a tedy i se syrskou – v tomto případě ještě navíc židovskou – identitou. Na závěr předkládané práce tedy vztahuji mnou zjištěné poznatky k výsledkům výzkumů syrských a libanonských hudebníků, které proběhly v Kanadě.

Doplňkovým zdrojem informací byly také dochované plakáty, pozvánky na koncerty nebo programy festivalů, na nichž Ziriab v minulosti vystupoval. Tímto způsobem se mi tedy

podářilo získat drobné faktografické údaje, tj. především data konání některých koncertů v minulosti, která si ani sami hudebníci již nepamatovali. Rovněž jsem vzala v úvahu stručné zprávy o některých vystoupeních a několik neoborných recenzí na CD publikované v roce 2004, které se jsou dodnes umístěny na různých internetových serverech.

### **Předmět, prostředí a délka trvání výzkumu**

Předkládaná studie se zaměřuje na jeden konkrétní případ, jímž je hudební soubor Ziriab. Zkoumanými osobami tedy byli všichni jeho členové, takže struktura výběru vzorku byla předem daná. Protože však publikum v zásadě určuje charakter vystoupení, bylo nutné při vstupech do terénu, tj. během koncertů, věnovat pozornost také obecnstvu, už jen z toho důvodu, že publikum tvořili oproti většině Čechů na některých koncertech při vystoupeních jiného typu převážně arabští posluchači. Publikum však představovalo pouze doplňkový zdroj informací, omezila jsem se tedy na pozorování a pokud to okolnosti dovolily, také na příležitostné dotazování. Účelem bylo jednak poznat, jak se posluchači na koncertech chovají, což mělo následně zásadní vliv na chování hudebníků, kteří specificky zohledňovali různé typy publika. Jednak bylo potřeba získat přehled o tom, kdo a z jakých důvodů tyto koncerty navštěvuje.

Terénní pozorování i rozhovory probíhaly v několika různých prostředích, jak v tzv. otevřených, veřejných, tak i v uzavřených či soukromých (Hornby-Smith 1993: 53 a Walsh 1998: 224-225 in Silverman 2005: 213). Koncerty jsou ve většině případů zcela veřejné a konají se obecně v menších prostorách běžně využívaných k hudebním produkcím. Ziriab tak vystupuje samostatně v menších divadlech, kinech, klubech, čajovnách, v pražské arabské restauraci Dahab ad., spolu s jinými hudebníky pak na různých festivalech zaměřených na tzv. „etnickou“ hudbu resp. world music. Výjimečně se ovšem vyskytují i koncerty pro uzavřenou, které se vyznačují ztíženým přístupem a výjimečně i jeho zamezením ze strany pořadatelů. V zásadě se mi však podařilo získat přehled i o charakteru koncertů tohoto typu. Doplňujícím zdrojem informací bylo pozorování na zkouškách souboru Ziriab. Hudebníci se scházeli v bytě vedoucího souboru, v tomto případě tedy pozorování proběhla v uzavřeném domácím prostředí. Rozhovory jsem vedla na veřejných, avšak méně hlučných místech (kavárna, čajovna), na jejich pracovišti (tlumočnická kancelář či podnik s občerstvením), v pozdějších fázích výzkumu ale i v domácnostech. Výzkum začal na podzim 2006, avšak svým založením je krátkodobý a jednorázový. Pozorování proběhla formou jednotlivých vstupů do terénu, které se uskutečnily v různě dlouhých časových intervalech v závislosti na konání koncertů nebo zkoušek.

## Metody vyhodnocování a interpretace dat

Daný projekt se řadí do kategorie tzv. pružného výzkumu (Hendl 2005: 50). Jak jsem objasnila výše, dílčí otázky se objevovaly, modifikovaly či prohlubovaly v jeho průběhu. Shromáždění dat tak probíhalo současně, anebo se střídalo s jejich analýzou a interpretací. Obzvláště důležitou roli hrály terénní poznámky, které jsou jedním z hlavních zdrojů dat v etnomuzikologických výzkumech (Barz 1997: 64). Někteří autoři nicméně upozorňují na to, že samotné jejich pořizování již je jistým druhem interpretace, protože badatel nějakým způsobem pozorované jevy kóduje už v terénu. Právě s ohledem na fakt, že poznámky jsou hlavním zdrojem informací o všem, co se na koncertě či během zkoušky dělo, jsem se snažila o co největší možnou podrobnost, tj. zapisovala jsem pozorované jevy i vlastní postřehy a dojmy, které mě napadly během pozorování, či při pozdějším pročítání poznámek. Všechny rozhovory jsem zachytila na audiozáznam. Doslovné přepisy uskutečněných rozhovorů mi následně sloužily k zhodnocení jednotlivých výroků, které dle svého obsahu podnítily další směřování výzkumu.

Vyhodnocování shromážděných dat probíhalo formou kvalitativní analýzy, tak, aby bylo možné na základě shromážděných informací popsat, objasnit a uvést do souvislosti veškerá fakta v dané případové studii. Během každého pročtení terénních poznámek, přepisů rozhovorů či předběžného zhodnocení hudebního materiálu se vždy objevovaly potenciálně důležité skutečnosti. Ty bylo třeba vždy vzít v úvahu pro další směřování výzkumu, jehož cílem bylo zjistit příčinu a pochopit charakter těch jevů, které upoutaly moji pozornost. Uplatnil se tak postup, který prof. Adelaida Reyes na jedné z pražských přednášek výstižně nazvala „*guessing-testing*“.

## Hlavní výzkumná otázka

Hlavní oblastí zájmu se v průběhu výzkumu stal vztah výběru repertoáru souboru a jeho aranžmá k širší arabské, ale zároveň nemuslimské identitě hudebníků a také vliv českého, resp. evropského prostředí, v kterém Ziriab působí. Ukázalo se, že repertoár Ziriabu tvoří pouze převzaté písně známých arabských zpěváků, avšak nevyskytují se zde velmi dlouhé a dnes již „klasické“ skladby, delší čistě instrumentální pasáže, avšak ani písně v současnosti populárních interpretů. Úkolem pochopitelně bylo zjistit, proč tomu tak je. V zásadě jsem se tedy v průběhu výzkumu pohybovala na neustále hlubších úrovních dílčích otázek.

Díky užívání výše zmíněných technik jsem dospěla k formulaci a následnému zodpovězení hlavní výzkumné otázky, která se týká **vztahu realizace záliby v hudbě k vlastní identitě a v souvislosti s dlouholetým pobytem v cizině**. Vzhledem k zjištěným

skutečností bylo nutné se orientovat na specifika „původní“ arabské hudby, provozované arabskými hudebníky, ovšem v České republice, před českými a někdy také arabskými posluchači, tj. porovnat ji se standardním arabským konceptem, a z toho vyvodit odpovídající závěry. Vyšlo najevo, že v některých ohledech se arabský koncept - s ohledem na původ hudebníků jim vlastní - nezměnil, zatímco jinde upustil od určitých, a to zásadních rysů. Na základě proběhlých pozorování, rozhovorů, hudebních analýz a obeznámení se s některými výzkumy podobného typu se zadruhé ukázalo, že o hudebních aktivitách členů souboru bude třeba uvažovat nejen jako o realizaci vlastní záliby v hudbě, resp. hudební tvořivosti, ale také jako o způsobu vyjádření vlastní identity v odlišné kulturní oblasti a její reprezentace vůči českým posluchačům. Jak bude v průběhu práce objasněno, svůj význam pro vyvozené závěry hrála řada dílčích aspektů, od způsobu propagace koncertů, postojů hudebníků k jednotlivým typům vystoupení, přes místa a příležitosti jejich konání, až po celkový charakter repertoáru a hudebních aranžmá či odlišného chování českých a arabských posluchačů během vystoupení.

## **Zajištění kvality výzkumu**

Každý výzkumný projekt by nějakým způsobem měl přispět k rozšíření stávajících poznatků v daném oboru. Na případu arabského hudebního souboru Ziriab se tedy pokouším podat odpovědi na některé z hlavních etnomuzikologických otázek, tak jak je formuluje Bruno Nettl, tzn. proč mají různé kultury tak odlišnou hudbu a zaujímají k ní různé postoje, které rysy lze považovat v dané kultuře za charakteristické pro její hudbu, co vlastně hudba a její provozování pro člověka znamená a jakým způsobem se hudební tradice předávají, co je na nich proměnlivé a co naopak přetrvává a proč<sup>4</sup>. Snažila jsem se zjistit, proč se arabská hudba provozovaná souborem Ziriab v Čechách v některých ohledech liší od standardního arabského konceptu a co hudebníky motivuje k jeho modifikaci. Práce tak na tomto konkrétním případu dokumentuje fenomén kontinuální proměnlivosti hudby a jeho podmínky. Dotýká se rovněž otázky postavení hudby v životě člověka a především pak jejího specifického významu pro příslušníky menšin, který se zdá být univerzální (Nettl 2005: 418 – 429).

Pro zajištění důvěryhodnosti bylo zapotřebí shromáždit dostatek materiálu a pokusit se o jeho co nejpřesnější dokumentaci a tedy i možnost opakovaného přístupu k datům. Právě z těchto důvodů byly zvukově zaznamenány všechny proběhlé rozhovory a většina

---

<sup>4</sup> „(1)What is it that causes different cultures to have differently sounding music, and different attitudes toward music? What, then, determines a culture’s principal musical style? (2)What do the world’s peoples use music for? What does music do for them? And (3)How do the world’s musics transmit themselves, maintaining continuity and also engaging in change?“ in Nettl 2005: 452

pozorovaných koncertních vystoupení. Za účelem objasnění vlastních interpretací dat dále uvádím v textu práce v doslovném znění klíčové výroky hudebníků. Nové a doplňující otázky, které během výzkumu vyvstávaly, jsem vždy pečlivě ověřovala pomocí následně uskutečněných rozhovorů, či v průběhu pozorování nebo analýz hudby a zavrhl jsem je v případě, kdy je data nedokládala. Velmi důležitou roli hrálo rovněž průběžné posuzování dosažených výsledků a konzultace o dalším postupu s vedoucí práce, PhDr. Zuzanou Jurkovou, PhD. Hodnověrnost jsem se snažila zajistit pomocí triangulace, tj. opatřením více zdrojů informací. Na všechny otázky proto odpovídali nezávisle na sobě všichni členové souboru a některé z nich jsem pokládala hudebníkům opakovaně po určité časové prodlevě a sledovala jsem, zda nenastal nějaký posun oproti dříve poskytnuté odpovědi. Vyjádření hudebníků o vlastním repertoáru, podobě jeho aranžmá a dalších skutečností spjatých se znějící hudbou jsem konfrontovala s pozorováním během koncertů a zkoušek i s hudebními materiály z audiozáznamů.

V předložené hudební analýze využívám evropskou notaci, rozšířenou zejména o speciální značky pro čtvrttóny. Vzhledem k ambivalentnímu postoji etnomuzikologie k deskriptivní transkripci považuji mnou provedené notové zápisy za orientační. Z toho důvodu také příkládám CD se všemi hudebními materiály, na něž v této práci odkazují. Pro přepis arabských termínů do latinky jsem po delší rozvaze zvolila zjednodušenou fonetickou transkripci, která se užívá v české arabistické literatuře<sup>5</sup>. Přepisy zpívaných textů přitom akcentují výslovnost zpěváka a použitý – ve většině zde uváděných případů syrský – dialekt arabštiny, proto nemusejí být vždy gramaticky správné. Jména hudebníků souboru Ziriab ponechávám v mezinárodní transkripci.

## **Etické otázky spojené s výzkumem**

Jak říká Bruno Nettl, „většina etnomuzikologických projektů je založena na terénním pozorování i jen několika jedinců“ (Nettl 2005: 143). S určitými etickými dilematy se v etnomuzikologických výzkumech setkávají badatelé, kteří se zabývají hudbou uzavřených, např. náboženských komunit, některých menšin či během zkoumání hudby v oblastech s bývalou koloniální nadvládou, kde mají lidé k badatelům značnou nedůvěru jakožto k představitelům nadřazené politické síly (Barz 1997: 77-78). Zásadním předpokladem při mé

---

<sup>5</sup> např. Petráček, K. (1991): *Základy gramatického systému spisovné arabštiny*. Praha: Univerzita Karlova v Praze. s. 16-17. Ač velmi nerada, z technických důvodů jsem se od obvyklé podoby zjednodušené české transkripce arabštiny odchylna pouze u znaků pro neemfatické „h“, které přepisují nestandardně jako „H“. Pro emfatické hlasné fonémy obvykle přepisované jako „z“, „d“ a emfatické nehlasné „t“ a „s“, užívám znaků „Z“, „D“, „T“, „S“.

badatelské činnosti tedy bylo vytvoření přátelského vztahu se všemi členy souboru, které jsem obeznámila s důvodem svého zájmu o ně a jejich hudební aktivity. Při navázání osobního kontaktu jsem hudebníkům dle vlastních dispozic dala na vybranou komunikaci v anglickém či francouzském jazyce, nicméně všichni se rozhodli pro češtinu, kterou po rodné arabštině nejlépe ovládají díky dlouholetému pobytu v České republice. Pro pořízení jakéhokoli záznamu, ať již při rozhovorech, během živého vystoupení či zkoušky, bylo třeba vždy požádat o svolení. Nejprve jsem tedy prováděla pouze pozorování a současně si opatřovala terénní zápisky a zvukové či audiovizuální záznamy jsem pořizovala až po výslovném souhlasu. Hudebníkům jsem také nabídla možnost seznámit se s dosavadními výsledky výzkumu. Zájem projevíli o zmíněný konferenční příspěvek a především pak o mnou pořízené audio či videozáznamy z vystoupení.

## **Rozvržení práce**

Práce je koncipována do sedmi kapitol. Formou zhuštěného popisu koncertu pořádaného v Praze na podzim roku 2008 jsem se nejprve rozhodla nastínit charakter typického vystoupení souboru Ziriab. Cílem je přiblížit – a záměrně z outsiderovské pozice – řadu skutečností, kterým je v následujících kapitolách již z badatelské perspektivy připsán určitý význam. Proto bezprostředně následuje kapitola, která je doplněním úvodní „momentky“, vymezuje jednotlivé typy koncertů a definuje jejich specifika. Protože předkládaná práce se orientuje na čtyřčlenný hudební soubor, bylo nutné uvést základní informace o všech hudebnících. V první řadě zmiňuji poznatky, které se bezprostředně týkají jejich hudebních aktivit. Součástí profilů hudebníků však jsou i důvěrnější informace (například náboženské vyznání), které bylo potřeba zmínit z důvodu jejich specifického významu pro zodpovězení některých pro výzkum klíčových otázek. V samostatné kapitole zhodnocuji repertoár souboru Ziriab, tj. charakter interpretovaných skladeb a jejich hudební aranžmá. Vzhledem k tomu, že není možné předpokládat všeobecnou obeznámenost s klasickým konceptem arabské hudby, věnovala jsem mu v rámci této studie jednu kapitolu, kterou jsem vypracovala na základě poznatků z odborné literatury. Její význam spočívá v tom, že poskytuje nutné kontextuální zázemí pro formulaci a objasnění některých závěrů týkajících se souboru Ziriab, jehož hudební aktivity z klasického arabského konceptu vycházejí. S ohledem na účel v této práci se kapitola omezuje na zmínění nejnutnějších poznatků, a zvláště pak těch s případem Ziriabu úzce souvisejících, tj. například stručné informace o některých profesionálních hudebnících, proslulých v arabském světě. Součástí práce je dále hudební analýza jedné vytipované písně z repertoáru souboru Ziriab, abych dostála



deklarovanému využití antropologického i muzikologického hlediska. Všechny kapitoly tak poskytují především výčet významných faktů, které jsou uvedeny do souvislostí a interpretovány v závěru předkládané práce. Ačkoli můj výzkum se orientuje na poznání a vysvětlení skutečností typických právě pro soubor Ziriab, na základě srovnání s výsledky jiných studií se ukázalo, že některé závěry by mohly být platné i nad úrovní tohoto jednoho případu, proto právě na ně odkazuji v závěrečné kapitole. Týká se to zejména zjištění, že arabský hudební koncept není strnulý, a pokud se uplatňuje v odlišné hudební kultuře, má tendenci se přizpůsobit jejímu konceptu.

## **„ZIRIAB – koncert arabské hudby“ - 29.10. 2008, kino Atlas, Praha.**

Pondělí, 20. října odpoledne. Vracím se z drobného nákupu, v tašce si nesu chléb a jiné běžné potraviny. Mobilní telefon mi zavrčí v tašce, zrovna když míjím kostel sv. Petra v Biskupské ulici. Zastavím se a čtu textovou zprávu, kterou odeslal Marwan Alsolaiman, vedoucí arabského hudebního souboru Ziriab: „Vazeni pratele, dovoluji si vas pozvat na koncert kapely Ziriab, ktery se bude konat po dlouhe dobe v Praze. Hrajeme pristi tyden 29.10. od pul devate v kine Atlas, Sokolovska 1. Marwan“. Samozřejmě s tím počítám, a tak si do diáře poznamenávám všechny důležité údaje.

Středa, 29. října, krátce po osmé hodině večer. Vcházím do kina Atlas. Přímo proti mně se nachází masivní pult, za nímž sedí žena staršího středního věku a cosi sleduje na obrazovce počítače. Mám v úmyslu koupit si lístek, ale ještě předtím se trochu rozhlížím okolo. Na zděných i prosklených stěnách vstupního prostoru kina visí reklamní plakáty na filmy, které se v současné době promítají. Nic, ani třeba malé letáky, které by informovaly o dnešním koncertě souboru Ziriab však nenacházím. Vzduch je těžký, vznáší se tady cigaretový kouř. Vzadu napravo je totiž místo vyhrazeno pro kavárnu kina. V přítmí stojí několik stolků, u nichž sedí asi tucet lidí. Objednali si kávu, pivo i jiné nápoje, pár z nich kouří. Zahlédnu mezi nimi také dva syrské hudebníky ze souboru Ziriab. Sedí spolu u stolku, jeden z nich právě s někým telefonuje a současně popíjí malé espresso, zrovna v tu chvíli jim nikdo další nedělá společnost. Zdravíme se jen na dálku, ve chvíli, kdy se naše pohledy setkávají, zdvihám ruku ke tváři a několikrát jim zamávám. Otáčím se zpátky k pultu, zdá se, že pokladní si mě již všimla. „Dobrý večer, prosím jeden lístek na Ziriab“. Nabízí mě různá místa k sezení, nakonec si vyberu druhou řadu, sedadlo třináct. Zaplatím 150 Kč. Už se chystám jít dolů po schodech do sálu, když mě pokladní upozorní: „Pouštíme až pět minut před začátkem“. Zběžným pohledem na hodinky zjišťuji, že mám ještě několik minut času.

Po chvíli vyčkávání, kdy si všímám pár příchozích lidí, se vydávám dolů po schodech. Jsem úplně prvním příchozím. Vyhledám své místo a usedám na jedno z dřevěných sklapovacích sedadel s červeným sametovým potahem. Celkově v sále dominuje červená barva, kterou mají potahy na stěnách i kovář o něco tmavšího odstínu na vyvýšeném pódiu. Po stranách visí roztažená opona bledě zelené barvy. Je tady teplo a dusno stejně jako nahoře, cítím, že ve vzduchu se vznáší zrakem nepostřehnutelný prach.

Vzhledem k tomu, že koncert by již měl začínat, se tady nic moc neděje. Po schodišti běhá nahoru a dolů několik pracovníků kina. Na pódiu leží kabely a několik černých kufrů,

v nichž jsou zřejmě uloženy různé součásti zvukové aparatury. Kromě toho tu jsou ještě čtyři židle, prostřední dvě jsou umístěny těsně vedle sebe. Vedle každé z nich si všímám výhradně arabských hudebních nástrojů a jedné sklenice s vodou, která stojí na druhé židli zleva. Na židli uprostřed je položená loutna *'ūd*, vlevo vidím pohárovitý buben *darbūkka*, na krajní židli vpravo někdo zanechal malý školní sešit. Následně moji pozornost upoutá jeden z techniků, který přináší množství různých kabelů. Je silnější postavy, oblečen do tmavě šedé mikiny a šortek ke kolenům, ve velkých černých teniskách ztěžka našlapuje. Na vyholené hlavě má po „pirátsku“ uvázaný černý šátek. Ostatní na něj pokřikují „Hrochu“, zřejmě jeho přezdívkou. Další technik sedí v prostoru nad hledištěm u mixážního pultu. „Hroch“ sestavuje tři stojánky na mikrofony a umísťuje dva velké reproduktory do levého a pravého rohu pódia. Pak se zřejmě pokouší identifikovat jednotlivé kabely z klubka, které leží na zemi.

Je 20:34, do sálu přicházejí první posluchači. O tři místa dál ode mě si sedá mladý muž. Poznávám v něm zaměstnance podniku s arabským občerstvením, který vlastní jeden ze členů souboru. Všimnu si, že si s sebou přinesl velkou sklenici s pivem. Do řady za mnou usedají dvě ženy, jedna středního věku a druhá dosti mladá, kolem dvaceti let. Obě mají blond vlasy a nápadně se podobají jedna druhé. Do úplně první řady si sedá hubený Arab mezi čtyřiceti a padesáti s hnědovlasou Češkou, zřejmě partnerkou. Za chvíli okolo sebe nechávám projít několik mladých lidí. Z jejich hovoru vyplývá, že jsou studenti arabštiny. Nikdo není oblečen do slavnostního, všichni mají na sobě to, v čem zřejmě dnes byli v zaměstnání.

„Hrochovi“ se mezitím přes určité potíže podařilo umístit mikrofony na stojánky a zapojit je společně s reproduktory. Po schodech přicházejí dva hudebníci, které jsem před chvílí viděla pít kávu nahoře v kavárně. Starší z nich, Marwan Alsolaiman, si sedá doprostřed. Jeho prsty zlehka rozechvívají struny a z arabské loutny se linou první tóny. Zahraje krátký melodický motiv. Záhy asi zjišťuje, že nástroj je potřeba přeladit, takže otáčí kolíky na krku loutny a soustředěně poslouchá momentální výšku vyluzovaných tónů. Haitham Farag mezitím krátce přehlédl pódium i hlediště a postavil se do z mého pohledu jeho levé části. Upravuje nastavenou výšku stojánku tak, aby měl mikrofon asi deset centimetrů daleko od úst a promluví do něj: „jedna...dvě....test...test...“. Z reproduktoru se ozývá jeho sametově zabarvený, avšak přesto sonorní hlas, zatím bez jakéhokoli efektu přidaného zvukařem. Na připravenou židli postaví levou nohu tak, že si na stehno může položit buben. Zkouší hrát na *darbūkku* několik rytmických vzorců a zazpívá několik veršů. Přemýšlím, z které písně by mohly být, a zvažuji dvě různé varianty. Vedoucí souboru si zatím hledí svého a stále ladí loutnu. Její zvuk se již ozývá z reproduktorů. Marwan Alsolaiman asi není dosud spokojen s ozvučením a tak promlouvá svým hlubším, trochu zastřeným hlasem do mikrofonu

k technikům: „Víc do monitoru ještě.....Jo....tak....víc do monitoru.“ „Hroch“ na něj ze shora zvolá: „Máš tam jacka?....Zvuk doladíme ještě během první písničky...“. Teď je slyšet malinko přidaný hal, loutna ani hlas už nezní „na sucho“.

Pohled na mobil mi říká, že je 20:42, když přichází třetí hudebník, Libanonec Mouin Abou Chahine. Spěšně sestupuje ze schodů v dlouhém flaušovém kabátě černé barvy. V ruce drží látkové pouzdro na nějaký perkusní nástroj, v jeho případě to zřejmě bude tamburína *riqq*. Pozdraví se s dalšími dvěma hudebníky arabským, avšak nikoli islámským pozdravem a pokládá pouzdro s nástrojem na pódium. Sundává si kabát a podává ho někomu, kdo stojí za oponou. Záhy se postaví k mikrofonu a lehce poklepe prsty na jeho hlavici. Z reproduktorů se však neozve žádný praskot či jiný nepříjemný zvuk, který takový dotek obvykle vyvolává. Po chvíli dohadování s techniky se však mikrofon podaří zapojit.

Nyní zjišťuji, že dnes jsou hudebníci poprvé zcela jednotně oblečení do černých kalhot a – kromě Marwana Alsolaimana – černých polobotek. Všichni tři mají bílé bavlněné haleny, u krku i na okrajích rukávů je sotva patrná, drobná krémově bílá výšivka. Při pohledu na ně se mi vybaví stejně oblečení členové několika zahraničních souborů, které hrají klasickou arabskou hudbu. Marwan Alsolaiman je nejstarším členem souboru. Jeho husté, jinak kudrnaté, avšak dnes zřejmě čerstvě ostříhané vlasy mají již bílošedou barvu, přestože obočí je dosud černé. Hladce oholenou, poněkud zasmušilou tvář občas rozjasní lehký úsměv. Je středně vysoký, štíhlé postavy, stejně jako další dva hudebníci. Zdají se mi výrazně mladší než Marwan Alsolaiman, mimo jiné díky také krátkým, ale uhlově černým vlasům. Jejich tváře zdobí malý knír a bradka. Haitham Farag se tváří vážně, zatímco Mouin Abou Chahine působí uvolněněji, občas se na mě i na několik dalších příchozích v hledišti usměje.

Zdá se, že nyní jsou všechny mikrofony konečně zapojeny, protože zvuk *darbūkk*y, loutny i tamburíny se spolu s hlasy všech tří hudebníků ozývá z reproduktorů, které ale vydávají znatelný šum. Je 21:06. Sál se naplnil sotva do poloviny, odhaduji, že obecenstvo nyní čítá šedesát až sedmdesát osob. Sedí nejčastěji ve dvojicích nebo trojicích rozptýleni v dolní části hlediště. Převažují lidé středního věku, ale je tady i dost mladých lidí do třiceti let. Arabů přišlo jen šest. Čtyři z nich vídávám i na jiných koncertech souboru Ziriab. Řadu Čechů však nepoznávám, zřejmě přicházejí na Ziriab poprvé. Haitham Farag střídavě chvílemi opouští pódium a stoupá si do hlediště o několik řad dál za mnou. Poslouchá, jak hudba zní z reproduktorů. Arabsky se cosi dohaduje s ostatními hudebníky a česky instruuje techniky. Pak se vrací zpět na pódium.

Po chvíli společné hry, kdy zahrají krátký úryvek z nějaké písně, se hudebníci začnou ohlížet jeden na druhého a souhlasně na sebe pokyvují hlavou. „Tak můžeme...?“, řekne

Marwan Alsolaiman do mikrofonu a podívá se směrem k technikům nahoře. Nato pronese obvyklé úvodní slovo v takřka bezchybné češtině, s lehkým arabským přízvukem: „Tak vážení, dobrý večer, omlouváme se za zpoždění...Především bych jménem kapely Ziriab chtěl poděkovat všem organizátorům, kteří zprostředkovali náš dnešní koncert...A to byli přátelé z rádia Etno ve spolupráci s přáteli z kina Atlas, tak moc děkujeme. A děkuju vám taky, že jste přišli nás poslouchat, podporovat...eh...měsíc říjen právě u nás v kapele má takový...je hezkou vzpomínkou...jako nemám na mysli Říjnovou revoluci teď, my to neřešíme, to nás netrápí, ale právě že v téhle republice, která slaví svoje narozeniny v říjnu, se taky někdy na konci října roku devadesát sedm, před jedenácti lety, narodila kapela Ziriab v Praze. Byl náš první koncert v jednom kulturním klubu na Staromáku, který se jmenoval Awika. Nevím, jestli někdo tady zná...Určitě tady Jirka to zná...Tak dneska máme v repertoáru některý nový písničky a některý starý, některý hodně starý, tak uslyšíte....možná pro vás bude to všechno nový, tak uvidíte...a ty písničky...já vidím tady taky studenty z arabštiny, tak budeme hrát bohužel většinou v té hovorový arabštině. A možná něco z toho budete znát, jako třeba *bajtun* nebo *džamīla*. Takže budeme hrát v libanonštině, v syrštině...uvidíme, co nás ještě napadne. Tak hezký večer.“ Posluchači v hledišti mezitím zcela utichli a jejich pohledy se obrátily k pódiu. Po výrocích o Říjnové revoluci a zmínce o arabských slovech, kterým studenti možná budou rozumět (tj. v překladu „dívka“ a „krásná“), je z různých koutů hlediště slyšet polohlasné úsměvy.

Koncert dnes začíná téměř čtyřicet minut po ohlášeném začátku. Místo ticha v sále a šumu z reproduktorů teď naslouchám prvním osamoceným tónům loutny. Marwan Alsolaiman hraje krátký motiv, který ho zrovna napadá, a střídavě se ohlíží po dalších dvou hudebnících. Melodii následně vystřídá tichý náznak základního rytmického průběhu následující hudby. Vedoucí souboru se nyní dívá na Haithama Faraga, který začíná hrát na *darbūkku*. Jakmile se rytmický vzorec zopakuje třikrát, opět se přidá loutna, nyní již s vlastní předehtou k písni. Mouin Abou Chahine dosud listoval v malém sešitě, který leží na židli, ale teď už obohacuje rytmus svoji hrou na tamburínu *riqq* a začíná zpívat.

Zaposlouchám se do skutečně neevropsky znějících melodií loutny, nejprve s volným průběhem, tj. bez metra a s drobnými melodickými ozdobami. Po chvíli se přidá sólový, výrazně melismatický zpěv jednoho z hudebníků, jehož part se shoduje s hrou loutny. Melodie mají místy komplikovaný průběh a na první poslech jsou poměrně obtížně zapamatovatelné. Občas zvláště v loutně zaslechnu čtvrttónový postup, který je však u zpěvu ne vždy postřehnutelný. Na začátku každého vystoupení souboru Ziriab si uvědomím, jak je právě znějící hudba zvukově rozmanitá, přestože ve hře jsou spolu se zpěvem jen dva rytmické nástroje a jeden melodický.

Hlavně perkusní nástroje celkový zvuk výrazně obohacují. To způsobuje nejen komplexní struktura rytmických vzorců, ale také specifický způsob hry. Hudebníci používají celou dlaň nebo pouze jednotlivé prsty, jejichž úder směřují na okraje i prostředek blány perkusních nástrojů. Barevné zvukové spektrum zahrnuje několik druhů úderů na buben *darbūkka*, které vytvářejí řadu „tmavých“ a „světlych“ odstínů, spolu se zvonivým zvukem množství plíšků umístěných na rámu tamburíny. Chvillemi se výrazněji soustředím právě na rytmus, snažím se identifikovat nyní užívaný rytmický vzorec, sleduji zvlášť tamburínu *riqq* a zvlášť buben *darbūkka*, ale i to, jak jeden nástroj doplňuje druhý. Rytmická složka hudby někdy skutečně dominuje, což je ještě zdůrazněno silnějším ozvučením bicích nástrojů oproti loutně, která někdy zní poněkud v pozadí.

Hudebníci zpívají střídavě buď každý sólově nebo dva či všichni tři sborově. Jednotlivé hlasy znějí dosti odlišně, ale všem je společný právě melismatický způsob zpěvu. Mnoho melodických ozdob slyším zvláště ve zpěvu dvou hudebníků, kteří hrají na *darbūkku* a tamburínu. Marwan Alsolaiman žádné delší pěvecké sólo nemá, zpívá hlavně sborově v refrénech. Přestože všichni zpívají ve shodné poloze, jeví se hlas Mouina Abou Chahine oproti ostatním jako „vyšší“, zdá se mi, že částečně zapojuje hlavový rejstřík. Marwan Alsolaiman zpívá tiše a zastřeně, zatímco Haitham Farag má o poznání výraznější projev. Skončila první píseň, v pomalejším tempu. Z publika se ozve potlesk, Marwan Alsolaiman říká: „Děkujeme.....byla to libanonská písnička, která... a kterou zpívá Fajruz a další taky od Fajruz.“

Nejprve je na programu několik libanonských písní, k nimž Marwan Alsolaiman ani nikdo jiný již nepodává žádný komentář. Navazují rychle za sebou, v následujícím čísle skutečně poznávám známou píseň od legendární libanonské zpěvačky Fajruz. Před čtvrtou písní v pořadí Marwan Alsolaiman stručně poznamenává: „Následující melodie bude syrská....už trochu žárlíme, protože my jsme tady dva ze Sýrie.“ Z uvedení této i všech ostatních písní se toho jako obvykle příliš nedozvím, vyjma toho, odkud píseň pochází. Občas zazní jméno nějakého arabského zpěváka. Odhaduji, že posluchači tato rychle pronesená jména, která se v krátkých promluvách Marwana Alsolaimana spíše ztrácí, ani nepostřehnou.

Právě uváděná píseň je syrská lidová, znám ji i z jiných interpretací. Oproti začátku koncertu se mi nyní zdá, že s postupem času jsou hudebníci o něco uvolněnější, jejich hra je spontánnější. Po celou dobu mezi sebou udržují kontakt, ale teprve nyní přestávají zpívat s přivřenýma očima a dívají se častěji také do publika. Pro dvě po sobě následující písně se mírně obmění nástrojové obsazení, když se Marwan Alsolaiman postaví a loutnu *'ūd* vymění za egyptskou flétnu *nāj*.

V sále je během koncertu ticho. Po každé písni následuje krátký potlesk, do něž občas někdo z mladších posluchačů zavýskne. *Mawwāl*, čili sólové improvizční výstupy Mouina Abou Chahine a Haithama Faraga, které jsou součástí několika písní, však potlesk nedoprovází. Je vidět, že tady dnes takřka není arabské publikum. Navíc jsme v Praze a nikoli třeba v Damašku. V druhé polovině koncertu jsou na programu „živější“ písně v rychlém tempu, které na koncertech Ziriabu slýchávám velmi často. Posluchači začínají tleskat do rytmu. Dvanáctá píseň v pořadí je přídavek, píseň *'Alal 'aqīq*, která je na repertoáru souboru také již řadu let. Koncert trval asi sedmdesát minut. Je krátce po půl jedenácté, když vycházím z kina.

## **Koncerty souboru Ziriab a jejich typologická charakteristika**

**Samostatné koncerty**

**Benefiční koncerty**

**Vystoupení na festivalech**

**Vystoupení na soukromých akcích**

S nadsázkou by se dalo říci, že vznik arabského hudebního souboru Ziriab lze považovat za určitý mezník pro českou hudební scénu tzv. alternativních žánrů, přesněji řečeno „etnické“ hudby. Všechno začalo v osmdesátých letech 20.století, kdy do tehdejší ČSSR přicházelo studovat množství občanů z Libanonu, Sýrie, Egypta a dalších socialisticky orientovaných blízkovýchodních států. V roce 1984 se v Praze potkali i dva Syřané, Marwan Alsolaiman a Haitham Farag, navíc shodou okolností sousedé z Damašku. Jejich společnou zálibou byla hudba, kterou provozovali na setkáních a kulturních akcích pořádaných Svazem syrských studentů. V roce 1997 se tak v České republice objevil vůbec první hudební soubor, na jehož repertoáru jsou lidové i umělé písně v arabštině. Jako název si zakládající členové zvolili „Ziriab“, tedy jméno slavného hudebníka původem z Bagdádu, který odešel do arabské Andalusie a významně se tam podílel na pěstování hudby, rozvoji různých žánrů i hudebních nástrojů.

Ziriab je v České republice doposud jediným souborem, na jehož repertoáru jsou dnes už „klasické“ umělé, tj. v podstatě zlidovělé a i skutečně lidové písně, které uvádí v pojetí, které je běžné na Blízkém Východě: melismatický orientální zpěv doprovází arabská loutna a dva perkusní nástroje. Kromě výjimečných produkcí zahraničních interpretů – obvykle na festivalech – všem potenciálním zájemcům o arabskou, ale i mimoevropskou, tzv. „etnickou“ hudbu provozovanou původem arabskými hudebníky tedy nezbyvá, než zajít na vystoupení souboru Ziriab, která sama pozoruji po dobu tří let. Kromě toho se mi podařilo získat informace ohledně koncertů v minulosti díky dochovaným materiálům (tj. pozvánky, plakáty, audio či videozáznamy a drobné články obvykle v regionálním tisku nebo na internetu) a rozhovorů se členy souboru. Na základě řady zjištěných skutečností je možné vymezit v zásadě čtyři typy koncertů, na nichž Ziriab vystupuje.



Základní distinkci představují samostatné koncerty, které většinou hudebníci pořádají z vlastní iniciativy<sup>6</sup>. Jejich vystoupení tedy nedoprovází žádný jiný program. Obecenstvo na takovéto akce přichází výhradně s úmyslem poslechnout si koncert „arabské hudby“, v podání souboru Ziriab. Na druhé straně stojí ta vystoupení, na nichž je koncert Ziriabu pouze jednou z několika součástí programu nebo dokonce pouze jeho „zvukovou kulisou“. Akce tohoto typu mohou – anebo také vůbec nemusí – souviset s arabským světem a jeho kulturou. Ziriab tak podle okolností obstarává do různé míry doprovodný program.

**Samostatné koncerty** stojí na samotném počátku působení souboru. Protože výběr repertoáru i místa konání koncertu zcela závisí na volbě hudebníků, přisuzují všichni členové souboru právě těmto koncertům značný význam. Podle mého názoru lze tedy samostatné koncerty považovat za „výchozí“ proto, že se na nich v plné míře uplatní zamýšlené záměry hudebníků, jak co se týče výběru repertoáru a místa konání, tak i z hlediska celkové reprezentace vůči posluchačům. Dost často se Ziriab věnuje také **benefičním koncertům**. V tomto případě se hudebníci vzdávají honoráře v něčí prospěch. Kromě toho Ziriab občas vystupuje na **soukromých, někdy uzavřených, jindy volně přístupných akcích** a v průběhu své více než desetileté existence se dokonce zařadil i na programy různých **festivalů**.

Ziriab tak prakticky od svého založení vystupuje při příležitostech různého charakteru, takže samostatný koncert není jediným typem vystoupení, přestože některé jeho popsání a dále hlouběji analyzované aspekty, jako hudební aranžmá jednotlivých písní, nástrojové obsazení apod. zůstávají i na koncertech odlišného typu neměnné. Nejprve rozeberu obecnou charakteristiku samostatných koncertů a následně se budu věnovat rysům, které jsou specifické pro další typy vystoupení.

## **Samostatné koncerty**

Soubor Ziriab sice existuje dvanáct let, dosud je však pro jeho samostatné koncerty charakteristická relativně **malá propagace** koncertů. Již na jaře 2007 mě Marwan Alsolaiman informoval o přípravě internetových stránek, jejichž cílem by bylo poskytnout základní informace o souboru a jeho vystoupeních. Dodnes však nebyly vytvořeny. Ziriab svůj „profil“ nemá ani v tzv. sociálních sítích typu Facebook nebo MySpace, takže se zdá, že hudebníci nijak vehementně neusilují o širší propagaci vlastního působení, která by měla za cíl připoutat pozornost i dosud neinformovaných potenciálních návštěvníků koncertů.

---

<sup>6</sup> na organizaci posledního samostatného koncertu v pražském kině Atlas se podíleli pracovníci nedávno vzniklého pražského rádia Ethno.

Členové souboru dávají vědět o svých vystoupeních osobně prostřednictvím SMS zpráv, emailů, případně osobního sdělení. Každý tak pošle pozvánku na koncert hromadně svému okruhu přátel. Na žádný samostatný koncert si však hudebníci z vlastní iniciativy nikdy nenechali vytvářet profesionální propagační materiály, například plakáty, které by se vyskytovaly na plochách určených k jejich výlepu, na nástěnkách kdesi ve vnitřních prostorách apod. Pokud plakáty informující o samostatném vystoupení Ziriabu existují, nechává je obvykle vytvořit organizátor, resp. instituce, která koncert zaštiťuje, nebo v které se koncert koná. Pro tyto koncerty si Ziriab volí **menší prostory** využitelné nejen k hudebním produkcím, tzn. menší divadla (Divadlo Solidarita - Praha 10), kina (kino Atlas – Praha 8), čajovny (Rybanaruby – Praha 2), výjimečně i kluby (Vagon – Praha 2). Marwan Alsolaiman dodává:

„Hlavní věc – místo musí souznít s atmosférou naší hudby...nemůžeš hrát tu hudbu, co hraje Ziriab, kdekoliv, vždycky já se jdu na to podívat, jestli souhlasí, nesouhlasí, a jinak aby taky kulturně trochu nějak vypadalo.“ (Marwan Alsolaiman, 30.1. 2009)

Obvykle tak je možné najít informace o koncertu Ziriabu v programech divadel, kin a dalších prostor, v nichž se koncert bude konat. Tyto programy ovšem vznikají z iniciativy daného divadla a informují o všech zde chystaných vystoupeních, tedy nejen o koncertě souboru Ziriab. Navíc bývají umístěny většinou jen v blízkosti pokladny, v divadelní kavárně apod. Někdy mohou být různé programy nebo pozvánky na jednotlivá vystoupení k dispozici také prostřednictvím internetových serverů (například [www.kdykde.cz](http://www.kdykde.cz) aj.), které se specializují na informování o různých kulturních akcích. O koncertu Ziriabu se tak dozvídají nejprve ti, kteří obdrží zprávu od některého ze členů souboru. Následně mohou o koncertu informovat další své známé. Na každém samostatném koncertě tedy tvoří větší část z posluchačů přátelé členů souboru a jejich známí, kteří s nimi na koncert přijdou. Dále přicházejí „noví“ nebo „náhodní“ posluchači, kteří se o koncertu dozvěděli právě díky nahlédnutí do programu kina či divadla, kde se koncert Ziriabu koná, a z nějakého důvodu o něj projeví zájem. Za víceleté působení již soubor vstoupil do povědomí řady zájemců o „etnickou“ hudbu, takže podíl posluchačů, kteří osobně neznají žádného ze členů souboru, mírně roste.

Koncert začíná v podvečer, obvykle mezi šestou a osmou hodinou večerní. Zhruba během 15 minut před začátkem koncertu se dostaví většina posluchačů, někteří přicházejí ale i několik minut po stanoveném začátku. Mezi příchozími převažují Češi ze střední vrstvy, ve věku mezi dvaceti a pětapadesáti lety. Kromě nich se dostaví průměrně deset Arabů nejčastěji syrského, libanonského, iráckého či palestinského původu a ve středním věku. Zřídka někdo

přijde ve formálním společenském oděvu, zdá se, že mnoho příchozích jde rovnou ze zaměstnání, převládá běžný, spíše střízlivý styl oblečení. Na arabských posluchačích je znát, že v České republice žijí velmi dlouho. Často mluví česky nejen s českou částí publika, ale výjimečně i mezi sebou. Pozornému návštěvníku neunikne, že řada z příchozích se srdečně zdraví, sesedá si k sobě a přátelsky rokuje.

Na pódiu se vždy nachází několik židlí a ozvučovací technika, která zahrnuje tři až čtyři mikrofony a dva velké reproduktory. Zvuk bicích nástrojů je snímán do jednoho mikrofону společně se zpěvem, zatímco loutna je ozvučena samostatně. Zvuková zkouška trvá přibližně dvacet až třicet minut. V případě samostatných koncertů se obvykle hudebníci na místo konání koncertu dostaví i více než hodinu před vystoupením, ozvučovací technika se tedy připraví a zapojí s určitým předstihem. Na jiných typech koncertů se však technika připravuje i těsně před vystoupením. Nedlouho před zahájením koncertu, kdy už je v hledišti většina posluchačů, se hudebníci pohybují na pódiu, ale už společně nepřehrávají delší vytipované úseky z jednotlivých částí repertoáru. Spíše opětovně zkouší zapojení mikrofónů, nejstarší hudebník ladí loutnu, další dva řeknou několik slov do mikrofónu, občas je slyšet krátké zabubnování na pohárovitý buben *darbūkka* a tamburínu *riqq*. Závěrečné úpravy zapojení ozvučovací techniky probíhají za přítomnosti publika. Koncert začíná, aniž by hudebníci přišli na pódium odkudsi z pozadí.

Toho, kdo by si pod „arabskými“ hudebníky představil čtyři beduíny v džillábách a s fezy na hlavě, překvapí jejich zcela evropský vzhled. Na pódiu stojí čtyři muži mladšího až středního věku ve světlých - nejčastěji bílých nebo modrých - košilích s dlouhými rukávy, tmavých kalhotách a polobotkách, nejmladší člen souboru mívá na sobě černé či bílé úzké džíny a černou nebo bílou košili. Užítým stylem tedy hudebníci usilují o určitou formálnost, ale naprosto shodné odění všech členů není jejich cílem a bývá výjimečné (příkladem budiž výše popsáný koncert 29.10. 2008 v pražském kině Atlas). Během zvukové zkoušky spolu prohodí pár slov arabsky, místy jsou ovšem slyšet i česká slova. S pomocným personálem divadla, kina nebo čajovny však komunikují v češtině.

Samotné vystoupení začíná obvykle o deset, patnáct minut – výjimečně více než o dvacet minut – po oficiálním zahajovacím čase. Nejstarší hudebník je vedoucím souboru a vždy sedí uprostřed. Pouze on se ujímá komunikace s posluchači. Poněkud nesměle a stroze pozdraví publikum a představí program koncertu. Mluví dobře česky, používá obecnou češtinu a jeho projev působí neformálním dojmem. Úvod bývá prostý a zazní v něm zpravidla jen několik informací typu: „Dobrý večer, já vás vítám na dnešním koncertě, první písnička je ze Sýrie a zpívá se v ní o krásné dívce, kterou její milý opustil. V Sýrii ji zpíval v sedmdesátých letech

jeden velmi známý zpěvák.“ Vedoucí souboru Marwan Alsolaiman vždy zahajuje hudební produkci sólovým výstupem loutny, zpočátku bez rytmického doprovodu, s drobnými melodickými ozdobami.

Repertoár tvoří jednotlivé kusy, které posluchači vždy odmění potleskem. Marwan Alsolaiman občas poznamená, že píseň je například v egyptském, libanonském či jiném arabském dialektu. Někdy se posluchač dozví, že původně tuto píseň zpíval nějaký známý arabský zpěvák. Stojí za povšimnutí, že **málokterá píseň je uvedena z hlediska svého obsahu**, tj. většinou se nikdo z hudebníků nezmíní, o čem se vlastně v dané písni zpívá. Mimo vedoucího souboru Marwana Alsolaimana se ostatní k prováděnému repertoáru nevyjadřují.

Zpočátku obecenstvo nehybně sedí a poslouchá, na začátku vystoupení jsou na programu skladby zpravidla ve volnějším tempu. Jakmile ovšem zazní – zhruba jako čtvrtá, pátá v pořadí – píseň v rychlejším tempu, několik posluchačů začne tleskat, postupně se k nim přidávají i ti nesmělejší. Ti, kdo danou píseň zřejmě znají – většinou z arabské části publika - si někdy začnou i polohlasně prozpěvovat. U některých arabských posluchačů je možné zpozorovat vyjadřovanou radost či dojetí patrné z výrazu tváře a jiných nonverbálních projevů, hlasitého tleskání či občasných zvolání „*ajwa*“.

Někdy je během koncertu přestávka, během níž se členové skupiny vmísí mezi posluchače a přátelsky se s nimi baví. Někdy se o přestávce podává i malé občerstvení, může ale nemusí být arabské, vždy je ale zapíjeno nejen minerálkou nebo třeba coca-colou, ale také pivem nebo vínem, které popíjejí i arabští posluchači. Zdá se tedy, že **krajané hudebníků, kteří koncerty souboru Ziriab navštěvují, nebudou patřit do okruhu pravověrných muslimů.**

Na koncertech z několika minulých let, kde již arabské publikum čítalo přibližně kolem dvaceti osob – a kde to také prostor dovozoval – nezdá se, že docházelo i ke skupinovému tanci, který zahájili převážně mladší z přítomných arabských posluchačů, k nimž se po chvíli přidalo i pár Čechů, častěji žen než mužů. Zúčastnění se drží za ruce, vytvoří kruh či řadu a tančí *cosi* na způsob blízkovýchodní *debky*. „Živější“ písně jsou tak zařazeny hlavně v druhé polovině programu. Publikum si na konci koncertu vyžádá obvykle dva až tři přídávky, celkem tedy zazní dvanáct až čtrnáct písní a koncert trvá přibližně hodinu a dvacet minut.

Výše popsaný charakter samostatných koncertů se v oblasti průběhu zvukové zkoušky a samotného vystoupení Ziriabu zásadně neliší od jiných typů koncertů. Výběr písní do repertoáru pro jednotlivé typy sice probíhá podle jiných kritérií, ovšem způsob jejich podání, stejně jako nástrojové obsazení hudebníků jsou neměnné. Třebaže se koncert pořádá při zcela odlišné příležitosti, jsou hudebníci pokaždé velmi podobně oblečeni. Shodně také zůstává

obsazení hudebních nástrojů i zpěvu, až na malé výjimky, kdy zejména druhá *darbūkka* bývá zaměněna za *bendir*. Tak Marwan Alsolaiman sedí pokaždé uprostřed a hraje na loutnu, Haitham Farag a Mouin Abou Chahine stojí nalevo a napravo od vedoucího souboru a zpívají sólové party. Nicméně se stává, že někdy soubor vystoupí v nekompletním obsazení, chybí například druhý bubeník Annas Younis. Bez zakládajících členů (tj. Haitham Farag a zejména Marwan Alsolaiman, jakožto vedoucí Ziriabu) se ale koncert nekoná, což vypovídá o určité hierarchii členů souboru.

## Benefiční koncerty

Hudebníci vystupují bez nároku na honorář na benefičních akcích, které mají buď podobu jejich samostatné hudební produkce, anebo je vystoupení Ziriabu a někdy i jiných interpretů na programu komponovaného večera, který zahrnuje také kratší mluvené projevy či filmové projekce. Zakládající člen souboru Marwan Alsolaiman odůvodňuje zájem o účast na benefičních koncertech takto:

„My hrajeme rádi na každé akci, která je pro mír, pro lidstvo. My jsme několikrát vystupovali i s židovskými kapelami v rámci míru vůbec pro všechny lidi, vůbec proti tomu nic nemám, ale když jde o Palestinu, Libanon, tak to jsou naši země, samozřejmě tam máme víc v první řadě.“ (Marwan Alsolaiman, 27.4. 2007)

Ziriab několikrát vystupoval v dětských domovech v rámci podpůrného programu *Múzy dětem*, anebo při událostech, jejichž cílem je představení kultury různých skupin uprchlíků a současně i upozornění na jejich nelehkou životní situaci (*RefuFest*).

Svou hudební produkcí se Ziriab téměř vždy podílí na **setkáních na podporu arabských zemí**, v nichž v dané chvíli probíhá nějaký válečný konflikt anebo jsou zde dlouhodobě neuspokojivé poměry díky politické nestabilitě apod. V posledních době tak Ziriab koncertoval na setkání jménem „Gaza Today: Masakr 2009“ (14.3. 2009), dále při příležitosti Mezinárodního dne solidarity s palestinským lidem 1.12. 2006, anebo na Benefičním koncertě na podporu Libanonu (17.10. 2006), v dřívějších letech na Koncertě pro Alžírsko (23.6. 2003) apod.

Tato setkání pořádá spolu s oficiálními představiteli jednotlivých blízkovýchodních či jiných arabských menšin (zástupci Palestinské autonomie v ČR, příslušníci diplomatického sboru, Libanonský klub, Alžírské velvyslanectví v Praze ad.) také Společnost česko-arabská. Na organizaci se výjimečně podílejí i české nevládní organizace (Multikulturní centrum Praha), ale i jednotlivci, například v ČR usedlí arabští podnikatelé, kteří přispějí zejména

finančně. Akce obvykle **nemají publicitu**, takže neupoutají pozornost širší veřejnosti. Pozvánky na ně rozesílají pořadatelé předem vytipovaným zájemcům a v samotném místě konání (např. velký sál Městské knihovny na Mariánském náměstí, Praha 1; palác Charitas, Praha 2, Písecká Brána, Praha 6) se ani žádné propagační materiály nevyskytují. Pořadatelé volí místo konání akce na základě charakteru programu. Pokud se jedná čistě o benefiční koncert, pořádá se ve vysloveně koncertních prostorách. Jestliže jsou ale součástí programu také mluvené proslovy nebo nějaké audiovizuální prezentace, vybírají se místa určená i ke konferencím, schůzím apod.

Začátek je stanoven na 18. nebo 19.hodinu, ale začíná se většinou se zpožděním někdy i o déle než o dvacet minut po ohlášeném čase. Na těchto setkáních tvoří většinu z příchozích **příslušníci různých arabských menšin** žijících v ČR, nejvíce jsou mezi nimi zastoupeni lidé původem z Blízkého Východu, tj. Palestinci, Syřané, Libanonci, ale i Egypťané nebo Iráčané. Severoafričanů na těchto akcích bývá poskrovnu, záleží ovšem na konkrétních okolnostech, tj. kterého arabského regionu či státu se příslušná akce týká. Na setkání „Gaza Today – Masakr 2009“ (14.3. 2009) byli kupříkladu přítomni i příslušníci řecké menšiny, kteří zde otevřeně vyjádřili svoji solidaritu s Palestinci. Zbytek příchozích jsou Češi, kteří mají vztah k dané oblasti, tj. například k Palestině, anebo arabskému světu vůbec. Buď jsou to blízcí přátelé nebo životní partneři a rodinní příslušníci Arabů žijících v Čechách, anebo je jejich vztah motivován jinými důvody, například studiem arabistiky a zájmem o arabskou kulturu vůbec, často se jedná o členy společnosti Česko-arabské a další osoby z odborné veřejnosti. V neposlední řadě se mezi nimi nachází i pár zájemců o problematiku lidských práv. Oblečení arabských účastníků bývá v tomto případě dosti formální, většina mužů přichází v tmavých oblecích. Přítomné arabské ženy nemají až na jednu dvě výjimky hidžáb. Vstupné je zpravidla dobrovolné (nebo bývá vymezeno, např. 200 – 500 Kč) a často se ani neplatí.

Pokud na programu není jen vystoupení souboru Zirriab, akci zahajuje několik řečnických projevů arabských diplomatů a představitelů Společnosti česko-arabské, případně dalších organizací nevládního typu. Na setkáních na podporu Palestiny bývají proslovy zástupců Palestinské autonomie svým zaměřením výrazně protiizraelské a stále zdůrazňují nutnost vzniku samostatného palestinského státu s Východním Jeruzalémem jako hlavním městem. Objeví se i několik radikálnějších výroků typu „Gaza se proměnila v jeden veliký koncentrační tábor“ (14. 3. 2009. Proslovy českých řečníků bývají umírněnější a zaměřují se více na jiné než na politické aspekty. Vyzdvihují například momentální hrozbu humanitární krize, potřebu podílu mezinárodní podpory budování infrastruktury a zejména pak zdravotnictví a školství v Palestině. Publikum na projevy odpovídá tišším či hlučnějším

potleskem, ale nedochází například k hromadnému skandování nějakých politických hesel apod. Všechny proslovy řečníků i kratší projevy uvaděčů, které informují o právě následujícím programu, zazní nejprve v arabštině. Posléze jsou tlumočnickem arabského původu uvedeny v češtině.

Po projevech následuje kulturní program, na kterém vystoupí více interpretů, někdy jednotlivci a hlavně soubory, které jsou prezentovány jako „folklorní“ – v minulosti tak účinkoval český Mateník, řecký soubor Akropolis nebo romský Lače Roma. Na jejich repertoáru je etnická nebo „lidová“ hudba a tanec. Členové tanečních souborů jsou oděni do krojů, považovaných za pro daný region typické. Ziriab vystupuje na závěr programu. Hraje písně, které jsou již delší dobu na jeho repertoáru, tématicky bývají zaměřené na touhu po domově, opěvování krás vlasti. Kromě nich ovšem zazní i milostné, obvykle v arabském světě velmi známé písně, s kterými se proslavili interpreti tak zvučného jména jako SabāH Fachrī a další.

## Vystoupení na festivalech

V posledních letech stále přibývá koncertů, které členové Ziriabu neorganizují sami z vlastní iniciativy. Soubor také stále častěji vystupuje na akcích, k nimž hudebníky nepoutá užší osobní zájem nebo vztah s pořadateli, který je naopak příznačný pro benefiční koncerty v současnosti anebo pro dobu úplných začátků, kdy Marwan Alsolaiman a Haitham Farag vystupovali v rámci kulturních programů arabských komunitních sdružení. Jak již bylo řečeno, hudebníci dosud necítili silnější potřebu upozorňovat na existenci souboru a informovat o jeho koncertech. Přesto se Ziriab pomalu stává v České republice pro určitý okruh zájemců stále známějším a některými i oceňovaným<sup>7</sup> souborem. Jakým způsobem k tomu došlo?

Internet je v současnosti zřejmě nejmocnějším informačním médiem. Umožňuje rychlé nalezení informací a současně poskytuje prostor pro jejich celkem snadné a takřka neomezené umístění. Ziriab sice vlastní internetové stránky nemá, přesto je možné na českém internetu na dotaz „arabská hudba“ najít množství odkazů, které se přímo týkají hudebních aktivit souboru. Za více jak desetiletou existenci Ziriabu je tak k dispozici řada Krátkých i delších zpráv nejen o jeho samostatných koncertech, ale především o vystoupeních v rámci festivalů, jejichž pisatelé patří obvykle do okruhu pořadatelů daných akcí. Objevuje se stručná (a někdy nepřesná) charakteristika souboru spolu se základními informací o jeho členech. Repertoár je

---

<sup>7</sup> Tomáš Dvořák in *Hradecký deník.cz*: „O hudební zakončení pardubického festivalu Karneval rozmanitosti se postará libanonsko-syrská skupina Ziriab, která patří mezi nejzajímavější kapely etnické hudby v ČR.“ (31.10. 2007)

autory propagačních materiálů (tj. zejména na plakátech a v brožurách s programem vyskytujících se na místě, případně na internetu) řazen do kategorie „etnické“ hudby. K tomu přistupují bližší specifikace typu „tradiční arabská hudba“ (propagační materiály pro akce „Arabská noc a den“ 19. a 20.5. 2006, „Ethno Brno“ 12.10. 2006, „Noc v Orientu“ 29.3. 2008), „lidová arabská hudba“ (text k CD „Ziriab“, ARTA 2004, program Febiofestu 2008, „Colour Meeting 2008“ 21.6. 2008) nebo „klasická i modernější arabská hudba“ (program Febiofestu 2005). V roce 2004 vznikla v pražském studiu Tónika první profesionální nahrávka s reprezentativním výběrem repertoáru souboru Ziriab. Na internetu lze dodnes najít několik recenzí<sup>8</sup> s pozitivním hodnocením, které rovněž informují o Ziriabu a popisují obsah CD z popularizačního a spíše neodborného hlediska. Kromě toho soubor figuruje v nabídce hudebních agentur IAM Unlimited a 2HP Production, které se specializují na tzv. „alternativní“ žánry a world music. Díky snadnému přístupu ke všem těmto informacím na internetu tak o vystoupení souboru projevují zájem pořadatelé různých festivalů a dalších akcí.

Ziriab se těm, kteří hledají nějakou „arabskou kapelu“ pochopitelně nabízí jakožto první a jediná<sup>9</sup> nabídka. Není divu, že tak upoutá pozornost pořadatelů festivalů, které jsou zaměřené na etnickou hudbu, world music nebo alternativní žánry (například Multikulturní Olomouc – 8.5. 2002, Ethno Brno – 11.11. 2003, Colour Meeting – 21.6. 2008, Festival staré hudby Český Krumlov 11.7. 2008 Etnofest – 30.8. 2008 ad.). Na těchto festivalech jsou na programu spolu se Ziriabem opakovaně i jiné soubory, několikrát např. Ahmed má hlad, Atarés, Klezmerim. Dále zaujme všechny, kdo se zabývají tématy spjatými s problematikou multikulturalismu, soužitím a střetáváním různých kultur v současnosti, nebo chtějí upozornit na situaci cizinců, menšin či uprchlíků v České republice (RefuFest – 23.6. 2008). Vystoupení Ziriabu také bylo opakovaně součástí hudebního programu filmových festivalů Febiofest (1.4. 2005 a 3.4. 2008) a Jeden svět (14.4. 2003) nebo festivalu Mezi ploty (31.5. 2009).

Většina těchto festivalů se pořádá v letním období, takže se často konají na otevřeném prostranství, hudebníci vystupují na venkovních pódiích (Ziriab obvykle v odpoledních hodinách). Panuje zde velice uvolněná a neformální atmosféra, lidé zpravidla nesedí na židlích, ale volně se pohybují na otevřeném prostranství a sami nebo s nějakým partnerem tancují. Tanec bývá „instinktivní“, u tanečníků bývá patrný záměr přiblížit pohyby vlastní utvořené představě „orientálního“ či „břišního“ tance. Členové Ziriabu na některá vystoupení tohoto typu, zejména pak těch, která se konají mimo Prahu, ani nerozesílají pozvánky svým

---

<sup>8</sup> Jiří Moravčík in Harmonie 2005/4, Vladimír Kouřil – magazín Unijazz

<sup>9</sup> další by byla například skupina Ekvátor, kterou založil nejmladší člen Ziriabu, bubeník Annas Younis. Jedná se však o zcela odlišný druh hudby, než jaký má na repertoáru Ziriab. Ekvátor nicméně občas se souborem Ziriab vystupuje na jednom koncertě.



známým. Obecenstvo tentokrát tvoří většina posluchačů, kteří Ziriab slyší poprvé či - v případě, že vícekrát navštěvují akce tohoto typu – třeba podruhé. V drtivé většině převažují návštěvníci českého původu. Pokud je v provozu více hudebních scén, vystupuje ve stejnou dobu jako Ziriab i nějaká jiná skupina. Většina posluchačů tak vyslechne pouze část vystoupení Ziriabu a pak odchází, zatímco jiní se na Ziriab jdou podívat třeba až v druhé polovině programu.

Program sestavovaný pro festivalové koncerty se **odlišuje zejména od programu samostatných koncertů pořádaných v Praze**. Většinu písní na festivalových programech již hudebníci uvádějí řadu let, zatímco na pražských samostatných koncertech se častěji objevují písně teprve nedávno zařazené do repertoáru. Jádro programu tvoří kratší, spíše rychlejší a tedy „taneční“ písně. Ačkoli Marwan Alsolaiman tvrdí, že se snaží „nové“ publikum vždy více informovat o programu a trochu i o arabské hudbě vůbec, není pro uvádění jednotlivých písní při těchto příležitostech prostor, takže skladby často následují jedna po druhé takřka bez přestávk.

## **Vystoupení na soukromých akcích**

O koncertní vystoupení Ziriabu projevují zájem také pořadatelé akcí, které jsem se rozhodla označit jako **soukromé**. Na základě více než dvouletého pozorování vyšlo najevo, že je možné vymezit v zásadě tři druhy soukromých akcí, na nichž Ziriab vystupuje.

Zaprvé se liší z hlediska přístupnosti. Zatímco na některé není povolen přístup komukoli mimo „zvané“, jiné jsou přes svůj v podstatě rovněž soukromý charakter veřejně přístupné. Všem je společný, avšak na druhou stranu vždy dle rozdílných kritérií **úzce vymezený druh publika**. Obecenstvo těchto akcí tvoří sourodá skupina lidí, kteří se navzájem osobně znají a pojí je k sobě například zaměstnání ve stejném podniku (to se týká uzavřených firemních večírků), členství ve Společnosti česko-arabské nebo příslušnost k některé z blízkovýchodních arabských menšin.

Co se týče propagace, v případě veřejnosti zcela nepřístupných akcí neexistuje žádná, která by se obracela mimo okruh předpokládaných účastníků připravované akce, tj. například firemních zaměstnanců nebo osob pozvaných na svatební hostinu. Na druhé straně stojí akce, zejména tzv. „kulturní večery“, o nichž existují veřejně dostupné informace a na něž je možné se dostavit, aniž by bylo nutné předem kontaktovat někoho z jejich organizátorů a požádat o přístup. Ten je pro kohokoli „zvenčí“ v podstatě neomezený. Navíc existuje nějaká propagace, kterou může vidět kdokoli, aniž by měl nějak omezený přístup díky povinnosti přihlásit se pod uživatelským jménem a heslem. Zásadní rozdíl oproti propagaci samostatných koncertů a

i vystoupení na festivalech však spočívá ve dvou ohledech. Zaprvé, pozvánky umístěné na těchto internetových stránkách, nezvou pouze na koncert souboru Ziriab, ale na určitou **kulturní akci**, která se koná při nějaké příležitosti. Příkladem jsou každoroční setkání pořádaná Společností česko-arabskou např. k výročí úmrtí básníka Nizāra Qabbānīho, na nichž Ziriab vystupuje. Koncert Ziriabu tak je jednou z více součástí programu. Zadruhé, internetové stránky, na kterých se pozvánky na tyto akce vyskytují, navštěvuje pouze specificky zainteresovaná skupina lidí. V případě Společnosti česko-arabské tedy v drtivé většině sami její členové anebo vážní zájemci o arabský svět z řad nečlenů. Posledním charakteristickým rysem hudebních vystoupení souboru Ziriab pro všechny typy akcí, které je možné považovat za soukromé, je pak jeho do různé míry pouze doprovodný charakter. To co bylo nyní řečeno na obecnější rovině, je třeba osvětlit následujícími konkrétními příklady.

**Uzavřené soukromé akce** jsou běžnému publiku zvenčí nepřístupné. Kromě několika výjimek byl i mně přístup na tyto akce – ostatně jako všem „nepozvaným“ – zamítnut. Přesto lze na základě několika proběhlých pozorování a díky osobním sdělením hudebníků o těchto vystoupeních konstatovat, že se často jedná o firemní večírky, které podniky pořádají pro své zaměstnance za účelem zábavy, rozptýlení a chvilkového vykročení z jinak všední pracovní rutiny. Hudba, kterou Ziriab interpretuje, je v České republice doposud poměrně nezvyklá, až exotická, k čemuž přispívají již zmíněné charakteristiky souboru vyskytující se na internetu. Tyto informace spolu s krátkými zvukovými ukázkami, které je možné si poslechnout on-line, zaujmou toho, kdo má v úmyslu opatřit nějaký neobvyklý a „originální“ hudební doprovod programu. Organizátoři těchto akcí zpravidla neznají nikoho ze členů souboru osobně<sup>10</sup>. Pokud je hudba souboru Ziriab zaujme, kontaktují Marwana Alsolaimana a domluví s ním konkrétní podmínky.

Jako příklad zcela uzavřené soukromé akce uvedu večírek, který jedna nejmenovaná firma uspořádala pro své zaměstnance v pražské arabské restauraci Dahab. Vevnitř vypadalo vše jako obvykle – orientální koberce, židle a stoly v maurském stylu, jen trochu jinak rozestavené. V prostorách restaurace na různých místech stály menší stolky s různými druhy arabských jídel, nabídka byla poměrně bohatá. U jednotlivých stolů seděli samotní hosté, tedy zaměstnanci firmy. Všichni byli oblečeni do kostýmů, které imitovaly „arabský“ oděv, tak, jak podle představ Evropanů vypadá. Ziriab vystupoval na pódiu, které se nachází uprostřed podniku. Hrály se známé kusy z repertoáru, opět spíše taneční a rychlejší písně. Souboru ovšem málokdo věnoval pozornost, takže hudebníci s publikem vůbec nekomunikovali a

---

<sup>10</sup> Výjimkou bývají veřejnosti nepřístupné akce jako např. setkání Iráčanů žijících v Praze. V těchto případech organizátoři Marwana Alsolaimana i další členy souboru znají jakožto své krajany a soukmenovce.

evidentně si byli vědomi, že jejich vystoupení je pouhou zvukovou kulisou této hry na orientální hostinu. Hosté ochutnávali různé arabské dobroty, pili a bavili se se spolustolovníky. Jeden z pořadatelů mě asi po patnácti minutách pozorování vykázal.

Dle vlastních slov hudebníci někdy takováto vystoupení i odmítají. Pokud na ně přesto přistoupí, vždy si za svoji hudební produkci stanoví honorář<sup>11</sup>. Sami nepovažují tyto „koncerty“ za významné, protože nejsou spokojeni s atmosférou, která zde panuje. Nebýt poslouchání a vytvářet jen zvukovou kulisu pro ně není žádoucí. Jak ostatně řekl Haitham Farag:

„My preferujeme, aby naše hudba byla více komorní, k poslechu, nechceme, aby byla jako pozadí a lidé jedli, bavili se o něčem jiném a my abychom byli jenom jako hudební pozadí. Někdy nás k tomu tlačí zvláště na soukromých uzavřených akcích.“ (Haitham Farag, 3.11. 2008)

U dalšího typu akcí již není přístup zvenčí tak striktně omezen, ale pro obdržení vstupenek je nutné kontaktovat organizátory. Jako jednu z hudebních skupin si na program svého maturitního plesu vybrali také studenti třídy 8.A Gymnázia Teplice. Jakým způsobem k tomu došlo, mi popsala jedna z jeho organizátorek:

„My jsme měli ze začátku úplně jiné téma...ale pak přišel kamarád s tím, že by to byl Orient Expres, takže jsme to pojali jako cestu Orientem, jako celou Asii...Jako bylo to spontánní. Někdo něco řek‘ a ono se to chytlo. Já jsem si pak myslela, že by bylo super mít tam taky i program, aby se to toho i týkalo... Tak jsem hledala na internetu a tohleto byla kapela, která mi tam vypadla v Googlu. Tak jsme si poslechli jejich písničky, líbilo se nám to, oslovili jsme jejich nakladatelství nebo vydavatelství, to Arta, ...a ty mi poslali kontakt na pana Solaimana. On souhlasil, že by to bylo fajn, takže jsme to takhle domluvili, že prostě přijedou, že nám tam zahrajou, akorát vlastně jsme řešili, jak je umístit do programu.“ (Monika Komjatiová, 15.4. 2009)

Ples se konal 10.dubna 2009 v Krušnohorském divadle v Teplicích. Účastníky této akce byli výhradně studenti gymnázia, jejich vyučující a rodiče, případně pár rodinných přátel. Studenti si pro celý večer vybrali stylizaci, kterou nazvali „Orient Expres“. Předtančení tvořily krátké taneční scénky, v nichž studenti vystupovali v idealizovaných kostýmech jako příslušníci jednotlivých regionů Orientu od Japonska a Vietnamu, přes Indii po Arábii. Jako doprovod sloužila reprodukováná hudba, bylo slyšet indickou bhangru nebo píseň Tike tike kardi populárního iránského zpěváka Arashe. Následovalo vystoupení „břišních tanečnic“

---

<sup>11</sup> hudebníci si přáli výši honorářů neuveřejňovat.

z řad studentek, které svojí produkci vystřídala Anife Vyskočilová. Při šerpování jsem si všimla arabských nápisů, které měli studenti na šerpách.

V divadle bylo v provozu několik hudebních scén současně. Zatímco z hlavního sálu se ozývala hlasitá rytmická populární hudba v podání skupin Jim Scream a později The Boom, v kavárně vystupovala nejprve Alternativa 3, která měla na repertoáru oblíbené skladby z evropské populární hudby z osmdesátých let a devadesátých let. Zvuk linoucí se z jednotlivých pódíí se mísil dohromady, nikdo hudbu soustředěně neposlouchal, jen několik párů v kavárně si občas zatančilo. Veškerá hudební produkce působila spíše jako doprovodná zvuková kulisa.

Podle údajů na vstupence měla „orientální skupina“ Ziriab vystoupit v 22:45. Program byl opožděn jen asi o patnáct minut, takže kolem jedenácté hodiny, po krátké zkoušce zapojení mikrofonů, začali hudebníci hrát. Program zahájila irácká taneční píseň *Tal 'amīn bita būha*, která obvykle na koncertech vzbuzuje nadšení svojí radostnou melodikou i živým rytmem. Byli přítomni všichni členové souboru, instrumentální obsazení ten večer zahrnovalo perkusní bubny darbūkka a bendir spolu s tamburínou riqq a zpěv spolu s loutnou 'ūd nebo flétnou *nāj*. I všechny ostatní písně byly v rychlejším tempu, uváděly je jen velmi krátké loutnové přede hry. Také nezazněly žádné delší sólové výstupy zpěváků bez doprovodu bicích nástrojů. Do prostředku asi hodinového vystoupení hudebníci zařadili improvizovanou hru pouze na bicí nástroje o délce šesti minut.

Kavárna byla v době vystoupení Ziriabu poloprázdná, v prostoru vyhrazeném pro tanec pouze procházeli ti, kteří si šli něco koupit k pultu s občerstvením. Byli tu jen tři soustředění posluchači – přítelkyně dvou hudebníků a spolu s jedním krajanem, který zřejmě s hudebníky přijel z Prahy. U jednotlivých stolů se v přibližně pětiminutových intervalech střídaly různé skupinky čtyř až pěti studentů. Nikdo z přítomných se „neodhodlal“ k ničemu, co by i vzdáleně mohlo připomínat tanec. U stolu napravo ode mě seděli čtyři gymnazisté, po celou dobu se hlasitě bavili a jen občas se letmo podívali směrem k pódiu kavárny. Asi po deseti minutách produkce jsem od jejich stolu zaslechla poznámku: „Tak tohle nemusím....jdem.“

Ze začátku jsem u hudebníků postřehla výraz nespokojenosti a určitého zklamání, protože si všimli, že je vlastně nikdo neposlouchá. Od čtvrté písně v pořadí již přestali dění v kavárně věnovat pozornost. Haitham Farag se během bubnování bavil s Annasem Younisem. Kromě učitelů, studentů gymnázia, jejich rodičů a známých tu nebyl nikdo, kdo by si přišel cíleně poslechnout soubor Ziriab. Marwan Alsolaiman mi sdělil, že několik

arabských známých sice v Teplicích mají, ale hudebníci je na toto vystoupení nezvali. O vystoupení v Teplicích se vyjádřil takto:

„No, špatný no,...protože špatná organizace.... já jsem netušil, že tam bude několik sálů fungovat najednou. To mě nebylo řečeno. A když jsem potom díval na ten program, že v jedenáct hodin máme vystupovat my a v dalším sále Pavel Nedvěd, no..tak kdo bude chodit na Ziriab.... Tak když už jsme zjistili, že jsme v programu tam, tak dobře....No, tak hrajeme, když nikdo nechce poslouchat a hrát musíme, tak budeme hrát pro sebe“. (Marwan Alsolaiman, 25.4. 2009)

Členové souboru byli rozčarováni a zřejmě nepočítali s tím, že koncert takto dopadne. Není jisté, do jaké míry způsobila odliv potenciálních posluchačů dražba triček s podpisy českých fotbalových hráčů, která se konala v hlavním sále, a do jaké míry se na nezájmu o produkci Ziriabu podílela zjevně vnímaná neobvyklost jejich hudby. Určitý význam má dle mého názoru fakt, že studenti si soubor vybrali v podstatě náhodou, **v publiku nebyl přítomný nikdo, kdo by se zajímal o arabskou kulturu či měl nějaké vazby k arabskému světu.**

Na závěr se zmíním o akcích, na nichž vystoupení souboru Ziriab rovněž není jediným bodem programu, zato však zde panuje diametrálně odlišná atmosféra na rozdíl od vystoupení na soukromých akcích, kde je vystoupení Ziriabu skutečně zvukovou kulisou, které publikum nevěnuje pozornost.

V Čechách dosud neexistuje žádný jiný zde založený hudební soubor, který by interpretoval hudbu podobnou produkci souboru Ziriab. V řadách příslušníků blízkovýchodních arabských menšin vyššího středního věku a spíše nábožensky nepraktikujících tak existuje povědomí o Marwanovi Alsolaimanovi, jakožto „dobrém hudebníkovi a loutnístovi“ (např. Youssef Hammam, 28.4. 2009) a vedoucím hudebního souboru Ziriab, jehož záměrem je interpretovat arabskou hudbu „tradičním“ způsobem. Kromě tohoto povědomí existuje často již mnohaletá osobní známost i přátelství řady příslušníků blízkovýchodních menšin se členy souboru. Někteří z nich se aktivně podílejí v různých sdruženích, jejichž cílem je na mnoha úrovních pěstovat česko-arabské vztahy.

Především Společnost česko-arabská a Arabské kulturní fórum, s jejichž členy a představiteli má zejména Marwan Alsolaiman ale i další hudebníci bližší vztahy, si tak Ziriab zvou za účelem obohacení různorodého kulturního programu pořádaných akcí. Výstižným příkladem pro osvětlení charakteru těchto setkání byl kulturní večer, pořádaný při příležitosti výročí úmrtí proslulého syrského básníka Nizāra Qabbānīho, který se konal v úterý 28. dubna 2009 od 18 hodin v kulturním domě Casa Gelmi na pražských Vinohradech.

Marwan Alsolaiman mě o tomto vystoupení informoval osobně několik dní předem. Pozvánku na akci bylo možné spatřit dvakrát na internetu. Stručná upoutávka, bez bližší specifikace programu chystaného kulturního večera, se vyskytovala na webu Společnosti česko-arabské a na stránkách Mezinárodního festivalu spisovatelů.

Do kulturního domu Casa Gelmi jsem dorazila v 17:36. Po schodech se schází dolů do sálu, kde výrazně dominuje bílá barva. V jinak prázdném prostoru stálo asi dvanáct stolů s bílým ubrusem, okolo nichž byly rozestavěny kovové židle zlaté barvy s červeným polstrováním. Na každém stole ležely dva až tři výtisky bulletinu Společnosti česko-arabské spolu s programem večera a dvanáctimístným platem z menší bonboniéry. V čele prostoru se nacházelo velké, dosud neosvětlené vyvýšené pódium, po jehož stranách visela tmavě červená opona se zlatými střípci. Napravo stál bílým ubrusem přikrytý pult, u něhož bylo možné zakoupit různé nápoje. Zprvu se pila hlavně voda a různé limonády, ale řada arabských účastníků si později dala i červené a bílé víno.

Dvacet minut před začátkem tu již seděli vedoucí členové Společnosti česko-arabské a příslušníci různých blízkovýchodních arabských menšin vyššího středního až důchodového věku. Dvě přítomné arabské ženy byly oblečené decentně, avšak zcela po evropském způsobu, bez hidžábu. Všichni nově příchozí se s ostatními zdravili, často ne jen prostým podáním ruky, ale polibkem na tři tváře, a přisedali si ke společnému stolu. Krátce před šestou hodinou dorazilo i několik mladších lidí, hlavně žen české národnosti. Starší arabští muži si sesedli k jednomu stolu, zatímco ženy zpočátku seděly u stolu s jinými ženami nebo českými muži. V průběhu večera se ale osazenstvo jednotlivých stolů měnilo, protože zejména v druhé polovině hudební produkce Ziriabu účastníci živě konverzovali.

Marwan Alsolaiman se dostavil přesně v šest hodin. Odložil své osobní věci k „mému“ stolu a sedl si na židli v pravé části prostoru, aby si tam v klidu naladil loutnu. Protože se čekalo na předsedu Společnosti česko-arabské i na některé další účastníky, začal program až v půl sedmé. Celkem se dostavilo kolem 35 osob. Po krátkém uvítacím proslovu předsedy Společnosti česko-arabské Ing. Josefa Regnera následovala recitace několika básní Nizāra Qabbānīho, kterou četly Češky, zřejmě studentky arabistiky. Během recitace druhé básně v pořadí se dostavil Haitham Farag. Vlastní básně pak přednesla Sana Hedar a pan Jafar Hedar. Pouze jedna báseň zde zazněla i v českém překladu. Všichni účinkující přednášeli z vyvýšeného pódia, poněkud vzdáleného i první řadě stolů.

Rasha Hedar, která večerem provázela, následně uvedla vystoupení souboru Ziriab, které bylo na pozvánce uvedeno jako „orientální hudba v podání arabské kapely Ziriab“. Marwan Alsolaiman se s loutnou posadil nikoli na pódium, ale do těsné blízkosti prvních

stolů. Úvodní slovo pronesl pouze v češtině, zmínil význam básní Nizāra Qabbānīho jakožto textových předloh mnoha proslulých a dnes již legendárních arabských písní. Sám přednesl první píseň, zatím bez doprovodu Haithama Faraga, který se s *darbūkkou* připojil v následující písni.

Zejména oproti vystoupením na soukromých akcích, kde hudebníky k obecenstvu nepoutá nějaký bližší vztah, stála za povšimnutí řada skutečností. V první řadě panovala zcela uvolněná atmosféra. Zpívalo a hrálo se bez mikrofonů. Repertoár nebyl předem připraven. Marwan Alsolaiman prohlásil, že zahrají, co je napadne, případně co si bude přát publikum. Každé písni předcházela oproti produkcím na jiných typech vystoupení poměrně delší loutnová předehra, po které vždy následoval živý potlesk, zvláště z arabské části publika. Jakmile se ke hře přidal buben *darbūkka*, začala většina posluchačů tleskat do rytmu. Mnoho z nich si také polohlasně zpívalo spolu s hudebníky. V jejich tvářích bylo patrné nadšení a velmi dobrá nálada. Kromě několika úvodních slov se již Marwan Alsolaiman k dalším písním na repertoáru nevyjadřoval, jednou vznesl otázku do publika, kdo danou píseň zpíval. Správně mu odpověděla paní Sana Hedar.

Záhy po začátku produkce se v sále rozhostil šum. Posluchači si střídavě přeseďali od jednoho stolu ke druhému a většina z přítomných si tak promluvila téměř se všemi ostatními. Nejdříve začali takto konverzovat Češi, zatímco arabští posluchači u prvních stolů dosud poslouchali velice zaujatě, hudebníci právě s nimi udržovali nejsilnější oční kontakt po celou dobu své produkce. Také repertoár tohoto vystoupení se značně odlišoval od ostatních typů akcí. Kromě jedné písně zde zazněly kusy, které se na koncertech pro převážně české publikum vyskytují zřídka. Všechny v ten večer uvedené písně sice jsou v arabských zemích rovněž velmi známé, hudebníci je však na koncertech pro nearabské a méně zainteresované publikum takřka neuvádějí.

Kromě dlouhých loutnových předeher také Haitham Farag několikrát přednesl asi tříminutový *mawwāl*, tj. improvizovanou vokální vložku, na kterou publikum reagovalo bouřlivým potleskem. Toto se ani na samostatných koncertech obvykle nestává. Celkově by se tedy dalo říci, že se ve větší míře uplatnila improvizace a projev hudebníků byl díky specifické atmosféře a přítomnosti určitým způsobem reagujícího publika daleko spontánnější. Mouin Abou Chahine se dostavil ve 20:26, tedy nedlouho před závěrem vystoupení. Ihned se připojil s tamburínou k ostatním dvěma hudebníkům a začal spolu s nimi zpívat. Po skončení asi hodinu a půl trvajícího vystoupení hudebníci ještě nějakou dobu konverzovali s většinou přítomných arabských posluchačů.

## **Členové souboru Ziriab**

**Marwan Alsolaiman (Sýrie)**

**Haitham Farag (Sýrie)**

**Mouin Abou Chahine (Libanon)**

**Annas Younis (Irák)**

Každý člen souboru má pochopitelně vlastní, oproti ostatním odlišný osud. Přesto existuje několik rysů, které jsou společné, jestli ne všem, tak alespoň několika hudebníkům v souboru. Všichni současní členové, kteří zároveň vytvořili stabilní „jádro“ Ziriabu, pocházejí z **blízkovýchodní oblasti**: konkrétně ze Sýrie, Libanonu a Iráku. V prvních letech existence se souborem zpívaly dvě Alžířanky, na kytaru hrál hudebník z Egypta. Tito členové ovšem odešli, buď díky nedostatku času nebo kvůli osobním a názorovým neshodám. Současní členové k sobě mají silné a již dlouholeté přátelské vazby. Marwana Alsolaimana a Haithama Faraga pojí shodou okolností sousedské vztahy již od dětství doma v Sýrii, jsou si tedy obzvláště blízcí. Kromě toho jsou všichni podobného názorového založení, sdílejí spíše levicově orientovaný pohled na politiku, avšak současně se od ní distancují. Pocházejí z početných rodin a dle vlastního hodnocení spíše ze skromných poměrů. Vyrůstali v tolerantní a uvolněné atmosféře, rodiče je prý příliš neomezovali. Do Čech se dva z nich dostali před rokem 1989 prostřednictvím výměnných studentských programů, jejich volba ovšem nebyla záměrná, rozhodlo nejdříve udělené vízum. Další dva členové souboru se dostali do České republiky po roce 2000, Mouin Abou Chahine z Libanonu sem přišel rovněž studovat, Annas Younis získal politický azyl.

Tři v souboru nejdéle působící členové jsou drúzové, irácký bubeník, který se k souboru přidal nedávno, je křesťan. Všichni tedy patří k **náboženským menšinám**, které se vyskytují v arabsko-islámském světě. Sice prohlašují, že jsou věřící, avšak předepsané náboženské úkony v každodenním životě nepraktikují. Sami svému drúzskému – a ostatně i jakémukoli jinému – vyznání a jeho převaze v souboru nepřisuzují nějaký určující vliv, který by se odrážel v jejich přístupu k hudbě. Tento fakt však zdaleka není bezvýznamný. Soubor Ziriab interpretuje arabskou hudbu, avšak to, že jeho členové nejsou například muslimové, nelze považovat za pouhou náhodu.

Všichni členové mají nějaký vztah k hudbě již od dětství, ale neměli **žádnou odbornou přípravu**, jsou tedy samouci. Pouze Mouin Abou Chahine ještě v Libanonu studoval dva roky na konzervatoři. Provozování hudby a vystupování se souborem Ziriab je pro ně především realizací jejich „lásky k hudbě“, tj. touhy **zpívat a hrát pro radost**. O to by



se prý snažili i v případě, že by zůstali ve svých domovských státech, pravděpodobně by tedy chtěli hudbu provozovat, příp. založit si nějaký soubor, otázkou je, zda by k tomu ve skutečnosti opravdu došlo. Členové souboru Ziriab neměli v úmyslu zabývat se hudbou **profesionálně**. Výjimkou v tomto směru je Iráčan Annas Younis, který se v současnosti žije výhradně jako bubeník na *darbūkku*. V souboru je tedy jediným profesionálem.

### **Marwan Alsolaiman (Sýrie)**

Hraje na loutnu *'ūd*, flétnu *nāj*, rámový buben *bendir*, případně na další arabské perkusní nástroje a také zpívá. Je nejstarším členem, zakladatelem a vůdčí osobností souboru Ziriab. Má rozhodující vliv jak na výběr písní, které Ziriab zařadí do svého repertoáru, tak i na program jednotlivých koncertů. Všichni ostatní členové jej považují za oprávněného vedoucího souboru, protože podle nich nejlépe ovládá hudební teorii. Samostudiem se skutečně obeznámil s arabskou hudební teorií. Dokáže popsat a na vyzvání zahrát jednotlivé *maqāmy* i rytmické vzorce *'iqā 'at*, vyzná se v arabské hudební terminologii i poetických žánrech na úrovni slušně vzdělaného amatéra. Vede tedy zkoušky Ziriabu a řídí ostatní členy souboru. V podstatě má hlavní slovo v oblasti hudebního aranžmá jednotlivých písní, přestože i ostatní hudebníci přicházejí se svými vlastními nápady.

Narodil se v roce 1962 v syrském Damašku. Pochází ze skromnějších poměrů, má šest sourozenců a jeho rodiče jsou drúzové. V době svých studií ještě v Sýrii pojal úmysl odjet studovat do zahraničí. Do bývalé ČSSR se tak dostal vlastně náhodou, přesněji řečeno díky nejrychleji udělenému vízu v osmdesátých letech. Nastoupil v rámci výměnného studentského programu na ČVUT. Vystudoval strojní fakultu a stal se stavebním inženýrem. Po ukončení studií odjel roku 1989 domů do Sýrie, kde pracoval ve svém oboru, ale za osm let, tj. v roce 1997, se rozhodl vrátit se zpět do České republiky. Důvod svého návratu však otevřeně nepřiznává, sám si jím prý není jistý:

„No, můžu k tomu říct, že třeba líbí se mi ta atmosféra, v který tady žiju, jako ze strany kultury, ze strany života takovýho, líbí se mi...ale myslím, že to není ten důvod. Já mám pocit, že to je nějaký záhadný důvod, který ještě neznám. Možná abych hrál třeba, nevím.“  
(Marwan Alsolaiman, 22.2. 2009)

Je svobodný a rodinu zde nezaložil, přestože by tak rád učinil. Doposud se prý ale nenaskytly vhodné okolnosti. Za svůj dlouholetý pobyt v České republice vystřídal řadu povolání. V současnosti se již několik let žije výukou arabštiny, kterou učí na třech jazykových školách. Vyučuje také češtinu pro Araby a fyziku pro arabské studenty, kteří zde studují technické obory. Kromě toho příležitostně překládá a poslední dobou pořádá

popularizační přednášky o arabské hudbě, na kterých podává základní charakteristiku arabské hudební teorie, informuje o jednotlivých žánrech, regionálních odlišnostech a také předvádí hru na různé hudební nástroje (např. vystoupení v rámci „Arabské noci a dne 19. – 20.května 2006“ v Hodoníně, interaktivní pořad pro děti „Arabská hudba – hudební dílna Marwana Al-Solaimana“ v pražském divadle Minor, přednáška pro vysokoškolské studenty arabistiky 31.3. 2009 v Plzni apod.).

Sám sebe považuje za tvořivého člověka, umělce, avšak zdůrazňuje, že svoji tvořivost se nesnaží řídit. Silně si tedy zakládá na svém amatérismu a je přesvědčen o ztrátě inspirace v případě, že by se stal profesionálem. V porovnání s arabským hudebním konceptem vychází najevo, že tento postoj Marwana Alsolaimana není žádnou názorovou podivností, naopak je pro tento koncept typický. Pokud vedoucí souboru cítí potřebu, dle vlastních slov volně a spontánně tvoří. Před dvěma lety například psal téměř každý den básně, v arabštině i češtině. Tuto svoji tvorbu pak představuje na poetických večerech, které pořádá v malých divadlech společně s českým básníkem a publicistou Františkem Kostlánem. Vlastní hudbu však nevytváří, myslí si, že jeho básnické nadání je zřejmě větší než schopnost skládat hudbu. Jako hlavní důvod ovšem uvádí nedostatek času, který mu nedovoluje vytvořit podle něj něco skutečně hodnotného. Přesto, pokud má zrovna čas, improvizuje doma o samotě i několik hodin na loutnu či flétnu. Svoji hudební tvořivost dále uplatňuje právě úpravou instrumentálních vložek písní z repertoáru Ziriabu. Nedávno si také pořídil další arabský hudební nástroj, citeru *qānūn*, na kterou se pokouší hrát, opět se učí čistě formou samostudia.

Marwan Alsolaiman má k hudbě obecně velmi hluboký citový vztah, její provozování ho dle vlastních slov odvádí do jakýchsi vyšších sfér existence. Proto jednoznačně preferuje na poslech „závažnou“ hudbu, nikoli jednoduché skladby, a rozhodně odmítá, aby hudba sloužila jen jako zvuková kulisa k jakékoli činnosti. Považuje se za rozeného muzikanta, protože už od dětství poslouchal každý den hudbu v rozhlase. Díky dobré paměti si postupně zapamatoval velké množství písňových textů i melodií, naučil se rozeznávat *maqāmy* i rytmické vzorce. Náhoda přispěla k tomu, že se rozhodl vyrobit si první hudební nástroj:

„My jsme měli doma bambus a nevěděli jsme, co s tím... každý rok oni to nějak řezali a nechali to za domem, tak já jsem si z toho vyráběl flétny.“ (Marwan Alsolaiman, 27.4. 2007)

Později se sám naučil hrát na arabskou flétnu *nāj* a osvojil si hru na další, v lidové a tradiční arabské hudbě používané perkusní nástroje (*darbūkka*, *dhol*). Na arabskou loutnu *ūd* však začal hrát až v České republice, kde si ji vypůjčil od jiného krajana. Učil se především prostřednictvím poslechu audionahrávek, případně sledováním audiovizuálních záznamů.

V době studií v Čechách si kupoval různé knihy o hudbě a hodně poslouchal i evropskou uměleckou hudbu, obeznámil se s díly nejznámějších českých hudebních skladatelů. Z české hudby si oblíbil lidovou hudbu a dechovku. Když se po absolutoriu ČVUT vrátil zpět do Sýrie, dále se hudbě věnoval. Pořídil si – tehdy v Sýrii značně ojedinělé – informativní příručky o hře na loutnu *'ūd* a o arabské hudební teorii. Následně prý zjistil, že nejčastější *maqāmy* již dokázal sám rozeznat, zbývalo tedy doučit se jejich názvy a poznat ty, které se vyskytují zřídka. Marwanovi Alsolaimanovi se nikdy nedostalo profesionálního školení jak v praktické přípravě ke hře tak i v teorii, což zdaleka nepovažuje za své potenciální omezení. Je totiž přesvědčen o tom, že talent a hudební tvořivost je vrozená a u člověka se přirozeně projevuje, pokud k ní existují dostatečně silné podněty.

Po příchodu do Čech se podílel na hudebních produkcích, které pořádal Svaz syrských studentů a už tehdy vystupovali společně s Haithamem Faragem. Když se sem v roce 1997 vrátil, založili společně soubor Ziriab. V posledních letech začal účinkovat i s českými hudebníky. Před časem ho oslovila Hana Blochová, vedoucí souboru Kvinterna, která hledala hráče na arabskou loutnu. Kvinterna se orientuje na křesťanskou, židovskou a andaluskou hudbu, jejíž vznik se datuje ve středověku. Na repertoáru tak jsou písně zejména v sefardském ladinu, v latině a po příchodu Marwana Alsolaimana také v arabštině, členové souboru hrají na repliky různých evropských středověkých a mimoevropských hudebních nástrojů (psalterium, perský *santūr*, arménský *duduk* apod.). Soubor Ziriab vystoupil společně s Kvinternou v létě 2008 na Festivalu staré hudby v Českém Krumlově.

### **Haitham Farag (Sýrie)**

Zpěvák – sólista, hráč na *darbūkku* a také druhý zakládající člen Ziriabu, narodil se 7. července 1964. Patří k nejbližším přátelům Marwana Alsolaimana, s kterým se shodou okolností zná již od mládí, protože v Suwaide bydleli takřka v sousedství. Pochází také z drúzské, desetičlenné rodiny. Záliba v hudbě se v jeho rodině vyskytovala: otec hrál na *rebāb*, bratr prý zase perfektně bubnoval na *darbūkku*. Haitham Farag již od dětství rád zpíval s dětmi ve škole a sám se naučil rovněž hrát na *darbūkku*. Společně s bratrem tak vystupovali i na svatbách a při jiných společenských událostech v domácí čtvrti. Vše se naučil „citem“ a poslechovou formou, žádné hudební školení v mládí ani později nepodstoupil. Je přesvědčen o tom, že člověk má arabské rytmy a hudbu vůbec „někde schované vevnitř“ (Haitham Farag, 3.11. 2008), takže pokud má hudební nadání, samo se rozvine tím způsobem, že nutká k spontánním hudebním projevům. O hudební teorii se tedy příliš nestará, v této oblasti je podle něj nejzkušenější Marwan Alsolaiman. Pro jeho vlastní hru sice je part *darbūkku*

v originální „předloze“ určitým vzorem, ale na druhou stranu interpretace identická s původním podáním cílem není.

Otec mu zemřel, když byl ještě dítě a dle jeho vlastních slov tedy přišly „důležitější věci než je hudba“. Ještě v Sýrii začal studovat architekturu. Na univerzitě potkal několik spolužáků, kteří měli stejně jako on zálibu v hudbě. Začali se scházet a společně hráli a zpívali. V roce 1984 se pak díky studentskému výměnnému programu dostal do ČSSR. Do Sýrie se již natrvalo nevrátil a zde v ČR pobývá téměř nepřetržitě dodnes. Přestože vystudoval Vysokou školu chemicko-technologickou, orientoval se na tlumočnictví a překladatelství, jímž se živí i v současnosti. Také podniká, spolu s Mouinem Abou Chahine vlastní arabské občerstvení na Praze 1. Oženil se s Češkou a má dceru Kristýnu, která se věnuje hudbě - hraje na příčnou flétnu a studuje na Hudebním gymnáziu Jana Nerudy v Praze. Spolu však nezpívají ani nehrají, protože dcera se zabývá evropskou uměleckou hudbou, přesto prý má určitý zájem i o arabskou hudbu.

S Marwanem Alsolaimanem se potkal na Václavském náměstí záhy po svém příjezdu do ČSSR. Marwan již tehdy měl loutnu, ale ještě prý moc nehrál. Záhy však společně začali vystupovat na kulturních akcích Svazu arabských syrských studentů a později s Alžířankou Fatmou Hamdi založili Ziriab. Haitham Farag preferuje klasickou arabskou hudbu, spíše k poslechu než k tanci. Soubor se podle něj pomalu dostal na částečně komerční úroveň, což původně hudebníci nepředpokládali. Také proto Ziriab přibral dalšího bubeníka do souboru (Annas Younis – viz níže), protože posluchači prý stále více vyžadují taneční hudbu. Přesto by si Ziriab měl uchovat svůj dosavadní styl. Konečně je také přesvědčen o tom, že společné hudební aktivity všichni chápou jako určité poslání:

„Rádi bychom také ukázali lidem, že Arabové - i když o tom nerad mluvím, já vůbec nechci mluvit o politice - nejsou prostě všichni ti, o kterých píšou noviny - že jsou teroristé nebo dělají nějaké špatné, protiprávní věci.“ (Haitham Farag, 3. 11. 2008)

## **Mouin Abou Chahine (Libanon)**

Je druhým zpěvákem sólistou a současně hraje na tamburínu *riqq*<sup>12</sup>. Do České republiky přijel v roce 2000. Záhy po svém příjezdu potkal Marwana Alsolaimana, který mu pověděl o svém, tehdy již tři roky existujícím souboru, a zeptal se ho, zda se k nim nechce připojit. Mouin Abou Chahine nabídku přijal přibližně až za rok, protože nejprve byl zcela zaneprázdněn zvládáním českého jazyka i každodenním životem zde, v cizí zemi. V Ziriabu

---

<sup>12</sup> nebo „*daff*“ – názvy některých hudebních nástrojů se odlišují v závislosti na regionálním dialektu arabštiny.

tedy vystřídal několik předchozích, ale jen dočasně působících hudebníků. Spolu s Marwanem Alsolaimanem a Haithamem Faragem dnes představují již trvalé „jádro“ souboru.

Narodil se 23. října 1976 ve vesnici Hammana nedaleko Bejrútu v Libanonu, on sám i jeho rodina jsou drúzové. Ke svému vyznání se hlásí, ale tvrdí, že není silně nábožensky založený, nedodrží tedy předepsané pústy nebo jiné náboženské příkazy zejména omezujícího charakteru. Už v dětství projevil zájem o hudbu. Rád zpíval a sám se učil hrát na *darbūkku* a jiné perkusní nástroje. Blízcí i sousedé si všimli jeho schopností a snažili se ho podporovat v provozování hudby. Tak matka ho vždy nabádala k účasti v pěveckých soutěžích. Finanční příjmy ovšem nebyly tak vysoké, aby si rodina mohla dovolit uhradit studium na konzervatoři. Mouin Abou Chahine se tedy musel rozhodnout pro „praktičtější“ povolání. Na vyšší odborné škole začal studovat hotelnictví, přání věnovat se hudbě ovšem dosud přetrvávalo, takže i přes určité obtíže nastoupil na hudební konzervatoř. Zde začal studovat orientální zpěv a intonaci, základy arabské hudební teorie a hru na loutnu *'ūd*. Po dvou letech ale z důvodu nedostatku času musel studia na konzervatoři zanechat.

Jeho starší bratr žije v České republice již řadu let a založil zde i rodinu. Mouin ho nejprve navštívil a následně se rozhodl zůstat již natrvalo. Od roku 2000 tak nepřetržitě žije v ČR. Je svobodný a živí se podnikáním. Další členové souboru jsou pro něj nejlepšími přáteli. S Haithamem Faragem ho navíc pojí nejen členství v souboru. Také spolu vlastní podnik s arabským občerstvením na Praze 1, Mouin Abou Chahine je jeho odpovědným vedoucím.

Stejně jako pro dva předcházející členy, je i pro Mouina Abou Chahine hudba zálibou. Mimo období studií na konzervatoři se například studiu hudební teorie nebo hře na další nástroje nevěnoval, samostatně nevystupuje ani neskládá vlastní hudbu. Přesto si myslí, že kdyby zůstal v Libanonu, také by zřejmě někde zpíval. Zda by se více prosadil, by prý bylo otázkou štěstí.

Jako jediný ze členů souboru podstoupil alespoň částečnou odbornou přípravu v arabské hudbě, což je do určité míry znát na jeho pěvecké technice i výslovnosti. Marwana Alsolaimana jsem se dotazovala, zda díky svému, byť vlastně krátkodobému studiu na konzervatoři Mouin Abou Chahine přesto není v některých otázkách co se týče arabské hudby a teorie obeznámenější než ostatní členové. Vedoucí souboru o tom však přesvědčen není:

„Já myslím, že on toho tolik neměl, tak on nemá tolik toho co říkat... neví o moc víc než my ostatní...je sice na lepší úrovni než nějaký *normální* hudebník, ale není toho hodně.“  
(Marwan Alsolaiman, 30.1. 2009)

V České republice se cítí docela dobře, má tady řadu dobrých přátel, přestože lidé zde podle něj nejsou příliš srdeční. Dle vlastních slov tady není vázán hlubšími pouty, dosud se

neoženil. Z Libanonu prý odešel hlavně proto, aby mohl svobodně a samostatně podnikat. Myslí si, že jeho příchod do Čech sice je tak trochu osudový, ale pokud by pro něj bylo výhodnější odejít jinam, asi by neváhal. Z jeho výroků je patrný určitý pocit zklamání nad dnešním pohledem na arabské země a jejich kulturu ze strany Evropanů, resp. i Čechů:

„Bohužel, svět...nás považuje za třetí svět, ale ten třetí svět ví o Evropě mnohem víc než Evropa o nás, známe vaši kulturu, hudbu, vaše spisovatele, vaši historii atd., a bohužel tady lidi nás berou jen, že jsme lidi z třetího světa, který nemá stejné práva jako ostatní, který ani neví co oni vědí, nejsme civilizovaní, nemáme kulturu....kolik lidí se ptalo, jestli vůbec máme tu hudbu zapsanou...v notách...no máme zapsanou, máme i komplikovanější noty a hudbu než je ta západní, když tam máš čtvrttóny“ (Mouin Abou Chahine, 15.9. 2008).

Pro Mouina Abou Chahine je velmi důležitý přátelský vztah k ostatním členům. Konstatuje, že společné provozování hudby jim dělá velkou radost, ale současně jejím prostřednictvím usilují o určitou reprezentaci vlastní identity a kultury místním českým posluchačům.

### **Annas Younis (Irák)**

K souboru Ziriab se připojil teprve nedávno a je také jeho nejmladším členem. V roce 2006 hrál se svou hudební skupinou v Červeném Újezdě, kde tehdy vystupoval také Ziriab. Marwan Alsolaiman ho prý oslovil a nabídl mu spolupráci se Ziriabem. Se všemi třemi hudebníky navázal velice vřelý vztah a považuje je za své nejlepší přátele. Marwan Alsolaiman je pro něj autoritou a svoji hru přizpůsobuje jeho požadavkům, ačkoli sám by na repertoár Ziriabu zařadil větší počet rychlejších rytmických skladeb a usiloval by o „modernější“ pojetí aranžmá. Na můj dotaz, z jakého důvodu se členem souboru stal další bubeník (na *darbūkku* totiž dosti zručně hrál již od začátku Haitham Farag), Marwan Alsolaiman uvedl, že si přeje, aby se Haitham více věnoval zpěvu:

„Od té doby, co k nám Annas vstoupil, tak už Haitham se soustředil víc na zpěv než na bubny...Haitham spíše zpívá a pomáhá v bubnování...Já jsem vždycky chtěl, aby Haitham jenom zpíval, protože má na ten zpěv“ (Marwan Alsolaiman, 30.1. 2009)

Zatímco Haitham Farag se spíše drží základní struktury rytmických vzorců, Annas Younis hru obohacuje množstvím rytmických ozdob. Skupinu tak podporuje zejména při koncertech, na jejichž repertoáru je výrazněji zastoupena rytmická, taneční hudba.

Pochází z iráckého Bagdádu, kde se narodil 25. května 1984. Je křesťanem katolického vyznání. Od malička měl zájem především o hru na perkusní nástroje. Neabsolvoval žádnou odborně vedenou přípravu k hudbě, sám se naučil hrát na buben

*darbūkka*. Podobně jako Marwan Alsolaiman, také on tvrdí, že již od malička znal v podstatě všechny rytmické vzorce, jen se je později naučil identifikovat a poznal jejich názvy. V patnácti letech jako bubeník doprovázel i místní zpěváky profesionály. Následuje pohnutý osud: roku 2001 z Iráku odchází a po přechodných pobytech v Jordánsku, Rusku, na Ukrajině a Slovensku zůstal v České republice, ačkoli měl v úmyslu dostat se dále na Západ. Nejprve získal politický azyl a posléze i české občanství. Přiznává, že Praha i Česká republika se mu již staly druhým domovem. Je svobodný a v Praze žije spolu se svým bratrem.

Jako jediný člen ze souboru Ziriab je Annas Younis profesionálním hudebníkem. Od roku 2008 se žíví pouze hudbou. Společně s jinými hudebníky-azylanty různých národností (např. Tunisko, Rusko, Čečensko ad.) nejprve založil skupinu Ekvátor. Zde hraje na *darbūkku*, zpívá, skládá hudbu a texty v irácké arabštině. Jedná se o v současnosti hojně se vyskytující synkretický styl, který se podobá formám alžírského *rai*, tak, jak jej uplatňuje množství hudebníků arabského původu například ve Francii. Mísí se zde prvky z arabské hudby (rytmické vzorce, melodika) s evropskými, tj. jádro hudebního doprovodu tvoří zvuk syntetizátorů, elektrické kytary, saxofon apod. Začal také vést výukové kurzy bubnování na *darbūkku* nejen v Praze, ale i v jiných českých městech (Český Krumlov, České Budějovice, Liberec, Kladno, Pardubice) a doprovází tanečnice orientálního tance. Dnes již má vlastního manažera a kromě Ziriabu a Ekvátoru hraje i s několika dalšími hudebními skupinami, mj. i s romskými Bengas a Terne Čhave.

Dle vlastních slov tedy miluje veškerou hudbu, hlavně rytmickou a taneční, která je podle něj v současnosti nejvíce žádaná. Je také přesvědčen o tom, že hudebník by měl svoji hru přizpůsobit požadavkům publika. Proto se domnívá, že ne vždy může pro české, tj. evropské publikum hrát čistě na základě vlastních preferencí, protože pro zdejší posluchače není snadné vnímat mimoevropské rytmy, natož pak na ně tancovat. Hudba je pro Annase Younise silně spjatá s tancem. Jak ostatně prohlásil:

„V tuhle dobu, v který jsme, musíme dělat co je nejvíc... prostě moderní nebo taneční, protože lidi dneska všichni chtějí tancovat na hudbu, mít víc energie tam. Tak taneční, tohle je moje styl. Třeba jestli mají problémy, oni chtějí tancovat, aby zapomněl na to. A každý tancuje podle svoje. Tak my musíme mít takovej styl, aby všichni mohli tancovat. Jestli začnu myslet na sobě, co mě líbí, to jako nebude dobrá práce. Takový klasický jako můžeme udělat pro Arabý a pro Češi, ale ne všechny, ne všichni... Já nemám rád, aby tam lidi seděli a nic neudělali. Můžu já hrát těžký rytmy když jsem jako sám, ale jak hraju pro publikum, musím něco pro ně, aby rozuměli. Hlavní ten věc pro mě, aby lidi měli radost z toho.“ (Annas Younis, 20.3. 2009)

Přesto je mu Ziriab velice blízký, protože interpretuje jemu vlastní styl hudby a také se zde zpívá v arabštině. On sám však v souboru nikdy nezpívá, hraje pouze hlavní part

*darbūkkyy*. Ziriabu si tedy velmi váží, protože je podle něj jediným souborem v České republice, který hraje skladby v klasickém arabském stylu:

„Nikdo jak Ziriab nehraje. Arabové mají všichni rádi, když hraje Ziriab, protože to je starý styl, arabský folklor. A Marwan naschvál on vybral jenom akustický nástroje, žádný elektrický tam není, protože pak to vypadá moderně. Ale on chce, aby Ziriab byla jenom taková folklor starý.“ (Annas Younis, 20.3. 2009)



## **Několik poznámek k arabské hudbě, jejímu teoretickému konceptu a způsobům provozování na Blízkém Východě**

**Znějící podoba arabské hudby**  
**Výsadní postavení melodické složky. *Maqām***  
**Rytmické vzorce *'iqā'at***  
**Význam improvizace**  
**Ambivalentní postoj k hudbě a jejímu provozování**  
**Spjatost hudby s poezií. Nejvýznamnější žánry**  
**Hudební nástroje**  
**Osvojování si hudebních dovedností a repertoáru**  
**Proměny arabské hudby ve 20.století**

Členové souboru Ziriab se otevřeně hlásí ke klasické arabské hudební tradici, kterou v osobitém pojetí a s ohledem na specifickou situaci, již je působení souboru v evropském prostředí, skutečně následují. Z toho důvodu jsem se rozhodla do této práce zařadit i kapitolu, jejímž cílem je představit a objasnit základní informace týkající se arabské hudby, její znějící podoby i konceptualizace, tak, jak je přítomná v blízkovýchodní praxi, a doložená v etnomuzikologické literatuře<sup>13</sup>.

Výše uvedené skutečnosti tedy poskytují nutné kontextuální zázemí pro formulaci řady konkrétních závěrů, které je možné vyslovit teprve na základě vědomostí nejen o hudební teorii, ale i o všeobecném kulturním pozadí arabsko-islámského hudebního okruhu. Kapitola se zaměřuje zejména na ty oblasti arabského hudebního konceptu, které přímo souvisí s otázkami relevantními pro případovou studii souboru Ziriab.

### **Znějící podoba arabské hudby**

Souhrn oblastí, kam spadá vliv arabského jazyka a islámu, zdaleka netvoří koherentní celek, který by bylo možné jednotně charakterizovat. Na čím „nižší“ rovině se pohybujeme, čím detailnějšími aspekty kultury těchto regionů se zabýváme, tím více vyjdou najevo významné odlišnosti. Stejně jako není tzv. arabský svět a jeho kultura monolitem, není ani hudba ve všech jeho oblastech identická. Na druhou stranu je značně obtížné vymezit nějaké „národní školy“. Přes odlišnost tradic, patrnou hlavně na dvou ohniscích arabsko-islámské

---

<sup>13</sup> vycházím především z jednotlivých článků šestého dílu *The Garland Encyclopedia of World Music. The Middle East* Virginie Danielson, Scotta Marcuse a kol. (2002), dále z prací publikovaných v periodiku *Ethnomusicology*, publikací H. H. Toumy (1996), S. el Mahdiho (1972), A. Hachlafa (1993) ad.

kultury, tj. Východu (*Mašriq*) a Západu (*Maghrib*), sjednocuje řadu tak rozdílných celků zejména vliv islámu. Ten se projevuje jak v oblasti samotného hudebního zvuku, tak i na úrovni chování a konceptualizace.

Islám klade ze všech tří tzv. západních náboženství největší důraz na svůj monotheistický charakter, což se projevuje na všepronikajícím konceptu *tawHīd*, čili „jedinosti“ a naprosté transcendenci Boha, která se pojí s přísným zákazem jakéhokoli jeho zobrazení. Toto platí i pro oduševnělé bytosti, tj. člověka a zvířata. Z tohoto důvodu se rozvíjela spíše umělecká řemesla, která jsou typická množstvím opakujících se ozdob, pro něž se vžilo označení „arabesky“. Přesto se i v islámském světě výtvarné figurální umění objevilo. Při pohledu na osmanské miniatury z 18.století však můžeme zpozorovat charakteristické rysy, jako je absence perspektivy, neexistence individuálních somatických rysů u lidských postav a jejich shodný výraz ve tváři. Nejen pro výtvarné umění, ale ostatně pro jakékoli formy uměleckého ztvárnění ovlivněné výše zmíněnými islámskými koncepty, je typické úsilí o vysokou abstrakci, denaturalizaci, potlačení individuálního charakteru a důraz na princip opakování. Všechny tyto aspekty se na různých rovinách odrážejí i v znějící arabské hudbě, což na příkladu *muwaššāHat* dokládá al Faruqi (al Faruqi 1975: 6-12).

Bruno Nettl charakterizuje hudbu Blízkého východu, severní Afriky a Indie (Nettl 1956b: 141 – 142) jako monofonní a mikrointervalovou. Toto vymezení postihuje dvě základní vlastnosti arabské hudby, totiž její jednohlasý charakter a výskyt intervalů menších než půltón mezi jednotlivými tóny. Evropan si všimne dvou skutečností. Nejen v lidovém zpěvu beduínů či kultivované kantilaci přednašeče Koránu, ale i v projevu současných arabských populárních zpěváků zaujmou bohatě zdobené, melismatické melodie. K tomu přistupují neobvyklé intervalové postupy, které jsou často výrazněji postřehnutelné v sólové i ansámblové hře hudebních nástrojů. Pozornost posluchače prakticky v každé hudební produkci alespoň malého instrumentálního souboru upoutá zvukově pestrý tónbr i specifické metrické uspořádání doprovodu perkusních nástrojů.

### **Výsadní postavení melodické složky. *Maqām***

Arabská hudba má mnoho inspiračních zdrojů a velmi dlouhou tradici sahající až do dob před vznikem islámu. Není jisté, v jaké podobě jsou právě předislámské prvky zastoupeny v arabské hudbě dodnes, a do jaké míry se vyskytují společně s těmi později vzniklými. Detailnější písemné fixace konceptů arabské hudby týkající se (nejen) její znějící podoby (tj. „zvuku“) pocházejí ze středověku. Některá zkoumání dokládají, že řada již tehdy

popsaných fenoménů, od jevů z hudebně-teoretické roviny až po chování spjaté s provozováním hudby, jsou patrné i v dnešní praxi (Sawa 1981: 73 – 84).

Hudba, její teoretické uchopení i praktické provozování, se v arabsky mluvícím světě začala intenzivně rozvíjet v dobách vlády 'Abbásovců, kdy zažíval islámský chalífát svůj největší kulturní rozmach. Ten ještě umocnila tehdejší otevřenost vůči ideovým a kulturním podnětům přicházejícím zvenčí. Zatímco na východě významně působily perské vlivy, na západě se kulturní velmocí stalo muslimské Španělsko, které se mj. vyznačovalo harmonickým a myšlenkově plodným soužitím muslimů a židů. Důležitou roli sehrály jakožto kulturní centra významné dvory, zejm. Bagdád, Damašek, Cordoba a Sevilla. Zde působili nejen filosofové a učenci se zájmem o přírodní vědy, ale také básníci a hudebníci. Známý je kupříkladu Ibrahīm al-Mawsilī, původem Peršan, zpěvák a skladatel u dvora chalífy Hārūna al-Rašīda (vládl 786 – 809). **Ziriāb**, nejlepší žák al-Mawsilīho, odešel do Cordoby, kde založil hudební školu. Dále se proslavil inovacemi loutny 'ūd a autorstvím mnoha hudebních skladeb založených na poetickém žánru *muwaššaH* a vytvořil tak základ severoafrického repertoáru „suit“ *nūbat* (sing. *nūba*).

Nejvýznamnější arabsky psané práce o hudbě pochází z 9. a 10. století, tj. rovněž z 'abbásovského období. Novoplatónská a aristotelská filosofie se pěstovala díky množství arabských překladů děl řeckých filosofů, které vznikaly v bagdádském *bajt al-Hikma*, jakési překladatelské instituci zřízené chalífou Ma`mūnem. I ve středověké Evropě proslulý, v Bagdádu žijící aristotelik Abū NaSr al-Fārābī (872 – 950) věnoval hudební teorii svůj spis *Kitāb al-mūsīqā al-kabīr* („Velká kniha o hudbě“). Druhou známou prací je *Kitāb al-aghānī* („Kniha písní“), kterou napsal Abū al-Faradž al-Isfahānī (897 – 967). Hudbou se zabýval také filosof al-Kindī (z. 874) a jiní. Řada z těchto děl se stala ve dvacátém století předmětem zájmu evropských badatelů díky od třicátých let vznikajícím francouzským překladům, které pořídil baron Rodolphe d'Erlanger<sup>14</sup>.

Autoři se v těchto pojednáních zabývají rytmem, způsoby zhudebňování poezie, hudebními nástroji a jejich laděním i různorodým působením hudby na lidskou psychiku. Dominantní úlohu však zaujímají otázky spjaté s **melodickou** složkou hudby. Důvodem primárního soustředění se na problematiku ladění, druhy intervalů a ustavení melodických modů, tzv. *maqāmat* (sing. *maqām*), je inspirace arabských učenců řeckými mysliteli, kteří se věnovali právě těmto hudebně-teoretickým otázkám. Bádání se soustřeďovalo na přesné určení velikostí intervalů a vytvoření systému ladění, k čemuž napomohlo využívání poznatků

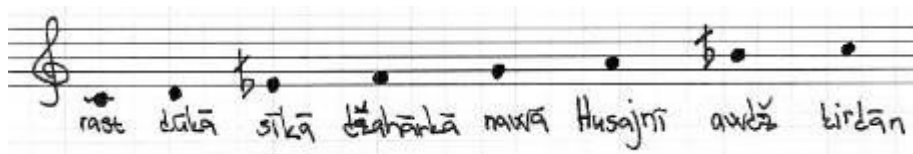
---

<sup>14</sup> šestidílnou publikaci, na které d'Erlanger pracoval s M. Snoussim v letech 1930-1959 vydala v roce 2001 La librairie orientaliste Paul Geuthner a L'Institut du Monde arabe.

z matematiky. Na význam řeckého vlivu poukazuje i arabizovaný termín pro „hudbu“ původem z řečtiny, tj. „*mūsīqā*“.

Současná hudební teorie není identická se svojí středověkou podobou. Ve dvacátém století přicházejí požadavky na revidování stávajících nejednotných principů a vytvoření „závazné“ podoby arabské hudební teorie, které zapříčinily mj. i obavy ze zastínění arabské klasické tradice evropskými vlivy. Od roku 1932, kdy v Káhiře proběhl první panarabský kongres o hudební teorii, tak sílí snahy o určitou unifikaci například v oblasti definování jednotlivých *maqāmat* z hlediska intervalových postupů v každém z nich apod.

Nejmenším intervalem mezi dvěma tóny je v arabské hudbě čtvrttón. Z teoretického hlediska se tak oktáva dělí na 24 shodných čtvrttónů, avšak velikost čtvrttónových postupů ve znějící hudbě málokdy dosahuje právě 50 centů. Arabská hudba se pohybuje v rozsahu od – evropskou hudební terminologií řečeno - *malého g* do *g2*. Ústřední oktávou pak je *c1* až *c2*, na níž se nacházejí jednotlivé tóny základní arabské stupnice – tj. *rāst*, *dūkā*, *sīkā*, *dzahārkā*, *nawā*, *husajrī*, *awdž* a *kirdān*. Kromě třetího stupně *sīkā* a sedmého stupně *awdž*, které svojí tónovou výškou stojí mezi *es* a *e*, resp. *b* a *h*, se ostatní tóny shodují s evropskou *C dur*:



Toto pojetí intervalů (Marcus in Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.) 2002: 34 – 36) však není napříč arabským světem v teorii ani v praxi zcela jednotné.

Základem pro utváření jednotlivých *maqāmat*, čili melodických modů, jsou čtyři druhy intervalových postupů. Vzdálenost mezi dvěma sousedními tóny tak může být celotónová (tj. čtyři čtvrttóny), půltónová, třičtvrttónová anebo analogicky k evropské zvětšené sekundě o velikosti šesti čtvrttónů. Tyto intervalové postupy se různě kombinují a vytváří řadu ustanovených čtyřzvuků<sup>15</sup>, např. *Hidžāz*, *kurd* nebo *'adžam*:



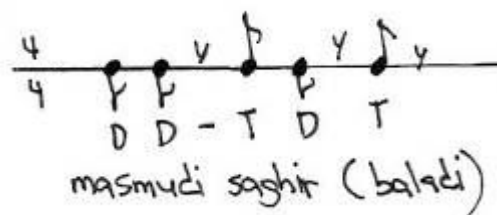
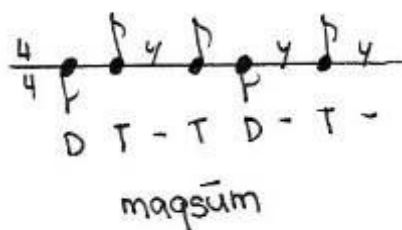
<sup>15</sup> termínem „čtyřzvuk“ se však nemíní souzvuk čtyř tónů, tj. *akord* ve smyslu evropské hudební teorie, ale čtyři po sobě následující tóny, mezi nimiž je vzdálenost jednoho ze čtyř druhů popsaných intervalů.

Melodický modus se pak skládá ze dvou a více těchto čtyřzvuků. Spodní čtyřzvuk má dominantní úlohu, protože charakterizuje daný *maqām*<sup>16</sup>. Tak například *maqām bajjāti* je kombinací čtyřzvuku *bajjāti* a *nahāwand* apod. Znalost *maqāmat* je vysoce ceněná a považuje se za nejdůležitější část arabské hudební teorie. Čím víc *maqāmat* hudebník zná, je schopen tvořivě pracovat s jejich tónovým materiálem v improvizovaných pasážích a dokáže mezi nimi modulovat, tedy přecházet z *maqāmu* do *maqāmu*, tím vyšší je jeho umělecká kvalita. Obecně se soudí, že v dnešní praxi došlo i v klasických žánrech oproti minulosti k podstatnému zmenšení spektra užívaných *maqāmat*. Nejčastěji užívanými *maqāmat* bývají *Hidžāz*, *Sabā*, *kurd*, *nahāwand* či *sīkā*. Zatímco západní badatelé definují v podstatě devět základních *maqāmat*, arabští teoretici ještě v rámci jednotlivých modů vymezují jejich další poddruhy, čímž se celkový počet *maqāmat* značně rozrůstá. Tyto poddruhy jsou však charakteristické jen drobnými odlišnostmi v intervalových vzdálenostech jednotlivých tónů oproti „základní“ verzi daného *maqāmu* (Touma 1996: 41 – 49).

### Rytmické vzorce 'iqā'at

Důležitou součástí arabské hudby představuje rytmičný doprovod perkusních nástrojů, který doplňuje sólový i sborový zpěv stejně jako sólové i ansámblové instrumentální pasáže. Jeho základem jsou rytmičné vzorce 'iqā'at (sing. 'iqā). Svojí povahou jsou cyklické, takže jeden vzorec se opakuje mnohokrát v průběhu určitého oddílu skladby. Každý vzorec charakterizuje uspořádání a povaha jednotlivých úderů v čase (Marcus in Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.) 2002: 89 – 92).

Při hře na jakýkoli perkusní nástroj se uplatňují dva základní typy úderů: jednak je to tzv. „tmavý“, čili *dum*. Tmavé údery se vždy tvoří ve středové oblasti blány rámového či pohárovitého bubnu. Druhým typem úderu je „světlý“ *tek*, který se naopak tvoří blíže okraji nástroje. Nejobvyklejšími rytmičnými vzorci jsou čtyřdobý *maqSūm* a *baladi*, které často doprovázejí lidovou i současnou populární hudbu:



<sup>16</sup> také začátek každé skladby se pohybuje v rozsahu dolního čtyřzvuku

V žánrech klasické hudby, např. v severoafrických *muwwaššāHat*, najdeme i komplikovanější, pětiosminové, devítiosminové a jiné vzorce. Spektrum užívaných rytmických vzorců se rovněž regionálně liší, některý vzorec je tak považován za „tuniský“, „saúdský“ apod. Zde uváděné zapsané podoby však představují pouze základní rytmickou strukturu, kterou nutně doplňují další, ozdobné údery, tzv. *takka*, přičemž platí, že vzorec identifikují tmavé údery *dum*. Hráč tedy může obměňovat a zdobit údery *tek*, ale měl by ve vzorci zachovat umístění tmavých úderů *dum*.

Protože hra na perkusní nástroje je méně prestižní než hra na nástroje melodické, přisuzuje se i znalosti rytmických vzorců o něco menší pozornost než studiu *maqāmů*. Rytmický doprovod je značně proměnný a uplatňuje se v něm velká míra improvizace a často vybočuje z dané struktury vzorců. Proměnlivost je dána také „následováním“ měnícího se metra právě zpívané poezie. Tato skutečnost může být podle některých autorů příčinou neužívání hudební notace v minulosti (Blum in Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.) 2002: 9).

## Význam improvizace

Improvizace představuje stěžejní rys blízkovýchodní hudby a uplatňuje se napříč druhy a žánry. Projevuje se jak v melodické i rytmické složce hudby, tak i v obměnách znění zpívaného textu, například pozměněním nebo vypuštěním některých pasáží atd. Podoba znějící hudby do značné míry vzniká právě v momentě provedení a řídí se momentálními intencemi, resp. naladěním hudebníků, zejména pak hlavního zpěváka nebo vedoucího instrumentálního souboru. Svoji roli hraje také publikum, jehož reakce rovněž ovlivňuje charakter provedení. V klasické hudbě tvoří improvizované složky neopominutelnou část skladby. Naproti tomu v současné populární arabské hudbě se improvizace omezuje na minimum, spíše to bývá jen jakési její „připomenutí“. Míra schopnosti improvizace je hlavním kritériem posuzování uměleckých kvalit zpěváka nebo hráče.

Výhradně na principu improvizace stojí vokální žánr *mawwāl*. Jedná se o sólový pěvecký přednes jedné nebo více strof z obvykle milostné poezie, často se zpívá v hovorové arabštině. *Mawwāl* poskytuje interpretovi prostor pro jeho pěvecké a recitační dovednosti. Předpokládá se schopnost vhodně využívat melodických ozdob. Díky melismatickému zpěvu a improvizacímu charakteru je metrum značně proměnlivé. Z toho důvodu *mawwāl* nedoprovází hra perkusních nástrojů, jen melodické nástroje občas zpěvákovi „odpoví“. I za předpokladu, že textovou předlohu představuje jen několik veršů, může *mawwāl* trvat deset, patnáct ale i více minut. Čím lepší je zpěvák, tím více improvizovaných melodických motivů

dokáže přiřadit jednomu verši, který se opakuje třeba čtyřikrát<sup>17</sup>. Protože *mawwāl* často stojí na začátku rozsáhlejšího hudebního celku, je také zpěvákovým úkolem uvést příslušný *maqām*. Typickou součástí *mawwālu* bývá tzv. *lajalī*, vokální improvizace na slabiky nenesoucí žádný význam (*ah*, *jālālan* apod.) a jednotlivé výrazy zdánlivě s textem nesouvisející. V *lajalī* tak slyšíme slova *amān* („mír“, „pokoj“), nejčastěji pak *jā lajl* („ó, noci“) nebo *ja 'ajnī* („ó, mé oko“). Za zmínku stojí, že oba tyto výrazy („noc“ a „oko“) se váží k lásce - oko poskytuje první kontakt s milovanou osobou a noční čas se považuje za dobu vyhrazenou lásce (el Mahdi 1972: 16 – 17). *Lajalī* však může doprovázet i *mawwāl*, jehož obsahová náplň není spjata s milostnou tematikou.

Obdobou vokálního *mawwālu* je instrumentální *taqsīm*, tj. improvizovaná „kadence“, kterou přednáší nejčastěji citera *qānūn*, loutna *'ūd*, flétna *nāj*, housle nebo jiný melodický nástroj. Může stát na začátku i uprostřed skladby, obvykle začíná v pomalejším tempu, ale může zahrnovat i živější pasáže. Podobně jako zpěv, i zde melodickou linku obohacuje mnoho ozdob. U dobrých hráčů se předpokládá, že dovedou improvizovat jak v rámci jednoho *maqāmu*, tak i modulovat do jiného. *Taqsīm* je důležitou součástí vícedílných skladeb, „suit“ *wasla* nebo *nūba*, protože zaujímá roli instrumentální mezihry, která stojí mezi jednotlivými oddíly poetické předlohy.

## Ambivalentní postoj k hudbě a jejímu provozování

Pro arabsko-islámský kulturní okruh je typický ambivalentní postoj k hudbě. V první řadě se uvažuje o její schopnosti poskytovat zábavu, rozptýlení a navozovat uvolněnou atmosféru (*Tarab*). Proto i takové projevy jako je výzva k modlitbě (*aZān*) nebo přednes Koránu, které by Evropan za hudbu považoval, pro ortodoxní muslimy do konceptu „hudba“, tj. *mūsīqā*, nespádají. Tento soubor přesvědčení čerpá z islámských věroučných zásad. Islám obecně nabádá k značné zdrženlivosti vůči poslechu hudby, a zvláště pak jejímu provozování, protože může odvádět člověka od náležitých činností, tj. především modlitby a práce. Odažitý postoj se vztahuje také k textovým předlohám, jimiž je v drtivé většině případů milostná poezie. Její obsah může svádět k nevhodným myšlenkám a frivolnosti. Hudbě se tedy přisuzuje velmi silný, avšak veskrze **negativní vliv na lidskou mysl**. Terčem kritiky také bývá konzumace alkoholu nebo i drog, během vystoupení hudebníků. Ambivalence je zřetelná i na jazykové rovině - hudba se spíše než za umění považuje za řemeslo, „práci“ (*šighl*), hudební nástroje spadají do kategorie „náradí“ (*'iddi*). Koncept hudby jakožto váženého

---

<sup>17</sup> improvizace se může uplatnit i v textové rovině. Zpěvák může přizpůsobit text momentálním okolnostem, například něčí přítomnosti v publiku apod.

„umění“ (*fann*), který se začal ujímat především v městském prostředí, je tedy zčásti důsledkem pronikajících západních vlivů. Ceněný je na druhou stranu teoretický zájem především o *maqāmy* díky spjatosti vymezování intervalových postupů s matematikou.

Jen na okraj upozorňuji na zcela odlišný postoj vyznavačů súfismu, kteří hudbu do různé míry zahrnují do jednotlivých úkonů *Zikru* (nom. *Zikr*<sup>18</sup>). Pro ně má hudba mystický význam a napomáhá navození pocitu těsné blízkosti až jednoty s Bohem. Protože členové souboru Ziriab nejsou *sūfi*, ani nemají na svém repertoáru žádnou píseň, jejíž textová předloha by souvisela s islámskou nebo jinou náboženskou tematikou, soustředí se i výklad v této kapitole na oblast světské hudby. Náboženské hudbě se tedy již nebudu více věnovat.

Ambivalentní postoj je patrný také na protikladném hodnocení až opovrhovaného profesionalismu oproti **ceněnému hudebnímu amatérismu**. Provozování hudby neplatí za důstojný a poctivý způsob obživy. Zcela bez významu tak není fakt, že profesionální hudebníci jsou často příslušníci náboženských nebo etnických menšin a obecně pocházejí ze skromnějších, až velmi nuzných poměrů. Často jsou jim navíc připisovány různé negativní vlastnosti jako například zapovězená konzumace alkoholu, homosexuální orientace a jiné „neřesti“. I mezi profesionálními hudebníky však existuje určitá hierarchie prestiže. Někteří si s postupem času získají obdiv a uznání díky výjimečným schopnostem a charakteru svého repertoáru, který čerpá z klasických zdrojů. To se týká takových umělců, jakými byla Umm Kulthūm, libanonský hudebník Wadī` as-Sāfi nebo Syřan SabāH Fachrī. Žádné úcty naopak nepožívají hudebníci profesionálové, kteří vystupují v zábavních podnicích nebo na ulici.

Jak vyplynulo i z předchozích několika drobných zmínek o historických pojednání o hudbě, zájem o hudebně teoretické poznatky stejně tak i její amatérské provozování se velmi oceňuje. Z toho důvodu i hudebníci profesionálové, kteří podstoupili nějaké hudební vzdělání, avšak pocházejí z konzervativních a dobře zaopatřených rodin, se navenek deklarují jako amatéři, aby se vyhnuli negativním soudům, spjatým s profesionalismem (Racy 1986: 418 – 419). Provozování hudby v uzavřeném, soukromém prostředí hudebníky-amatéry, pro něž je hudba zálibou, je však hodnoceno velmi pozitivně.

## **Spjatost hudby s poezií. Nejvýznamnější žánry**

Lidský hlas platí v arabské hudbě za nejdůležitější hudební „nástroj“. Z toho důvodu bývá pěveckému partu připisováno dominantní postavení, což zároveň implikuje silnou vazbu hudby na poezii. Jakožto textové předlohy určené k zhudebnění nabyly největšího významu

---

<sup>18</sup> *Zikr* je náboženský obřad vykonávaný vyznavači súfismu. Jeho náplň tvoří zpívaná recitace veršů opěvujících Proroka a zejména samotného Boha. Různé druhy súfijských bratrstev se kromě jiného navzájem liší z hlediska míry zapojování perkusních a výjimečně i melodických nástrojů, které doprovází zpěv.



poetické formy, které vznikly v muslimském Španělsku, resp. v Andalusii. Podle tradice andaluské hudební i poetické žánry pronikly a zdomácněly také v blízkovýchodní oblasti, kde se však ve větší míře než v *Maghribu* uplatnily osmanské vlivy.

Repertoár klasické arabské hudby představují tzv. *nūbat* (nom. *nūba*, severoafrické označení, zatímco na Blízkém východě se nazývá *wasla*), několikadílné skladby, které zahrnují již zmíněné sólové vokální i instrumentální improvizované pasáže s doprovodem menšího nástrojového souboru *tacht*. *Nūba* má několik oddílů, které se liší svojí metrickou strukturou, tj. užitými rytmickými vzorci a tempem. Podoba jednotlivých oddílů je závazně stanovena, avšak regionálně se liší. Tak i v *Maghribu* není například tuniská *nūba* totožná s marockou. Název se vždy shoduje s ve skladbě užitým *maqāmem* (např. *nūba sīkā*). Stěžejní úlohu však má textová předloha, která představuje základ pro výstavbu celé kompozice. Poetickým žánrem určeným k zhudebnění je *muwaššaH*, která se svojí strofickou strukturou liší od staroarabské formy *qaSīda*, typické sledem řady dvojverší. Nejčastěji se jedná o lyrickou milostnou poezii<sup>19</sup>, ale existují i verše hrdinské, satirické nebo náměty opěvující krásu přírody. *MuwaššaH* patří k nejoceňovanějším díky své formě a užití literárního jazyka, tj. klasické arabštiny. Není však jediným druhem zhudebněvané poezie. Napříč arabským světem existuje řada dalších žánrů, jako například egyptský *dawr*, blízkovýchodní i severoafrický *zadžal* nebo maghribský *ma'alūf*, které mají oproti *muwaššaH* o něco jednodušší strukturu a uplatňuje se v nich především hovorová arabština. V současné populární hudbě jsou i tyto formy na ústupu a nahrazuje je prostá strofická poezie s refrémem.

## Hudební nástroje

Napříč arabským světem se vyskytuje množství hudebních nástrojů, které existují i v různých lokálních variantách. Ve stručnosti se zmíním o nástrojích, které tvoří klasický instrumentální soubor *tacht*. Druhy hudebních nástrojů se liší z hlediska přisuzované prestiže. Nejváženější jsou chordofony, v jejichž skupině zaujímá výsadní postavení loutna *'ūd*. Je to nástroj s krátkým krkem, pěti až šesti dvojsborovými strunami<sup>20</sup> a několika často bohatě zdobenými rezonančními otvory. Má široké uplatnění, užívá se jak v klasické hudbě, kde platí za nástroj hudebních teoretiků, tak i k doprovodu lidové nebo současné populární hudby.

Za aristokratický nástroj je také považována citera *qānūn* lichoběžníkového tvaru s regionálně odlišným počtem trojsborových strun (kolem dvaceti šesti). Stejně jako loutna *'ūd*, je i *qānūn* jak doprovodným, tak i sólovým nástrojem. Hraje se na něj oběma rukama,

<sup>19</sup> *MuwaššaH* se stala tak oblíbenou, že se uplatňuje i v hudbě súfiů. Zde je milostný námět reinterpretován jakožto vyjádření lásky k Bohu.

<sup>20</sup> drnká se na ně plektrem, někdy i jen prsty.

několik prstů bývá opatřeno trsátkou. Typickým způsobem hry je tzv. *tafchīm*, kdy s tónem melodického motivu současně zaznívá jeho spodní oktáva, kvinta nebo kvarta. Pro klasickou hudbu severní Afriky je typický smyčcový nástroj *rabāb*.

Z aerofonů je třeba zmínit bambusovou flétnu *nāj*, která se jako jediná z dechových nástrojů užívá v klasickém instrumentálním souboru. Vyrábí se v několika velikostech, s různým počtem dírek. Hraje se na její horní okraj v šikmém sklonu. Protože je jí připisován mystický význam, objevuje se i v hudbě súfijů, zvl. směru *mawlawijja*. Mezi nejčastěji užívané bicí nástroje patří rámový buben *bendir* a tamburína *riqq* (nebo *daff*) s několika páry malých plíšků umístěných po obvodu rámu. V klasickém souboru se k nim připojuje i v lidové hudbě užívaný hliněný nebo kovový pohárovitý buben *darbūkka* obvykle s plastovou membránou. Kromě výše zmíněných nástrojů se zvláště v lidové hudbě užívá řada dalších aerofonů, idiofonů i chordofonů. Přibližně od devatenáctého století do arabského světa pronikají také některé evropské nástroje, které již dnes plně zdomácněly. Jedná se o housle, violu, violoncello ale i akordeon, trubku či klavír. V druhé polovině dvacátého století vzrůstají na významu elektrické hudební nástroje a synteticky utvářený zvuk.

## **Osvojování si hudebních dovedností a repertoáru**

Po staletí se veškerý hudební materiál spolu s textovými předlohami předává **orální tradicí** (Racy in Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.) 2002: 536). Osvojování si hudebních dovedností probíhá poslechovou formou a využívá princip napodobování. Vyjma ojedinělých navrhovaných systémů notace starých hudebních teoretiků se žádný způsob zápisu arabské hudby všeobecně neujal. Znalost modů, rytmických vzorců, jednotlivých kusů z repertoáru nebo technika hry na nějaký nástroj se tak v hudebnických rodinách individuálně předávaly z generace na generaci. Za „učitele“ hudby mnohdy platili šejchové, tj. představení súfijských bratrstev, většina hudebníků jsou však v podstatě samouci. K přijetí hudební notace západního typu obohacené o značky pro čtvrttóny došlo až ve dvacátém století, což lze opět dát do souvislosti s evropskými vlivy. Do moderní doby taktéž patří rozvoj institucionalizovaného hudebního školství. Přesto i zde se dosud upřednostňují poslechová forma učení a princip nápodoby, s jejichž využitím si studenti osvojí řadu skladeb, které patří do klasického repertoáru daného regionu. Jednotlivé *maqāmat* i rytmické vzorce *'iqā'at* se také neučí izolovaně z „pouhého“ analytického zápisu, ale vždy v širším kontextu znějící hudby. Určitý *maqām* si studenti i posluchači osvojí tak, že si zažijí hudební skladbu, jejíž tónový materiál se v daném *maqāmu* pohybuje (Marcus in Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.) 2002: 33-34).

## Proměny arabské hudby ve 20.století. Nejvýznamnější interpreti

„Bodem obratu“ je pro arabskou hudbu druhá polovina devatenáctého století. K překotným modernizačním snahám tehdy docházelo zejména v Egyptě, ještě pod osmanskou nadvládou. Právě Egypt se v první polovině dvacátého století stal arabskou hudební „velmocí“. Podstatnou roli v této souvislosti sehrál rozvoj tamního gramofonového průmyslu, který se zasloužil jak o širokou dostupnost hudby napříč všemi vrstvami, tak i o její rozšíření do více regionů arabského světa. Na druhou stranu zapříčinil mnoho obměn v dosavadní praxi. Zejména omezený časový rozsah gramofonových desek si vynutil kratší a více předem zkomponované skladby. Několikadílné „suity“ *nūbat* s rozsáhlými improvizovanými pasážemi tak nahradily jednotlivé písně, pro něž jsou typické kratší textové předlohy třeba jen s dvěma strofami a refrénem. Více se uplatňuje čerpání z lokálních tradic, skladatelé vytvářeli nové hudební úpravy mezi lidem rozšířených písní a obecně se inspirovali lidovou hudbou, například zapojením nástrojů v klasické hudbě neužívaných. Řada zpěváků se tedy proslavila s vlastní interpretací všeobecně známé lidové písně. Zejména v Egyptě došlo od třicátých let dvacátého století k podstatnému nárůstu počtu hudebních nástrojů doprovázejících zpěváka sólistu. Malý instrumentální soubor *tacht* tak nahradil orchestr *firqā* s větším počtem hráčů na housle, violoncella i na další, často evropské nástroje.

Celé dvacáté století je obdobím arabských hudebních (a v některých případech současně divadelních a filmových) hvězd - skladatelů a zejména zpěváků. Tito hudebníci se stali profesionály, začali vystupovat ve velkých prostorách před početným publikem a získali si slávu i materiální ocenění. Odkaz, z něhož později čerpali slavnější následovníci, zanechal v podobě množství vlastních zkomponovaných *muwaššāHat*, *dawrat* a *qaṣīdat* egyptský zpěvák a skladatel Sa'īd Darwīš (1892 – 1923), který začínal jako kabaretní zpěvák a živil se veřejně prospěšnými pracemi (Hachlaf 1993: 22 – 23). Po něm přicházejí dnes již legendární postavy jako **Muhammad 'Abdelwahhab** i původem beduínská zpěvačka **Umm Kulthūm**<sup>21</sup>, dcera z chudé rolnické rodiny. Za zmínku dále stojí původem syrský hudebník **Farīd al-'Atraš** (1917 – 1975). Pocházel ze staré drúzské, avšak dobře situované rodiny. Po úmrtí otce rodina přesídlila do Egypta, kde živobytí obstarávala – i přes svůj urozený původ - matka jako zpěvačka. Farīd al-'Atraš absolvoval káhirskou hudební konzervatoř a se svými písněmi se proslavil v divadle i ve filmu. Vlivem snahy o určitou modernizaci obsahuje jeho hudba evropské prvky, které jsou patrné v orchestraci a charakteru aranžmá instrumentálních

---

<sup>21</sup> této dosud nepřekonané arabské zpěvačce se věnuje Virginia Danielson (1997) v oceňované práci „The Voice of Egypt: Umm Kulthūm, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century“. (Chicago: University of Chicago Press)

doprovodů písní. Desky společnosti Baïdaphone s jeho skladbami se prodávaly ve všech arabských zemích a dodnes je možné písně Farīda al-’Atraše poslouchat na arabských hudebních portálech na internetu (Hachlaf 1993: 32-34). V Libanonu se proslavili zpěvák a loutník Wadī as-Sāfi, bratři RaHbani a především pak zpěvačka **Fajruz** (nar. 1935), vyznáním křesťanka, která dobyla celý arabský svět. Její repertoár sice zahrnoval i klasické *muwaššāHat* a *qaSīdat*, od konce padesátých let na festivalech v Ba’albaku a v hudebních divadlech však uváděla kratší kusy, jejichž předlohami byly syrské lidové písně anebo vlastní skladby bratrů RaHbani, které se v mnoha směrech značně vzdalují klasické tradici (Hachlaf 1993: 125-126). Naproti tomu syrský zpěvák **SabāH Fachrī** (nar. 1933) svůj repertoár sestavuje do „suity“ *wasla* a snaží se tak dostát klasické arabské tradici. Hudební vzdělání získal od šejchů bratrstva *mawlawijja* v Aleppu a později na konzervatoři v Damašku. Jeho vystoupení trvají i několik hodin. Za doprovodu instrumentálního souboru, v kterém se kromě houslí nevyskytují jiné evropské nástroje, SabāH Fachrī uvádí *muwaššāHat* i lidové písně. Mezi nimi jsou zařazeny instrumentální *taqsīm* i vokální *mawwāl*, jehož poetickou předlohou bývá *qaSīda* (Racy in Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.) 2002: 563 – 564).

\*\*\*

Jak vyplývá z výše uvedených poznatků, i v arabské hudbě se projevuje trend, který Nettle považuje za typický pro druhou polovinu dvacátého století (Nettl 2005: 431 – 442). Množství tzv. „tradičních“ rysů mizí anebo se zjednodušuje, a mísí se s vnějšími vlivy, aby tak vznikla jakási „globální“ hudba s lokálními prvky. Tak klasická arabská *nūba/wasla* se dnes považuje za vysoce závažnou a svým způsobem prestižní hudební formu, která je dosud v oblibě jen u velmi malé části publika. Prameny, které podávají svědectví o situaci v minulosti, zmiňují četnost „hudebních večerů“, kdy se za soustředěného poslechu provozovaly *nūbat*, které trvaly i přes dvě hodiny. Naproti tomu dnes patří tato hudba mezi okrajové žánry. Také ve vysílání i těch arabských rádií, která se zaměřují na „klasický“ repertoár, slyšíme většinou jednu nebo jen několik částí z celé *nūba*. Silně se naopak i na mezinárodní úrovni prosadily žánry, jako je oranský *rai*, které se řadí do velmi rozmanitého spektra směrů „world music“ a prvky, které jsou typické pro původní arabskou hudbu se v nich vyskytují jen sporadicky (Racy in Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.) 2002: 553 – 556).

## **Repertoár souboru Ziriab**

### **Písně známých arabských interpretů a kritéria pro jejich zařazení do vlastního repertoáru**

#### **Způsob utváření a podoba hudebních aranžmá**

„Nejhlavnější pro nás a pro mě je, abychom hráli na ty originální arabský nástroje. Protože když tam zapojíme nějakou elektriku, tak je to moderní, to už je něco jiného. A druhá hlavní věc, tak to je opravdu dělat tu arabskou hudbu, ne tu, která je dovážená...“

„Tak my jsme začali s tím, že budeme uvádět klasickou starou arabskou hudbu, takový poslechový věci. Pak nějak, my i publikum chtělo, abychom hráli jinak, protože v té arabské hudbě nejenom ty poslechové písničky jsou hezký, ale taky ty taneční. Tak my jsme začali to zkoušet, mělo to ohlasy a od té doby ten repertoár měníme podle situace, podle atmosféry, kde a pro koho budeme hrát.“

(Marwan Alsolaiman, 27.4. 2007 a 12.3. 2009)

Členové souboru Ziriab mají zcela jasnou představu o tom, jaké skladby by měly tvořit vlastní repertoár. Stejně tak bývá promyšlen i program jednotlivých koncertů, který se liší dle typu vystoupení. Ačkoli Marwan Alsolaiman považuje současný repertoár za „rozmanitý“, dá se na základě analytického zhodnocení celého repertoáru říci, že všechny písně mají několik společných rysů, které jasně určují charakteristiku písní uváděných souborem Ziriab. Po bližším zkoumání je možné konstatovat **jednotu** v oblasti preferovaného žánru a okruhu námětů v textové složce, způsobu utváření hudebních aranžmá a zejména pak v zdroji vlastního repertoáru, kterým jsou skladby, jimiž autory nejsou členové souboru Ziriab.

### **Písně známých arabských interpretů a kritéria pro jejich zařazení do vlastního repertoáru**

Hudebníci svůj repertoár prezentují jako „klasickou arabskou hudbu“, o jejíž základní charakteristice byla řeč v minulé kapitole. Za více jak desetiletou existenci Ziriabu však lze konstatovat určitou proměnu, která je důsledkem postupného nabývání zkušeností s českými posluchači. Pozoruhodným faktem je, že Češi tvořili v publiku většinu už na prvním samostatném a tedy veřejně přístupném koncertě souboru Ziriab v dnes již neexistujícím pražském klubu Awika. Ze začátku prý hudebníci na svých vystoupeních uváděli „andaluskou hudbu, která je moc vážná“ (Marwan Alsolaiman, 30.1. 2009). Co přesně se na programu

tehdejších koncertů vyskytovalo, ale není možné objasnit. Z prvních let existence souboru Ziriab se totiž nedochovaly žádné audio nahrávky nebo jiné materiály, na jejichž základě by bylo možné tehdejší repertoár zhodnotit. Předmětem zájmu této práce je hlavně situace v současnosti, tj. období od podzimu 2006 do jara 2009, kdy také probíhal výzkum.

Prvním klíčovým poznatkem je fakt, že na repertoáru souboru Ziriab nenajdeme **žádné původní skladby**, jejichž autorem by byl některý z hudebníků. Jak vyplynulo z rozhovorů, vlastní písně se nepokoušel skládat nikdo z nich. Ani Marwan Alsolaiman, který píše poezii v češtině i arabštině, kupříkladu žádnou ze svých básní nezhudebnil. Ačkoli tedy hudebníci opakovaně hovoří o potřebě projevit navenek vlastní zálibu v hudbě, neuplatňuje se zde hudební tvořivost ve smyslu existence originálního repertoáru, vytváření textových předloh nebo většího množství hudebního materiálu. Na dotazy proč tomu tak je, uvádějí členové souboru jako hlavní důvod fakt, že hudba je pouze jejich zálibou a nemají tak na ní dostatek času. Marwanovi Alsolaimanovi navíc není lhostejné, jak by vlastní skladby měly vypadat:

„Takovou tu jednoduchou, moderní hudbu já můžu každý den skládat, třeba pět písničky. Každý den – s textem, se vším všudy. A budu to prodávat a bude to mít úspěch, ale to je prázdná hudba.“ (Marwan Alsolaiman, 12.3. 2009)

Hudebníci mají představy o podobě svého repertoáru poměrně jasně vytyčené a usilují o určitou úroveň jimi provozované hudby i textových předloh. Protože však sami vlastní skladby netvoří a nejsou s to těmto kritériím dostát, uchylují se k písním, které složil a interpretoval kdosi jiný, i mnoho let před nimi. Na koncertech všech výše popsaných typů tak zaznívají pouze **převzaté písně** od jiných interpretů. Jsou to skladby, které se staly masově oblíbenými zejména v 60.-80. letech napříč celým arabským světem a v obecném povědomí se zachovaly do současnosti. V době, kdy byli hudebníci mladí a ještě žili ve svých domovských státech, tyto písně vysílal místní rozhlas i televize. To konstatují sami členové souboru, ale také všichni příležitostně dotazovaní arabští posluchači, a to nejen výslovní milovníci hudby. S těmito – jak bylo nastíněno výše, i původně lidovými – písněmi se proslavil některý z „velkých zpěváků“ jako Fajruz, Wadī` as-Sāfī, Farīd al-`Altraš, SabāH Fachrī, NaZim al-Ghazzālī (1921 – 1963), MelHem Barakāt (n. 1944) a další. Repertoár souboru Ziriab tak tvoří umělé, profesionály interpretované a často i vytvořené skladby, které hudebníci sami s oblibou v mládí poslouchali.

Dnes jsou tyto písně s ohledem na své masové rozšíření v arabském světě považovány za „zlidovělé“ a mnohdy se objevují v nových, „modernějších“ interpretacích profesionálů i amatérů. Za povšimnutí stojí fakt, že většina zpěváků, od nichž Ziriab dané písně přebírá,

pochází z **Blízkého Východu**. Naproti tomu písně známých interpretů původem ze severní Afriky jsou na repertoáru souboru zastoupeny v o poznání menší míře. K této skutečnosti se však vrátíme ještě v závěrečné kapitole. Všichni tito zpěváci byli profesionálními hudebníky a doprovázely je početné ansámby (*firqā*) tvořené arabskými, ale i v evropské hudbě používanými hudebními nástroji. I přes evropské prvky v hudebních aranžmá je tvorba těchto interpretů díky řadě svých charakteristických rysů dnes řazena již do „klasické“ arabské hudby a arabští posluchači ji považují za hudbu „vysoké úrovně“. Někdy bývá hodnocena – ovšem v pozitivním slova smyslu – jako „stareomódní“. V době svého vzniku však tyto písně představovaly spíše „novou“ populární hudbu, nejen díky využití evropských prvků, ale zejména kvůli tomu, že se až na výjimky interpretovaly samostatně a netvořily součást „suit“ *waslat* a do jisté míry již tehdy ustupovaly od klasických konceptů. Jak dokládají dobové videozáznamy, hudebníci s profesionálně upraveným zevnějškem, v evropsky laděném oděvu (ženy s často složitými účesy a bez hidžábu) s tímto repertoárem vystupovali ve velkých prostorách na pódiiích osvětlených barevnými reflektory. Koncerty měly formální ráz a předem vytyčený program, mezi jednotlivými písněmi i v jejich průběhu (např. po vydařenému *mawwālu*) obecenstvo zpěváka odměňovalo bouřlivým potleskem.

Z hlediska povahy znějící hudby tyto písně **splňují kritéria určující arabský hudební koncept**. Jejich tónový materiál se pohybuje v modálním systému, tj. vždy spadá do jednoho z *maqāmat*. Dále se zde uplatňují různé rytmické vzorce *'iqā'at*, orientální melismatický pěvecký styl spolu s jazykově vytříbenou textovou předlohou. Svojí délkou trvání přesahuje velké množství písní těchto interpretů skladby ze současné tvorby. Některé kusy trvají patnáct i více minut. Vyskytují se zde delší, více či méně improvizované výstupy (tj. *taqsīm*) hudebních nástrojů jak v předehrách, tak i v mezihrách. Zpěváci mnohdy opakují verše a obměňují hlavní melodické motivy, improvizují v daném *maqāmu*. Součástí většiny písní bývá *mawwāl* či *lajālī*. Drtivá většina textů písní, které si vybírá Ziriab, je **o lásce**, část z nich opěvuje **vlast**, krásu její krajiny, někdy se vyjadřuje **stesk po domově**. Je třeba zdůraznit, že svými náměty nejsou písně z repertoáru souboru Ziriab spjaty s náboženskou tematikou nebo s byť jen druhotně politickým významem. Takové písně se však nevyskytují ani na repertoáru výše jmenovaných interpretů<sup>22</sup>. Texty bývají v hovorové arabštině, obvykle v syrském, libanonském nebo egyptském dialektu. Ziriab tak přebírá „osvědčené“ kusy, které jsou všem arabským posluchačům i mladšího středního věku od poslechu minimálně

---

<sup>22</sup> Písně tohoto typu představují jen okrajový proud arabské hudby. Vysloveně nábožensky založený bývá repertoár hudebníků súfijů. Politicky zabarvené texty zase mívají jen lokálně známé soubory, jejichž členové jsou za své aktivity obvykle perzekuováni (např. skupina Larsad v Maroku)

povědomé. Tato skutečnost se viditelně projevuje na koncertech, kde alespoň zčásti publikum tvoří arabští posluchači, kteří každou známou píseň rozeznají již po několika úvodních taktech. Při provádění těchto písni souborem Ziriab pak všichni přítomní Arabové tleskají do rytmu a potichu, ale i polohlasně zpívají spolu s hudebníky.

Do svého repertoáru však Ziriab nevolí *jakoukoli* z písni známých arabských interpretů, ale vybírá si jen některé podle jasně stanovených kritérií. Z celkového zhodnocení repertoáru vyplývá, že hudebníci preferují obecně **kratší písně**, průměrně o délce pěti minut. Pokud se rozhodnou do repertoáru zařadit i nějakou původně delší skladbu, vybírají si pak jen určitou její část, zpravidla první dvě sloky. V některých kusech z repertoáru Ziriabu se také objevuje kombinace dvou slok ze dvou různých písni. Tónový materiál skladeb, které soubor uvádí, se pohybuje v **nejčastějších *maqāmat***, tj. především v modech *nahawand*, *Hidžāz*, *bajjati*, *kurd* a *'adžam*, stejně tak užívané rytmické vzorce patří k těm nejobvyklejším. Sami hudebníci o principech výběru písni do vlastního repertoáru hovoří takto:

„Marwan vybírá tóniny přijatelné pro evropského posluchače, aby Evropan té hudbě rozuměl, aby písnička nebyla zdlouhavá a monotónní, bylo tam několik druhů rytmu i hudební tóniny.“ (Haitham Farag, 3.11. 2008)

„V Čechách hrajeme něco jiného, než co bychom hráli doma. Arab vnímá arabskou hudbu jinak než Čech, Evropan vůbec – nevnímáte čtvrttóny. Proto nemůžeme hrát hudbu, která se běžně hraje v arabském světě. Jinak taky trend rychlé a rytmické hudby je všude, i v Libanonu, takže ty dlouhé písničky se už nehrají ani u nás doma – hraje se to večer v půlnoci, poslouchají to zamilovaní...Co my hrajeme, to jsou lidový písničky a snažíme se, abychom hráli ty poměrně kratší, 4 až 6-7 minut, občas dáváme i písničky dohromady kuplet odtamtud, kuplet odtud. Snažíme se mít kratší a lehčí na poslech, to je všechno. Taky pak záleží, kde se hraje, jaké je publikum, co očekává, jestli se tam musí hrát rychlá hudba anebo pomalé, krásné, které tam zapadají...když jsi venku, nedají se vždycky hrát ty pomalé, jemné.“ (Mouin Abou Chahine, 15.9. 2008)

Hudebníci zaprvé přisuzují velkou váhu složení publika na koncertech, přičemž zvláštní význam má převaha českého anebo arabského publika, která se odráží na uváděném programu. Pokud Ziriab pořádá koncert v Praze, objeví se na něm i některé nově zpracované nebo málokdy uváděné písně. Naproti tomu na soukromé akci se uvádějí převážně taneční písně z nejužšího jádra repertoáru. Na vystoupení pro Libanonský klub je zase možné slyšet takovou píseň, která na programu koncertu s většinou českým publikem nikdy nezazněla.

Zadruhé, členové souboru zvažují zařazení jednotlivých písni na program nějakého koncertu z hlediska jeho charakteru. V první řadě se rozlišují tzv. „taneční“ a „poslechové“ písně. Zatímco taneční skladby jasně převažují na soukromých akcích a vystoupeních na festivalech, poslechové písně jsou na programu samostatných koncertů anebo na soukromých



akcích. Třetím, a zřejmě klíčovým poznatkem je, že v písních uváděných Ziriabem se – až na výjimky - **nevyskytují vokální ani instrumentální improvizované pasáže většího rozsahu**, tj. svojí délkou přesahující tři minuty.

Po bližším přezkoumání skladeb na repertoáru souboru Ziriab vyjde najevo ještě jedna zajímavá skutečnost. Nevyskytují se tady například písně tak slavné interpretky jako byla Umm Kulthūm, ale ani v současnosti vzniklé skladby, které jsou nyní v arabském světě populární a obsazují přední příčky tamních hitparád. Kromě náboženských a politických písní se tedy hudebníci navíc **vyhýbají jak skutečně „klasickým“ kusům tak i zcela moderní arabské hudbě**. Jediným v současnosti působícím interpretem, jehož několik písní má Ziriab na repertoáru, je libanonský zpěvák Waël Kfoury (n. 1974):

„Waël Kfoury, Libanonec, to je takový nový, moderní způsob. My zpíváme od něj jednu písničku, ale ona má ten klasický duch, trošičku. Jsou tam rozmanitý melodie, není to jenom stupnice na 4 tóny jako ty moderní...Od Umm Kulthūm zahrajeme jenom kousek hudby nějaký písničky, většinou hned na začátku koncertu. Vyloženě nějakou písničku od Umm Kulthūm neděláme, protože to je samostatná arabská hudba, velmi speciální případ. To je taková klasika arabská, která tady jako nebude mít takový dopad. Tady nejde o žádný rytmus, o žádný tanec, spíš o schopnost toho zpěváka či toho muzikanta, jak uvádět tu písničku. A navíc je to hodně náročný na poslech, protože když je tam nějaká velmi klasická hudební stupnice arabská, kde jde za sebou třeba hodně těch tónů a je velmi široká, tak v tom je to pro českého posluchače trochu jako trest poslouchat takovou hudbu.“ (Marwan Alsolaiman, 22.2. 2009)

„To je práce profesionálů, jo, hrát tu klasiku. Jednak potřebuješ zpěváky na to...Jako nevím jak třeba Haitham a Mouin by to dokázali. Tam jsou úplně načasovaný věci, přesný, melodie přesný tóny jako, to je velmi těžký...“ (Marwan Alsolaiman, 12.3. 2009)

Důvody této volby objasňují, že Ziriab chce interpretovat skutečně „arabskou“ hudbu. Na druhou stranu ale musí brát v potaz zásadní omezení, jimiž jsou vlastní schopnosti a dovednosti všech hudebníků a většinou české publikum.

## **Způsob utváření a podoba hudebních aranžmá**

Soubor Ziriab má na vlastním repertoáru pouze převzaté písně. Ukázalo se, že originální podání těchto písní představuje jakousi **předlohu** pro vytváření jejich hudebních aranžmá ve vlastním pojetí. Hudebníci všechny tyto písně slýchávali v mládí ještě doma z rozhlasu, televize, MC a LP audionosičů anebo z živých hudebních produkcí amatérů doprovázejících různé rodinné oslavy, zejména svatby apod. Zdrojem osvojení si melodického motivu písně, užitého *maqāmu*, rytmických vzorců i textu je především **paměť**, s jejíž pomocí si hudebníci zažili všechny složky písní ještě ve svých domovských zemích.

Učení tedy probíhalo čistě **poslechovou formou**, členové souboru ani dnes nepoužívají žádné písemně zachycené materiály kromě tištěné anebo elektronické podoby písňových textů. Protože v současnosti existuje množství arabských portálů, kde je možné sice ve snížené zvukové kvalitě, avšak v celém rozsahu živě poslouchat písně nejznámějších interpretů, je internet důležitým zdrojem ve chvíli, kdy si hudebníci nemohou vybavit buď některé složky hudby anebo část z písňového textu. V České republice také internetové zdroje poskytují jedinou možnost obeznámení se a udržování kontaktu se současnou hudební scénou v arabském světě. Z internetu hudebníci čerpají nejen dříve vzniklé skladby, ale i některé novější písně, které rovněž nejsou zde v Čechách k dispozici z jiných záznamů.

Členové Ziriabu přisuzují značnou důležitost užívaným **hudebním nástrojům**. Všechny z nich patří do okruhu nástrojů, které tvoří klasický instrumentální soubor *tacht*. Marwan Alsolaiman tedy otevřeně odmítá jakékoliv pro klasickou arabskou hudbu atypické a zvláště pak elektronické nástroje. Jediným „cizím“ prvkem se tedy zdá být ozvučení loutny a užívání mikrofonů při valné většině koncertů<sup>23</sup>. Nicméně i ty hudební soubory, které se programově hlásí ke klasické tradici, dnes rovněž využívají ozvučovací techniky, ovšem v takto minimálním rozsahu. V aranžmá každé písně se uplatňuje pouze jeden melodický nástroj, většinou loutna *'ūd*. Loutna má šest dvojsborových strun, s laděním F, B, D, G, C, F. Při srovnávání několika provedení jedné písně se poloha, v které se píseň hraje, liší i o více než celý tón. Marwan Alsolaiman totiž neuvžívá ladičku nebo jinou pomůcku pro stanovení výšky tónu a tedy přesné naladění strun loutny, které tak značně kolísá. Vedoucí souboru loutnu ladí čistě podle sluchu a přesnost ladění nepovažuje za důležitou:

„Já to neladím na nějakou tu ladičku. Ladím podle sluchu, a je to tak plus minus něco. Protože vím orientačně, jak má být ta výška pro kapelu, tak podle toho to dělám, no...A tu výšku určit plus deset Hertzů nebo minus deset Hertzů, to není tak rozhodující.“ (Marwan Alsolaiman, 25.4. 2009)

Kromě loutny je druhým užívaným melodickým nástrojem flétna *nāj*. Marwan Alsolaiman vlastní několik typů této flétny, na koncertech zpravidla hraje na profesionálně vyrobený egyptský nástroj. Jak na loutnu, tak i na flétnu nehraje nikdo jiný než vedoucí souboru, ačkoli Mouin Abou Chahine na loutnu *'ūd* hrál během svého krátkého studia na konzervatoři. Z perkusních nástrojů se ve většině doprovodů objevuje jeden nebo dva hliněné pohárovité bubny *darbūkka* s plastovou membránou rovněž profesionálně vyrobené v Sýrii

---

<sup>23</sup> V prostorách s méně početným publikem a uvolněnější atmosférou, tj. převážně na kulturních akcích pořádaných arabskými nebo i česko-arabskými sdruženími Ziriab nehraje na pódiu, ale v těsné blízkosti posluchačů. V těchto případech se mikrofony nepoužívají.

spolu s tamburínou *riqq*. Někdy se užívá také rámový buben *bendir*. Ke hře nástrojů se připojuje sólový nebo sborový zpěv. Annas Younis jako jediný z hudebníků nikdy nezpívá.

\*\*\*

Určující vlastnosti repertoáru souboru Ziriab jsou patrné v první řadě na **podobě hudebního aranžmá**, které se zdá být z hlediska svých rysů i díky takřka pokaždé identickému využití hudebních nástrojů téměř neměnné a shodně se uplatňuje na všech typech koncertů a to i odstupem několika let. Tento poznatek vyplyne najevo poměrně záhy, tj. na základě pozorování koncertů i z hudebních analýz současných i starších audionahrávek. Důležité skutečnosti nicméně vyjdou najevo až po srovnání originálních podání s interpretacemi Ziriabu, provedení rozhovorů s hudebníky a zejména během pozorování zkoušek.

Na repertoáru souboru Ziriab se vyskytují písně, které odpovídají výše zmíněným kritériím a navíc patří mezi oblíbené skladby každého z hudebníků. Všichni členové souboru tyto písně znají z originálních interpretací, z nichž přebírají melodický motiv a slova písně, ale také některé motivy přede hry či mezihry a rytmické vzorce. Hudebníci ale zdůrazňují, že vždy usilují o osobité pojetí, takže se sami snaží vytvořit aranžmá a interpretovat danou píseň podle vlastního vkusu:

„Děláme to po svém...užíváme vždycky arabské nástroje, u každé písničky se snažíme hrát v tom duchu, v jakém ji slyšíme my, nesnažíme se ji jen opakovat..., něco plus něco minus, nemusí to být velký rozdíl než originál, ale myslím, že každý zpěvák, který zpívá písničku po koncertech, pokaždé ji zpívá jinak, to záleží taky hodně na citech, jak se cítí ten zpěvák, co kde opakuje, jestli různě improvizuje...to samé loutnista atd.“ (Mouin Abou Chahine, 15.9. 2008)

„Ale vůbec...ty písničky, který zpíváme, oni nejsou...nebo my je nezpíváme v tom původním obsahu, vždycky do toho zasahujeme a přidáváme...třeba ty začátky a ty konce nikdy nejsou v původních notách, jak se říká.“ (Marwan Alsolaiman, 27.4. 2007)

„Hodně záleží na tom, jak se nám to líbí, protože některý věci, i jak to zpívají v originále, ty zpěváci, tak nemusejí se nám líbit...Vybíráme, aby ten text byl jednodušší. A taky vypustíme hodně slok. Některý písničky mají 3-4 sloky a my většinou děláme jenom dvě. Aby nepřipadalo stereotypní takový, víš? A nejenom to, taky se nám to nelíbí, jednu sloku, která má stejnou melodii, opakovat třikrát.“ (Marwan Alsolaiman, 22.2. 2009)

Přesto je každá píseň z repertoáru souboru Ziriab jednoznačně identifikovatelná, pokud ji posluchač zná v originálním podání. Z hudebně-analytického zhodnocení repertoáru totiž vyplývá, že Ziriabem uváděná vlastní aranžmá jsou v podstatě **zjednodušenou podobou původní interpretace** každé písně. Přestože hudebníci zmiňují snahu vytvářet zejména vlastní přede hry, mezihry a improvizované pěvecké vložky, ve značné míře se i tyto úseky velmi podobají v originále užitým melodickým motivům. Zjednodušování je patrné z

všeobecného zkracování rozsahu písní, jak co se týče počtu uváděných strof, tak i v délce instrumentálních a vokálních improvizovaných vložek. *Mawwāl* je součástí jen některých písní v repertoáru a i na soukromých akcích, kde tvoří většinu posluchačů Arabové, je kratší a z hlediska pěvecké techniky jednodušší. Oproti melodickému motivu písně se kupříkladu rytmické vzorce užívané Ziriabem s originálem neshodují, avšak s ohledem na repertoár souboru jakožto celek se uplatňuje jen několik typů *'iqā'at*. Další výraznější odlišnosti se projevují v užitém tempu a zejména pak v pěveckém přednesu na podobě výslovnosti a někdy i rozdílném frázování textu. Když jsem se Marwana Alsolaimana ptala, proč hudebníci k nějakému písňovému textu nevytvoří hudbu zcela odlišnou oproti originálu, opakovaně mi odpověděl, že k takovému přetváření není důvod. V tom případě by už bylo lepší složit zcela vlastní píseň. Také na provedeníh jedné písně s odstupem i několika let se neprojevují takřka žádné výraznější změny kromě drobných variací. Jednou kupříkladu první sloku zpívá sbor, podruhé ji zpívá sólista, motiv loutnové přede hry je stejný, jen se trochu liší užitá melodická ozdoba. Na některém koncertě se v dané písni místo dvou bubnů *darbūkka* objeví jedna *darbūkka* a *bendir*, které však vždy doprovází tamburína. V případě, že chybí jeden z hudebníků, se mírně obmění nástrojové obsazení, například Haitham Farag hraje na tamburínu *riqq* místo Mouina Abou Chahine.

\*\*\*

Prostor k utváření vlastních úprav převzatých písní poskytují zkoušky. Jejich průběh určuje vedoucí souboru Marwan Alsolaiman, u něhož doma se také obvykle konají. V zásadě se rozlišuje, zda se zkouší zcela nová píseň, anebo se jen „opakuje“ starý známý kus. V každém případě ovšem vnějšího pozorovatele na zkoušce od začátku zaujme **spontánnost**, překvapivá **souhra** a zvláště pak z nonverbálních projevů patrná **radost ze společné hry**, s jakou hudebníci v určitou chvíli začnou interpretovat píseň nebo nějaký její úsek. Mezi známými kusy nebo jejich úryvky se občas objeví i píseň, která se na programu koncertů pro veřejnost nevyskytuje. Někdy se hraje v kuse více písní za sebou, jindy prokládá jednotlivé písně i delší neformální hovor, kdy hudebníci komentují momentální události, probírají vlastní starosti nebo vyprávějí, co se jim v současnosti přihodilo apod. Zkouška tedy vypadá jako setkání blízkých přátel, kteří si rádi společně zahrají a zazpívají oblíbené skladby.

S návrhy na zařazení nějaké písně do vlastního repertoáru přicházejí všichni hudebníci, hlavní slovo však má vedoucí souboru Marwan Alsolaiman. Podobu vlastní úpravy každé písně následně vytvářejí všichni hudebníci společně. I **aranžmá zcela nově upravovaných písní vzniká jaksí „za chodu“**: obvyklí zpěváci-solisté, tj. Mouin Abou Chahine nebo Haitham Farag začnou sami zpívat píseň, o které soudí, že by se mohla stát

součástí vlastního repertoáru. Ke zpěvu se po chvíli připojí vlastní doprovod na rámový buben nebo tamburínu a záhy se přidá Marwan Alsolaiman s loutnou nebo flétnou. Situace může vypadat také opačně: nejprve začne loutna *'ūd*. Po několika krátkých, v tu chvíli vytvářených drobných motivech se rozezná písňová předehra. Následně se přidají perkusní nástroje a sólový nebo sborový zpěv. Hudební aranžmá se tak vytváří **na základě různých spontánních nápadů**, které se svým charakterem blíží „vzorům“ z originálních interpretací. Členové souboru se následně dohadují, zda má v předešlé znít nějaký melodický motiv v loutně anebo se má několikrát zopakovat rytmický vzorec hraný na tamburínu a *darbūkku*. Dále se diskutuje o tom, který zpěvák bude zpívat sólově nebo zda úvodní sloku zazpívají všichni společně. Také se probírají jednotlivé sloky v originálu, z nichž se vyberou zpravidla ty úvodní, někdy se hudebníci dohadují o přesném znění textu. Marwan Alsolaiman pak má rozhodující slovo v tom ohledu, že schválí anebo odmítne různé návrhy.

V prvních letech existence souboru se podle Marwana Alsolaimana zkoušky konaly každou neděli zhruba čtyři hodiny. Naproti tomu **v poslední době hudebníci takřka nezkouší**, a to překvapivě ani před některými koncerty. Protože repertoár koncertů souboru Ziriab se v současnosti nijak výrazněji neobměňuje, docházelo v minulých letech především k jeho budování, tj. náplní zkoušek bylo vytváření vlastních aranžmá jednotlivých písní. Nyní dorazí hudebníci na zkoušku obvykle ve spěchu, často jedou rovnou ze zaměstnání. Pokud není v plánu vytvářet aranžmá nové písně, **nepřinášejí si s sebou ani vlastní nástroje**, tj. tamburínu *riqq* a buben *darbūkka*. V tom případě se hraje na nástroje Marwana Alsolaimana, který vlastní tamburínu i *bendir*, nikoli však *darbūkku*. Podle vedoucího souboru je tedy důležité hrát na vlastní nástroje, které se uplatní při uvádění písně na veřejném vystoupení, jen když se vytváří aranžmá nové písně:

„No na tý zkoušce, když jsou starý písničky, tak nemusejí být všechny *darbūkky*, všechny nástroje, protože už to máme sehraný, tak jenom připomenout tam slovíčka, melodie, jinak ale každý ví, jak tam má dělat...Ale když je nová písnička, tak ne. Musejí být všechny nástroje k dispozici.“ (Marwan Alsolaiman, 25.4. 2009)

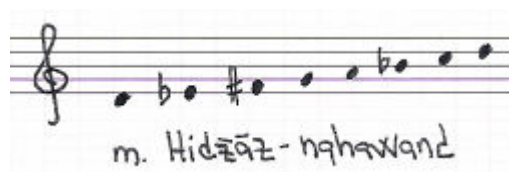
## *'alal 'aqīq*

### Hudební analýza

Ač se to na první pohled nemusí zdát, vyjeví hudebně-analytické zhodnocení písní z repertoáru souboru Ziriab důležité poznatky. Zároveň je potřebným doplněním informací, protože výzkum by nebylo vhodné opřít pouze o tvrzení hudebníků o jejich vlastním hraní. Hudební analýza mimo jiné představuje i způsob vzájemné konfrontace etické a emické perspektivy, které pochopitelně nejsou vždy v souladu. Stěžejní rysy repertoáru souboru jsem zmínila v předešlé kapitole a nyní nezbývá, než se obrátit k jednomu konkrétnímu příkladu, syrské písni *'alal 'aqīq*. Ziriab ji má v repertoáru již řadu let a z několika důvodů ji lze považovat za typický kus. Protože je v rychlejším tempu, spadá spíše do kategorie písní, které hudebníci označují jako „taneční“, avšak uplatňuje se v ní i krátké, svojí povahou dle hudebníků „poslechové“ *lajālī*. Díky tomu se objevuje na programech koncertů různého typu, na soukromých akcích v menších divadlech a čajovnách, stejně jako na festivalech, kde Ziriab vystupuje na venkovním pódiu. Hudebníci ji uvádějí ve chvílích, kdy už jsou posluchači podle nich dobře naladěni. Proto se obvykle objevuje až v druhé polovině vystoupení, často také zaznívá jako přídavek.

*'alal 'aqīq* je hudebníkům spolu se všemi písněmi, které Ziriab interpretuje, velice blízká. Stejně jako oni pochází z blízkovýchodního regionu, navíc z vlasti dvou členů souboru. S postupem času jsem díky bližšímu seznamování se s jednotlivými písněmi v repertoáru souboru zjistila, že se tato skutečnost projevuje ve znějící hudbě, konkrétně v obsazení pěveckých partů. Sólový part zde náleží Syřanu Haithamovi Faragovi, zatímco „*džanna'at*“ i jiné libanonské písně zpívá Mouin Abou Chahine z Libanonu. Ačkoli i takové písně se v repertoáru Ziriabu nacházejí, zrovna *'alal 'aqīq* nepochází z rodiště dvou syrských hudebníků, nýbrž z Aleppa, města ojedinělé kultury i svébytných hudebních tradic. Původ písně je podle dotazovaných rodilých arabských mluvčích patrný i na dialektu, v němž se zpívá. Kromě množství méně známých syrských hudebníků má tuto píseň na repertoáru také aleppský rodák, proslulý SabāH Fachrī. *'alal 'aqīq* je tedy příkladem lidové, v domovském státě dvou členů souboru Ziriab oblíbené písně, kterou zároveň zpívá slavný profesionální hudebník. Proto je poměrně rozšířená nejen mimo aleppský region, ale díky popularitě SabāHa Fachrīho vejde ve známost i u posluchačů z jiných arabských zemí. I členové souboru Ziriab tuto píseň znají v různých interpretacích profesionálů z rozhlasového vysílání či

audionosičů nebo z živého podání amatérů na rodinných a jiných oslavách. *'alal aqīq* je na repertoáru Ziriabu ještě z dalšího důvodu. Ačkoli se dle Marwana Alsolaimana jedná o prastarou píseň, která čerpá z dosud „originální arabské hudby“, neklade v úpravě souboru Ziriab příliš velké nároky na zpěváka, ale ani na posluchače. Její interpretace tak není pro hudebníky náročná a zároveň je možné ji uplatnit na každém koncertě s většinou českým publikem, protože její tónový materiál se pohybuje v *maqāmu Hidžāz*. Navíc se hraje ve variantě podobající se *m. nahawand*, takže mezi 5. a 6. stupněm není tříčtvrtětónový, ale pouze půltónový, tj. pro evropský vkus obvyklý postup:



Nyní bych si dovolila srovnat tuto píseň ve známé interpretaci SabāHa Fachrīho s podáním souboru Ziriab. Koncerty slavného zpěváka mají podobu „suity“ *wasla*, jednotlivé písně navazují bez přestávky za sebou. Nepřetržitě znějící hudbu místy doprovází hlasitý potlesk, nejen po skončení písně nebo instrumentální pasáže, ale zejména po *mawwālu*, který každé písni předchází. V těchto ohledech tak jsou vystoupení SabāHa Fachrīho pojata podle klasického arabského konceptu, a to i tehdy, pokud koncertuje v zahraničí, mimo arabský svět. Program zahrnuje jak množství lidových písní, tak i „klasické“ skladby, jejichž texty podle tradice pocházejí z muslimské Andalusie. Na druhou stranu je i v jeho podání patrný evropský vliv, který se masově uplatňuje ve druhé polovině dvacátého století, a to zvláště v produkci slavných a profesionálních arabských hudebníků. I *'alal 'aqīq* tedy doprovází kromě tradičně užívané loutny *'ūd*, citory *qānūn*, *darbūkk*y a tamburíny *riqq* také violoncella, violy a housle, které hudebníci drží po evropském způsobu. Instrumentální pasáže bývají v této i ostatních písních předkomponované, tj. méně se zde uplatňuje princip improvizace, který je ale dosud přítomný v sólových výstupech nástrojů a zvláště ve zpěvákově *mawwālu*.

V podání SabāHa Fachrīho písni samotné předchází *mawwāl*, který však v interpretaci Ziriabu chybí. Hudebníkům se prý na začátku nelíbí, a tak ho raději nahradili vlastní *lajālī* na konci písně. Členové souboru Ziriab se vyhýbají delšímu *mawwālu* dle vlastních slov také proto, že text je pro české posluchače nesrozumitelný a proto by tato část písně dle názoru hudebníků připadala Evropanům zdlouhavá. Určitou roli však budou hrát poměrně velké nároky na pěveckou techniku, které tento oddíl vyžaduje, což je – jak Marwan Alsolaiman přiznává – pro zpěváky souboru Ziriab obtížné. Místo *mawwālu* na začátku písně zaznívá několikataktová loutnová předehra v podání Marwana Alsolaimana, bez doprovodu

perkusiálních nástrojů. Na CD nahrávce z roku 2004 však píseň ještě začíná bez přede hry, Haitham Farag zpívá pouze za doprovodu *darbūkky* (viz CD příloha, stopa č. 2).

Text tvoří několik veršů, které opakuje sólista střídavě se sborem, stejně jako v interpretaci SabāHa Fachrīho. Počet opakování jednotlivých veršů se ale v různých podáních Ziriabu liší, stejně tak není striktně určeno, jestli první sloku začne zpívat sólista nebo sbor. Dalším charakteristickým rysem jsou drobné odlišnosti ve věcném obsahu textu písně, a to nejen ve výslovnosti, ale i ve významu, uplatňované někdy záměrně, jindy omylně: ve druhé sloce se tak místo SabāHem Fachrīm užívaného poetismu *DabaHūni* („uťala mi hrdlo“) objevuje „jemnější“ *hažarūni* („opustila mě“) apod. Následující přepis srovnává text zpívaný souborem Ziriab, tučně jsou vyznačena ta slova nebo verše, která se vyskytují pouze v interpretaci SabāHa Fachrīho včetně opakování veršů v *mawwālu* a vkládaných slov typu „ó, příteli“, „ó, otče“ - „*ja chāl*“, „*ja jab*“ (viz CD příloha, stopa č. 1) :

*adri'ī al-kās wa tajjibhā bi 'eTrin min lama*  
*wa sqinṯhā min 'ajnin min 'ajnin lā tara šajan siwāk*  
*adri'ī al-kās ja job ja jab ja chāl*  
*adri'ī al-kās adri'ī al-kās wa tajjibhā bi 'eTrin min lama*  
*wa sqinṯhā min 'ajnin min 'ajnin lā tara šajan siwāk*

*faljaqūlū mā arādū*  
*ana sabbun fi hawāk chamrati kāsū al-muHajja*  
*chamrati kāsū al-muHajja*  
*chamrati kāsū al-muHajja*  
*wa na 'imi fi hawwak*  
*wa na 'imi fi ridāk*  
*wa na 'imi fi liqāk*  
*'āla jomma 'ālal jōm*  
*Hīli H ī ī ī li ntaHal*  
*Hīli H ī ī ī li ngeta'*  
*ja wejl wīli*  
*darb Halab darb Halab*  
*u mšitu kullu šadžar zejtūni kellu u kellu šadžar zejtūni*  
*wa Hādži tabki wa tnūHi bokra bnidži ja 'ajūni*  
*bāčir bāčir nidži ja 'ajūn 'ajūn 'ajūni*  
*'ala jomma ja jomma*  
*'ala al-jom ja jom ja j o o o m*  
*Hīli intaHal ja wīli wīli*  
*H ī ī ī li ngeta'*  
*ja wejl wīli*

*'alal 'agīgi žtama'na*  
*naHnu wa sūda al-'ajūni*



*ma adhunni mažnūn lajla  
qad žunna bā'da al-žunūni  
waja 'ajūna 'ajūni  
waja žufūna žāfūni  
waja gulebi taSabbar  
willi aHibun DabaHūni/elli baHibun hažarūni*

*galbi Hasra u naZra ja mmi-l-maHbūb  
tafkiri/challiti 'agli wallubi dajman maslūb*

*šuftu marra fi/bi dāru Halli zrāru  
la min laHat anwāru taHji-l-glūb*

*šuftu fi jom-l-džuma' bejn džam'a  
mābīn 'ajūnu lama taHji-l-glūb*

*maslūb jā chajji maslūb ana maslūb walla maslūb maslūb maslūb*

Námětem písně je „typicky“ nešťastná láska, pro představu uvádím text v českém překladu:

Dej mi pohár,  
a místo vody,  
pramenem své vůně jej naplň!

Jen je nech, ať se dívají!  
Vylévám lásku jak víno z poháru na tvou tvář  
mé štěstí je v tvém milování  
mé štěstí je v tvém potěšení  
mé štěstí je v setkání s tebou

Ó, noci!

Co víc nadělat,  
marné snažení,  
lásky je konec.

Ó, běda!

Ulicemi Aleppa,  
lemovanými olivovníky,  
jsem bloumal,  
zatímco tebe lítost spoutala!  
Však přijdu, oči mých očí!

Ó, noci!

Ale marné je snažení,  
lásky je konec.

Ó, běda!

Tehdy jsme se potkali,  
já a tvoje černé oči  
jak Madžnūn do Lajly jsem se zbláznil

Avšak běda! Oči mých očí,  
za víčky schované, mě opustily!

Ó, srdíčko nepukej,  
moje milá, hrdlo mi uřala!

v srdci mém pohled a touha skryty jsou  
ach moje milovaná,  
cit i rozum jsi mi odňala,  
a má mysl uletěla!

Ó, já ubohý!

V obou interpretacích zpěv doprovází hra melodických hudebních nástrojů v unisonu. Soubor Ziriab píseň interpretuje v jiné poloze ( *m. Hidžāz-nahawand* in D) než SabāH Fachrī (*m. Hidžāz-nahawand* in A), což není překvapivé. Za povšimnutí spíše stojí zjištění, že soubor Ziriab píseň interpretuje na každém vystoupení někdy i o víc než o celý tón výš nebo níž oproti deklarovanému D, což lze osvětlit nechutí Marwana Alsolaimana k striktně přesnému ladění loutny. Zpěv doprovází loutna, kterou doprovází *darbūkka* a *riqq* s užitím dvou typů rytmických vzorců, které patří k v arabské hudbě k nejčastěji používaným a tedy i typickým. V prvním oddílu je možné rozeznat *masmudi saghir* (*baladi*), zatímco v druhém se objevuje *malḡūf*. Ani jeden, ale zvláště *masmudi saghir*, se nehraje ve své základní struktuře. Zatímco tamburína se jí spíše drží, hráči na *darbūkku* obohacují základní podobu vzorce dodatečnými údery *tek*, oproti intuitivní hře Haithama Faraga se ozdoby užívané profesionálním bubeníkem Annasem Younisem velmi podobají těm v podání hráčů souboru SabāHa Fachrīho. Uprostřed písně se nachází loutnová mezihra, která se jen mírně odlišuje od hlavního melodického motivu písně, podobně jako dohra. Zatímco ve zpěvu se vyskytují pouze celotónové nebo půltónové postupy, v sólových výstupech loutny je někdy slyšet interval o velikosti tří čtvrtin tónu, právě mezi 5. a 6. stupněm *m. Hidžāz* in D, což naznačuje níže uvedený notový zápis. Ke konci zazní v podání Mouina Abou Chahine a Haithama Faraga *lajālī* na slova „*ja lajl*“, „*ja lili*“ či „*amān*“, zatímco sbor opakuje dva verše „*galbi Hasra u naZra ja mmi-l-maHbūb/challiti 'agli wallubi dajman maslūb*“.

Na příkladu této písně je patrné, jak členové souboru Ziriab vycházejí z původních hudebních i textových materiálů a uzpůsobí je dle svého vkusu a dispozic. Různé interpretace, které si hudebníci osvojili poslechovou formou, slouží jakožto předloha pro vlastní zpracování, které i poměrně důležité prvky, jako je *mawwāl*, vypustí. Na druhou stranu se však pokouší přidat i něco vlastního, v této písni sólové výstupy loutny a krátké *lajālī*. Melodické motivy předeher a jiných instrumentálních vložek i zvolené rytmické vzorce nicméně ve většině případů rovněž vycházejí z materiálu „předlohy“. Členové souboru tak primárně neusilují o originalitu vlastního podání, ačkoli mluví o tom, že píseň chtějí podat vždy „po svém“, ale spíše ji interpretují tak, aby byla ihned identifikovatelná a jejich podání bylo v souladu s všeobecně známou interpretací slavného arabského hudebníka. Oproti jeho podání však interpretace Ziriabu více odpovídá klasickému arabskému konceptu v oblasti užívaných nástrojů. Zatímco orchestry známých arabských profesionálů jsou daleko početnější a v aranžmá se objevují evropské nástroje, právě tomu se členové souboru Ziriab cíleně vyhýbají. Zmíněný „zjednodušený“ charakter interpretace Ziriabu tak nemusí vždy znamenat kvalitativní zjednodušení.

Kromě zmíněných drobných obměn, jako je různý počet opakování veršů zpěvákem-sólistou a sborem, nepatrných odlišností v motivu mezihry a přidání krátké přede hry, neproběhlo v průběhu několika let žádné zásadní přepracování. I pro úpravy všech ostatních písní platí, že jakmile Ziriab na vlastní repertoár zařadí po svém upravenou píseň, již její podobu v zásadě nemění, a to ani neřízeně, tj. prostřednictvím improvizace přímo na pódiu. Interpretace na jednotlivých vystoupeních se tak liší zejména v tempu a poloze, v nichž se hraje a zpívá. Výjimečně se změnilo obsazení hry na bicí nástroje, ale sólový pěvecký part v této písni vždy připadne Haithamovi Faragovi. *Lajālī* jsou takřka identické, zpěváci nepřidávají ani další text, ani nové melodické motivy. Změny se tedy projevují jen na rovině detailů, což je patrné teprve po bližším a důkladnějším zhodnocení různých interpretací. Sami hudebníci přitom těmto drobným změnám nepřisuzují význam, současně ale neusilují o to, aby různá provedení *'alal aqīq* i kteréhokoli jiného kusu byla přesná a navzájem identická. Nepocítují ani potřebu větších zásahů a obměn vlastního podání písně, které by mohly vzniknout díky improvizaci nebo vlivem promyšleného postupu.

Následující notový zápis s ohledem na výše zmíněná fakta nyní doporučuji konfrontovat s příloženými ukázkami interpretace SabāHa Fachrīho a několika provedeními *'alal 'aqīq* souborem Ziriab mezi lety 2004 a 2009 (viz příložené CD, stopy č. 1 – 6):

Předehra:

První oddíl (doprovod: loutna, rytmický vzorec *masmudi saghir*)

4  
darbūda 4  
tamburina  
D D T D T

1. ʿa-lal ʿa-gī-gi ʿa-māc-na nall-nu wa sū-da al ʿa-jū-ni wa-lla  
 2. ma a-ḥu-ni mā-nū-n laj-la qal ʿu-nna baʿ-da al ʿu-nū-ni wa-lla  
 3. a-ja ʿa-jū-na ʿa-jū-ni a-ja ʿu-fū-na ʿā-fū-ni

nall-nu wa sū-da al ʿa-jū-ni  
 qal ʿu-nna baʿ-da al ʿu-nū-ni  
 a-ja ʿu-fū-na ʿā-fū-ni

a-ja gu-le — bi ta-Sa-tbar e-lli ba-Hi-kun ha-ša-rū-ni

la min la-Hat an-wā-ru taht — ji-l-glüb

Druhý oddíl (doprovod: loutna, rytmický vzorec *malfūf*)

u gal-bi-Ha-sa-um-zra ja mmi-l-matt-büb  
 da-lli-ti 'ag-li wallu-bi daj-man mas-lüb  
 šu-šū ma-ma bi cā-ru hā-lli zā-ru

Dohra:

Handwritten musical score for 'Dohra' in 2/4 time. The tempo is marked as 104. The score consists of 12 staves of music, primarily using eighth and sixteenth notes. The notation includes various rhythmic patterns and melodic lines, with some accidentals (sharps and flats) visible. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

## ***Orient v Evropě aneb jak Arabové hrají arabskou hudbu v Čechách?***

**Arabský koncept: ceněné amatérství a odmítaný profesionalismus, „originální“ arabská hudba**

**Význam typů koncertů. Role posluchačů – Arabové versus Češi**

**Závěr: „Chceme hrát původní arabskou hudbu ale jsme v Čechách“: hudební tvořivost a připomínka vlastní identity**

Vše, co bylo dosud řečeno, poskytuje důležité předpoklady pro vykreslení celistvého obrazu arabského hudebního souboru Ziriab. Na závěr bych se věnovala dvěma tématům, která se v případové studii souboru Ziriab jeví jako stěžejní. V průběhu výzkumu vyšlo najevo, že tradiční arabský koncept provozování hudby je pro hudebníky velice důležitý. Na druhou stranu je však nutné si uvědomit, že soubor nepůsobí v arabsko-islámské hudební oblasti. Z tohoto důvodu bylo třeba sledovat, do jaké míry provozovaná hudba i postoje hudebníků souboru Ziriab skutečně arabskému konceptu odpovídají, a které jeho prvky se naopak pozměnily díky tomu, že soubor vystupuje v nearabském prostředí. Ukázalo se, že právě tato skutečnost významně ovlivňuje přístup hudebníků k charakteru jimi interpretované hudby i způsobu jejího provozování, a to jak pro arabské, tak i pro české publikum. Jak ostatně napovídá název této závěrečné kapitoly, chtěla bych nyní objasnit specifika arabské hudby provozované arabskými hudebníky, avšak v České republice. V následujícím textu se tedy vrátím k poznatkům, které se ve větších či menších náznacích již objevily v předchozích kapitolách, a z nichž na tomto místě vyvodím konkrétní závěry. Na konci kapitoly pak výsledky vlastní případové studie vztáhnou k podobným výzkumům, které proběhly v zahraničí.

**Arabský koncept: ceněné amatérství a odmítaný profesionalismus, „originální“ arabská hudba**

Z tradičního arabského konceptu se u členů souboru Ziriab silně projevuje **upřednostňování amatérského provozování hudby a naopak odmítavý postoj k hudebnímu profesionalismu**. Tento zásadní fakt osvětlí pohled do minulosti: je zajímavé, že soubor vznikl tak trochu náhodou, a došlo k tomu právě zde, v Praze. Nikdo ze zakládajících členů souboru v žádném případě neměl v úmyslu žít se hudbou profesionálně. Ačkoli sami hudebníci dnes tvrdí, že hudba byla jejich zálibou již od dětství, z rozhovorů

vyplývalo, že významnější část ze svého volného času ji přesto nevěnovali. Kupříkladu zakládající členové v Sýrii bydleli v sousedství a znali se už jako děti, ale nikdy spolu nezpívali, resp. nehráli na nějaké hudební nástroje. Vedoucí souboru Marwan Alsolaiman se na loutnu *'ūd* začal učit hrát až v Praze, kde si ji půjčil od jiného arabského krajana. Příležitost k společnému provozování hudby tak poskytla nejprve **setkání arabských studentů se svým kulturním programem:**

„Od samého začátku, jsme se chtěli sejít a nic víc, vzpomenout si na hezké chvíle, zazpívat si něco, co jsme zpívali tehdy v rodině nebo s kamarády...ale když srovnám s dneškem...je to jinde...nikdy jsme nepředpokládali, ani nechtěli, že to budeme dělat komerčně...ale asi okolnosti na nás tlačily, abychom nějak začali i komerčně na to myslet...každý z nás dělá úplně něco jiného a nemáme čas na to, nikdy jsme nepředpokládali, že se dostaneme tak daleko s tou hudbou, ani jsme nechtěli, ale když jsme viděli, že o to začíná být zájem – bude lepší abychom se sešli častěji a zkoušeli...většinou jednou týdně...“ (Haitham Farag, 3.11. 2008)

Před založením souboru Ziriab hudebníci při sestavování repertoáru a utváření vlastních aranžmá pro tato vystoupení zdaleka neuvažovali o preferencích posluchačů, a ještě k tomu nearabských. Začali jako skuteční amatéři, pro něž bylo důležité hlavně společně si zahrát a zazpívat. Hudebníci dnes poměrně často vystupují i „komerčně“, tj. na soukromých akcích typu firemních večírků s většinou českým publikem, kterému jsou Ziriabem uváděné písně, jejich slova i hudební aranžmá naprosto cizí, přesto **je typicky arabský postoj upřednostňující amatérismus hudebníkům vlastní i po dvanácti letech existence souboru.** Jak je možné tuto skutečnost doložit?

Vedoucím souboru se stal Marwan Alsolaiman, který má o hudbu velmi hluboký zájem jak v praktickém, tak i v teoretickém ohledu. Je nejstarším a také nejrespektovanějším členem souboru. Oproti ostatním hudebníkům má větší přehled o arabské hudební teorii, tj. především díky znalosti *maqāmů*. Jako vedoucímu souboru mu rovněž přísluší hra na v arabské hudbě nejváženější hudební nástroje, tj. loutnu a flétnu. Podle Haithama Faraga „má hudbu prakticky i teoreticky v sobě“. Jak bylo řečeno v jeho profilu, hudbě skutečně věnuje více času než ostatní členové souboru, hraje na několik hudebních nástrojů a to i s českými hudebníky. Přesto si zakládá na vlastním hudebním amatérismu, který je podle něj – a to v souladu s arabským konceptem – žádoucí pro hudební tvořivost:

„Do určité míry profesionalismus zabije nadání, protože když já mám v hlavě, že každý den musím od osmi do tří hrát někde, tak už jsem jako normální úředník, který dělá v bance, tak to do určité míry má velmi negativní vliv na to nadání, na ty nápady hudební...a ten správný amatér, který sleduje ty svoje hudební myšlenky a hlavně svoje city, a zapisuje to, tak je to daleko lepší než kterýkoli profesionál.“ (Marwan Alsolaiman, 30.1. 2009)



Protipólem Marwana Alsolaimana, ale i ostatních hudebníků amatérů je nejmladší bubeník na *darbūkkū*, Annas Younis, kterého členové Ziriabu teprve před několika lety (2006) požádali, „aby pomohl v bubnování, aby lidi mohli tancovat více...“ (Haitham Farag, 3.11. 2008). Soubor často vystupuje bez něj právě na akcích, kde se nehraje „taneční“ hudba. Zatímco všichni ostatní hudebníci kromě hry na nástroj také zpívají, jediný Annas Younis hraje pouze na buben. V Ziriabu proto zaujímá v podstatě vedlejší roli a jako profesionál se těší menšímu respektu než amatéři. Jak již bylo řečeno, jako jediný se hudbou živí, a proto jsou pro něj rozhodující především požadavky publika. Z těchto důvodů si myslí, že Ziriab by měl na svůj program zařadit více tzv. taneční hudby, kterou však Marwan Alsolaiman i ostatní hudebníci považují za povrchní.

Členové souboru Ziriab se od začátku orientovali na hudbu „k poslechu“, tj. na výše popsané převzaté písně. Naproti tomu zásadně odmítají zařadit do vlastního repertoáru skladby ze současné arabské populární hudby. Jak bylo nastíněno v podkapitole o proměnách arabské hudby ve dvacátém století, jsou pro ni v současnosti – a to i pro některé tzv. „tradiční“ soubory - charakteristické prvky jako je harmonizace, užívání evropských hudebních nástrojů či synteticky vytvářený zvuk. Tomu všemu se členové Ziriabu účelově vyhýbají z důvodu otevřeně deklarovaného úmyslu provozovat skutečně „arabskou“ hudbu, pro kterou jsou dle vedoucího souboru typické nejen právě Ziriabem užívané hudební nástroje, ale také „rytmus arabský, melodie a stupnice arabská, a...rozmanitost tý písničky.“ (Marwan Alsolaiman, 25.4. 2009). Je třeba zdůraznit, že tato volba byla **motivována právě zájmy samotných hudebníků, amatérů, kterým nejde v první řadě o popularitu u publika**. Z těchto důvodů si hudebníci do vlastního repertoáru zvolili právě převzaté písně, které se užitým jazykem, náměty a znějící hudbou úzce váží k vlastnímu blízkovýchodnímu a ovšem i nemuslimskému původu a vztahují se k nim osobní vzpomínky na mládí strávené ještě doma v arabských zemích. K tomuto důležitému poznatku se ještě vrátím za chvíli.

Členy Ziriabu jsou tři drúzové a jeden křesťan. Soubor tak tvoří příslušníci náboženských menšin, což je v souladu s poznatkem, že právě nemuslimové se v arabsko-islámském světě často hudbou zabývají. Navíc se tímto potvrzuje teze Bruno Nettla, který upozornil na souvislost v různých ohledech menšinového statusu s provozováním hudby (Nettl 2005: 419 – 430).

## Význam typů koncertů. Role posluchačů – Arabové versus Češi

Smyslem poměrně zevrubných popisů koncertů na začátku této práce bylo vykreslení charakteristiky jednotlivých typů vystoupení. Ta je důležitá proto, že na základě uvedených rysů lze odůvodnit postoje, které k nim členové souboru zaujímají. Zaprvé, z hlediska pozice amatérských hudebníků **není pro členy souboru Ziriab důležitá míra vlastní publicity**. Z uvedených výroků i poznatků o v zásadě malé avizovanosti všech typů vystoupení vyplývá, že hudebníci od začátku založení souboru nevyvíjeli zvláštní úsilí o získání publicity ani v okruhu blízkovýchodní arabské menšiny, ale ani mezi českými posluchači. Proto se omezují jen na pozvánky na vlastní koncert zasílané či sdělované lidem, se kterými se osobně znají. S tím souvisí i opakovaná tvrzení hudebníků, kteří preferují, aby se vlastním hudebním aktivitám nechal **spontánní průběh**. Plánovat směřování souboru do budoucna tedy není žádoucí. Z toho důvodu hudebníci prohlašují, že soubor často pouze reaguje na nabídky a pozvání, které ne vždy přijme. Jakmile by totiž Ziriab usiloval o větší publicitu a přistoupil by k plánování vlastních hudebních aktivit, již by se vytratil hudebníky upřednostňovaný amatérský duch, charakteristický právě svojí neformálností a spontaneitou. O návrhy a doporučení profesionálního manažera, jehož záměrem by bylo upoutat větší pozornost na Ziriab, nemají hudebníci zájem. Malá avizovanost koncertů souboru Ziriab tak odpovídá arabskému konceptu, podle něž jsou právě vystoupení hudebníků amatérů s omezenou publicitou ceněna. Důraz na spontaneitu se projevuje také na četnosti koncertů a v poslední době i počtu zkoušek konaných před nimi. Členové souboru Ziriab nemají v úmyslu vystupovat pravidelně. Dva po sobě jdoucí koncerty tak mohou dělit tři týdny stejně jako půl roku a zkoušky se konají jen před některými z nich. Zkoušky se mnohdy nekonají právě před takovými vystoupeními, která jsou nejméně formální a publikum do nich občas aktivně vstupuje svými návrhy na uvedení nějaké písně.

Zadruhé je příznačné, že členům souboru vůbec nejde o velikost obecenstva nebo výši honoráře za vlastní vystoupení. Největší význam pro ně má **zainteresovanost publika**, která se projevuje pro arabské hudebníky tak důležitými reakcemi posluchačů. V první řadě se oceňuje celková atmosféra, která na koncertě panuje. Jak řekl Mouin Abou Chahine: „zaprvé hrajeme pro radost...a když už není atmosféra, hodně se kouří a lidé neposlouchají, tak už nás nebaví hrát“ (Mouin Abou Chahine, 15.9. 2008). Z těchto důvodů jsou například pravidelné koncerty na setkáních k výročí úmrtí básníka Nizāra Qabbānīho hodnoceny členy souboru tak odlišné oproti vystoupením na firemních večírcích nebo jiných akcích typu zmíněného teplického maturitního plesu. Za tzv. **komerční akce** členové souboru vždy požadují honorář, ale z jejich hlediska jsou tato vystoupení **daleko méně prestižní**, protože tak se přibližují placeným a

tedy méně oceňovaným profesionálům. Hudebníci tak upřednostňují dvojí podobu koncertů. S nadšením hrají, pokud obecenstvo **tiše a soustředěně poslouchá**. To je typické pro koncerty v prostorách menších divadel, čajoven apod., pro většinově české publikum. Na druhou stranu není na obtíž, pokud někteří účastníci během vystoupení hovoří se svými spolustolovníky, avšak větší část publika na produkci Ziriabu **pozitivně reaguje**, tj. zejména tleská a zpívá spolu s hudebníky a někdy dojde i na společný tanec části publika, pokud to prostory dovolují. Takto vypadají vystoupení na akcích, které souvisejí s arabským světem a jeho kulturou a v publiku jsou zastoupeni příslušníci blízkovýchodních arabských menšin, což Marwan Alsolaiman komentuje: „tak lidi z toho jsou nadšený,...a když je to spontánní, a ne oficiální takový, tak je to lepší....“ (Marwan Alsolaiman, 17.5. 2009). Jestliže je produkce souboru Ziriab naopak pouhou hudební kulisou, což je charakteristické pro některé soukromé akce nebo vystoupení na festivalech, jsou hudebníci značně zklamáni. Proto Marwan Alsolaiman jménem Ziriabu některé nabídky na vystoupení na akcích tohoto typu odmítá.

Fakt, že obecenstvo do značné míry určuje charakter vystoupení, je klíčovou etnomuzikologickou tezí, která se potvrzuje i v případě koncertů souboru Ziriab. **Úměrně s rostoucím vlivem hudebníků na charakter vystoupení a zároveň přítomností pozitivně reagujících posluchačů v publiku koncerty více odpovídají arabskému konceptu, tj. málo avizovaným a neoficiálním vystoupením hudebníků amatérů pro méně početné, avšak vnímavé obecenstvo.** Z těchto důvodů do programu koncertu pro Libanonský klub hudebníci zařadí zejména lidové nebo populární písně libanonského původu, jejichž výběr ani není dopředu dohodnut a řídí se tak i momentálními požadavky přítomných arabských posluchačů. Loutnové přede hry Marwana Alsolaimana jsou na takovém vystoupení delší a bohatší, Haitham Farag nebo Mouin Abou Chahine zase v několika písních přednesou *mawwāl*, který publikum ocení potleskem, protože zná jeho účel v písni a rozumí zpívaným slovům (viz CD příloha, stopa č. 7). Improvizační princip má na těchto koncertech větší význam než jindy, spíše než v samotné znějící hudbě je ale patrný na náhodném výběru interpretovaných písní, podle nálady hudebníků a atmosféry během vystoupení. Na druhou stranu na soukromé akci se hrají „osvědčené“ písně, které hudebníci označují jako „taneční“ a považují je za pochopitelné pro evropského posluchače. tj. především jsou kratší, v rychlejším tempu a jejich melodie se pohybují v nejběžnějších *maqāmat*. Zde jsou instrumentální vložky krátké stejně jako *mawwāl*, jehož si publikum v proudu hudby takřka nevšimne. Hudba interpretovaná Ziriabem zní cizokrajně, navíc není rozumět písňovým textům. Nezainteresovaní posluchači tak při těchto koncertech na produkci Ziriabu obvykle nereagují. Hudbě věnují jen nepatrnou pozornost, protože ji skutečně považují za zvukové pozadí.

Hudebníci zase v takových případech nevěnují pozornost publiku: „Když jako nikdo nechce poslouchat, tak hrajeme pro sebe.“ (Marwan Alsolaiman, 25.4.)

## **Závěr: „Chceme hrát původní arabskou hudbu, ale jsme v Čechách“: hudební tvořivost a připomínka vlastní identity**

Hudebníci považují vlastní hudební tvořivost za hlavní motivační prvek pro založení souboru a působení v něm, hovoří o tom, že spolu hrají a zpívají prostě proto, že je to baví. Je však „hudební tvořivost“ jediným důvodem, neexistuje ještě nějaký, možná významnější motiv? Z výroků členů souboru, pozorování během zkoušek či koncertů, ale i z hudebních analýz vyplynulo, že kromě touhy realizovat zálibu ve zpěvu a hře na hudební nástroje hraje důležitou roli pro hudebníky **jednak vlastní, v první řadě arabská a zároveň blízkovýchodní (tj. *mašriqi*) identita a jednak skutečnost, že Ziriab působí v cizině:**

„...a tady v cizině my máme žízeň po věcech, který tady nejsou...My jsme vyrostli v regionech, státech, kde je všechno jiné..hudba, kultura, tradice, všechno..takže hudba patří do kultury a ta kultura nám chybí, takže rádi posloucháme tu hudbu...cokoliv, co nám připomíná naši vlast, to nám dělá radost“ (Mouin Abou Chahine, 15.9. 2008)

Když Bruno Nettl vzpomíná na svůj etnomuzikologický výzkum v Íránu, popisuje, jak ho při jednom z prvních rozhovorů perský hudebník překvapil svým kategorickým prohlášením: „Vy téhle hudbě nikdy neporozumíte.“ (Nettl 2005: 149). Tím chtěl vyjádřit přesvědčení, že co si dokáže osvojit každý řadový Íránec, to Nettl jakožto outsider, tedy příslušník odlišné (a to nejen hudební) kultury, těžko pochopí. Tuto poznámku však neuvádím v souvislosti s dilematy spjatými s outsiderovskou/insiderovskou perspektivou. Nyní jde především o fakt, že v některých kulturách se považuje etnický původ hudebníka za zásadní předpoklad dovednosti *autenticky* provozovat hudbu dané kultury. Tento názor je vlastní i hudebníkům z arabského souboru Ziriab. Proto první hráč na *darbūkku* tvrdí, že „nesleduje hudební teorii“ a „má ty rytmy někde schované uvnitř“ (Haitham Farag, 3.11. 2008) a Marwan Alsolaiman je přesvědčen, že znal všechny *maqāmat* ještě předtím, než se samostudiem obeznámil s hudební teorií z literatury. Členové souboru Ziriab tedy považují roli vlastní identity za klíčovou z hlediska volby vlastního repertoáru a jeho hudebních aranžmá. To znamená, že interpretovat arabskou hudbu je pro ně jakožto pro Araby nejen žádoucí, ale zejména „přirozené“, což dokládá následující výrok:

„Já myslím, že každý by měl reprezentovat to, co umí nejlíp...a možná o tom jsme už mluvili, že když já jsem od přírody obdařen arabskou mentalitou, arabskou kulturou atd., tak nemám důvod jít od toho pryč a reprezentovat něco jiného..Tyhle věci zkrátka zpíváme proto, že jsme tím byli od přírody obdařeni, tak proč to nemáme využívat, a hlavně když žijeme v cizině.“ (Marwan Alsolaiman, 30.1. 2009)

Podobně se vyjádřili i všichni ostatní hudebníci. Zde uvedené příkladné tvrzení Marwana Alsolaimana zároveň implikuje klíčovou skutečnost, tj. fakt, že **soubor působí v cizině, v nearabském prostředí**. V průběhu zkoumání vyšlo najevo, že pro členy souboru Ziriab není silným motivem k provozování hudby pouze nekonkretizovaná „láska k hudbě“ (Marwan Alsolaiman, 22.2. 2009), ale také **připomínání vlastní identity** zaprvé sobě samým a občas také společně se svými krajany. V neposlední řadě je ovšem záměrem hudebníků svoji identitu specificky představit také českým posluchačům, právě prostřednictvím vlastních hudebních produkcí. Tyto závěry se nyní pokusím ozřejmit interpretací různých poznatků, které se objevily v předchozích kapitolách.

Souvislosti hudby s v cizině postrádanou identitou se věnovala přední americká etnomuzikoložka Kay Kaufman Shelemay (Shelemay: 1998). Prokázala, že pro syrské Židy žijící v Brooklynu je společné provozování paraliturgických hymnů v hudebních aranžmá odpovídajících konceptu klasické arabské hudby upomínkou na „arabskou“ minulost komunity několik staletí usdlé na území dnešní Sýrie. Podle Shelemay tak hudba dokáže vyvolávat určitou nostalgii, tj. především pozitivně laděné individuální i kolektivní vzpomínky. Také u členů Ziriabu se na základě posouzení repertoáru souboru, ale i způsobu jeho podání ukazuje souvislost provozované hudby s jejich identitou. V první řadě je toto patrné na výše popsaném arabském konceptu ceněného hudebního amatérismu, který je hudebníkům vlastní. Z údajů v kapitole o jednotlivých hudebnících vyplývá, že všechny poji mašriqský, tj. východoarabský původ, zmiňovaná příslušnost k náboženským menšinám, avšak současně „světské“ založení. Z těchto předpokladů vychází charakter repertoáru, v němž převažují syrské a libanonské lidové písně a umělé písně, které zpívali interpreti rovněž blízkovýchodního původu. Do svého repertoáru si je členové souboru zařadili proto, že „se jim líbí“ a patří k oblíbeným skladbám, které v mládí s příbuznými i přáteli ještě doma často poslouchali. Osobitý vztah ke každé písni z vlastního repertoáru také zdůvodňuje, proč hudebníci neinterpretují písně ze současné arabské populární hudby, které jsou jim vzdálené nejen z hlediska své „prázdné“ hudební i textové složky, ale i v tom smyslu, že se k nim neváží žádné osobní vzpomínky. Protože ani jeden z hudebníků není muslim a navíc o sobě tvrdí, že nejsou nábožensky založení, interpretují proto pouze **světskou arabskou hudbu**, která jim je osobně blízká. Dalo by se předpokládat, že pokud by hudebníci například byli

vyznavači sufismu, měli by na svém „repertoáru“ zcela jiné skladby. Naproti tomu jako wahhábisté by se o hudbu přinejmenším vůbec nezajímali, anebo by k ní zaujímali silně negativní postoj. Úmysl připomenout si vlastní identitu, zde v cizině zejména arabskou, se rovněž projevuje na záměrném provozování takové arabské hudby, která podle Marwana Alsolaimana není „dovážená“, ale „originální“:

„Jako tady ta arabská hudba hodně chybí. Nikdo to tady nedělá. A kdyby se našel někdo, kdo by to dělal, tak by dělal takovou tu moderní taneční hudbu, která nikomu nic neříká...oni můžou na to tancovat a tím to končí...ale tu hudbu, co my hrajeme, ta je hodně hluboká, má...má takový velmi starý kořeny v každém z nás, jo...a proto hned vzbuzuje v nich vzpomínky na tu vlast, hned jako pro toho posluchače“ (Marwan Alsolaiman, 27.4. 2007)

Kromě většiny písní s milostným námětem mají hudebníci v repertoáru i písně opěvující krásu vlasti a stesk po ní, které často uvádějí právě na benefičních koncertech a soukromých akcích, které mají souvislost, jak bylo řečeno – zejména s blízkovýchodním<sup>24</sup> a tedy i hudebníkům vlastním regionem. Přestože v této případové studii představuje obecnost pouze doplňkový faktor, na základě pozorování i příležitostných dotazů na koncertech se ukázalo, že arabské publikum na těchto akcích tvoří lidé **blízkovýchodního původu, středního věku a nábožensky nepraktikující**, tj. ve všech těchto ohledech **blízcí členům souboru Ziriab**. Na koncertech tohoto typu si tak hudebníci spolu s více či méně na produkci participujícím arabským publikem prostřednictvím regionálních, v arabských dialektech zpívaných lidových písní nebo oblíbených umělých skladeb **připomenou vlastní, zde v Čechách postrádaný jazyk a kulturu**. Proto hudebníci na vystoupení s většinově blízkovýchodním publikem uvedou například píseň, kterou zpíval syrský zpěvák žijící v cizině, v níž se vzpomíná na vlast, rodné město (které je současně rodištěm hudebníků) a přátele v mládí. Na těchto vystoupeních se tak projevuje určitá skupinová nostalgie, kterou na setkáních s hudební produkcí zpozorovala Shelemay u syrských Židů žijících nejen ve Spojených státech, ale i v jižní Americe. Marwan Alsolaiman postoj i reakce arabských účastníků koncertů na souborem interpretované skladby hodnotí takto:

„No, jako tady ten posluchač vnímá naši hudbu jinak než ve své vlasti. Ten Syřan, který tady žije třeba dvacet let, když poslouchá tady tu písničku, kterou možná každý den poslouchal doma, tak to je jiný pocit, úplně je nadšen **jinak**, ještě když ta živá hudba je taky od někoho, kdo tady žije už dlouho a který se trápí těmi samými problémy, tak je to o něčem jiném. Tak kdykoli hrajeme pro arabský publikum, a cokoliv, tak je to pro ně takový...jak

---

<sup>24</sup> dalo by se namítnout, že Ziriab vystupoval i na koncertě pro Alžírsko či má v repertoáru i několik maghribských písní. Svoji úlohu hraje skutečnost, že zde v České republice hudebníci v první řadě reflektují nejprve svoji arabskou identitu, a následně pak syrský nebo libanonský původ.

bych to řek', no...je to taková neodolatelná vzpomínka. A já vždycky říkám: „že už nemáte těch písniček dost“ – my už hrajeme nějakou dobu to samý, a oni říkají „Ne!“, tak... (Marwan Alsolaiman, 22.2. 2009)

Z pozorování zkoušek i koncertů však vychází najevo další důležitý poznatek: zdá se, že hudebníky zmiňovaná potřeba „hudební tvořivosti“ ve skutečnosti nemá prvořadý význam. Na začátek si připomeňme, že „jádro“ souboru, tj. Marwana Alsolaimana, Haithama Faraga a Mouina Abou Chahine pojí především silné přátelství, tj. vzájemné sympatie i názorová spřízněnost, což například Mouin Abou Chahine považuje za jeden z hlavních důvodů již dlouholetého společného vystupování:

„Proč hraju v Ziriabu?...To je víc věcí najednou: zaprvé máš něco v sobě, s čím bys chtěla ven, co tě baví, tak to je samo od sebe důvod. Druhá věc – velmi hluboký vztah s Marwanem a Haithamem, rozuměli jsme si, oni jsou mí nejlepší kamarádi tady, máme společné starosti i srandu...začali jsme, to určitě byla zábava, ale ten vztah je velmi důležitý.“ (Mouin Abou Chahine, 15.9. 2009)

Čtvrtý člen souboru Annas Younis jakožto Iráčan sice také přiznává, že „starý arabský folklor“, jak repertoár Ziriabu sám nazývá, je mu osobně blízký, na druhou stranu se souborem vystupuje **ze své pozice profesionála**, tak jako i s jinými hudebníky, kteří hrají hudbu zcela odlišného typu.

Ukázalo se, že **aktivní hudební tvořivost není hlavním cílem** členů souboru Ziriab. To je možné doložit na základě poznatků, které již zazněly v kapitole o repertoáru. Hudebníci zaprvé nejsou tvořiví v tom smyslu, že by měli na repertoáru písně s vlastní hudbou i texty. Dalším aspektem je pro arabskou hudbu tak důležitá improvizace. Ani na vystoupeních, která hudebníci nejvíce preferují, tj. na soukromých akcích s většinou arabským publikem, improvizace výrazně nepřevyšuje míru, s jakou se uplatňuje na koncertech jiného typu. Členové souboru si naopak touží v „originálním“ duchu zahrát staré známé a oblíbené arabské písně, a připomenout si tak vlastní, dle jejich názoru „od přírody danou“ arabskou identitu. Právě z tohoto důvodu se – jak dokládají konstatování v kapitole o repertoáru souboru i představená exemplární hudební analýza jedné písně – při vlastních aranžmá převzatých písní drží originálu, tj. buď pojetí známého interpreta profesionála, nebo podání lidové písně, tak jak ho znají z amatérských interpretací z domova. Zcela sami tedy hudebníci vytvářejí pouze instrumentální předehry, mírně obměňují podobu v originálech užitých rytmických vzorců, občas vkládají krátké vokální improvizované pasáže, opět vesměs blízké původní interpretaci. V tomto ohledu se tak Ziriabem provozovaná hudba „podle předlohy“ **do určité míry**

**odvrací od klasického arabského konceptu, v němž má vlastní tvořivost a schopnost improvizovat zásadní úlohu.**

Dále je třeba vzít v úvahu zdůvodnění Marwana Alsolaimana, proč nemají hudebníci na repertoáru rovněž písně z „velké arabské klasiky“. Vedoucí souboru přiznal, že pro hudebníky by bylo značně obtížné tyto skladby interpretovat, čímž konstatoval jisté meze v hudebních schopnostech členů souboru. Hudebníci však neprojevují zájem ani o jakékoli zlepšování technických dovedností ve hře na hudební nástroje i ve zpěvu nebo o pokusy o vlastní hudební tvorbu, což vypovídá o ve skutečnosti menší velikosti záliby v hudbě, než jakou jí sami přisuzují. Kromě Marwana Alsolaimana a Annase Younise další dva členové souboru sami doma nehrají na své nástroje ani se necvičí ve zpěvu. Zdokonalovat se ve hře na nástroje není pro hudebníky důležité ani na zkouškách. Proto je třeba přinést si vlastní nástroj jen tehdy, pokud se na zkoušce vytváří vlastní aranžmá nové písně. V takových případech se však pouze členové souboru dohodnou, zda nastoupí nejprve loutnová předehra, který rytmický vzorec se použije, zda se má interpretovat i třetí sloka písně apod. Pokud se ale píseň pouze cvičně opakuje, hraje Haitham Farag místo na *darbūkku* například na *bendir*.

\*\*\*

Od začátku oficiálního založení souboru v roce 1997 hudebníci vystupovali především před českými posluchači. Neomezili se tedy jen na koncerty pro ryze arabské publikum, jak tomu bylo ještě v době před založením souboru, kdy Haitham Farag a Marwan Alsolaiman vystupovali na studentských večírcích. Dle vlastního hodnocení členů souboru měly již první koncerty pozitivní ohlasy. Hudebníci tuto skutečnost reflektovali tím způsobem, že si vystupování pro české publikum vytyčili také jako určité poslání, což je znát z dvou výše citovaných výroků v profilech Haithama Faraga<sup>25</sup> a Mouina Abou Chahine<sup>26</sup>. Hudebníci tedy konstatují, že pro české publikum vystupují nejen pro vlastní potěšení, ale s také s jistým záměrem:

„Ani jeden z nás..nejsme profesionálové, takže to děláme pro zábavu..a taky aby lidi o nás něco věděli.“ (Mouin Abou Chahine, 15.9. 2008)

Členové souboru tedy považují svoji hudební produkci za prostředek alespoň částečného přiblížení blízkovýchodní kultury - hudebníkům vlastní - českým posluchačům. Rozhovory i pozorování na koncertech však ukázaly následující rozpor: hudebníci na jednu stranu zdůrazňují, že i pro české posluchače záměrně zachovávají pojetí arabské hudby, které

---

<sup>25</sup> viz výrok uvedený na s. 44.

<sup>26</sup> viz výrok uvedený na s. 46.



se vyznačuje prvky, které Marwan Alsolaiman považuje za „originální“. Na druhou stranu jsou členové souboru přesvědčeni, že vlastní repertoár je přesto třeba **přizpůsobit českým posluchačům**, protože „klasické kusy“ jsou podle nich velmi náročné na poslech<sup>27</sup>, a taková hudba by prý zde „neměla ohlasy“ (Marwan Alsolaiman, 12.3. 2009). Podobně se vyjádřil i Mouin Abou Chahine:

„V Čechách hrajeme něco jiného, než co bychom hráli doma, Arab vnímá arabskou hudbu jinak než Čech, Evropan vůbec – nevnímáte čtvrtóny, zní to falešně nebo je to zajímavý...proto nemůžeme hrát hudbu, která se běžně hraje v arabském světě.“ (Mouin Abou Chahine, 15.9. 2008)

Podle všech hudebníků je arabská hudba pro Evropany nezvyklá v první řadě díky mikrintervalovým postupům a bohatému rytmu. Tyto i další názory hudebníci získali na základě vlastního posuzování reakcí publika během koncertů a také díky osobním sdělením přátel. Postupně si tedy vytvořili určitou představu o vkusu místních posluchačů, jejímž základem je přesvědčení, že evropští posluchači obecně preferují spíše kratší skladby, rychlejší a „taneční“ hudbu. Rozsáhlejší instrumentální pasáže bez doprovodu perkusních nástrojů nebo dlouhý *mawwāl* by proto podle nich působily na české publikum stereotypním dojmem. Kupodivu malou pozornost hudebníci věnují faktu, že textová složka písní je pro drtivou většinu českých posluchačů nesrozumitelná. Na samostatných koncertech pro české publikum se tak objevuje i s odstupem let stále stejný okruh písní, jejichž charakteru jsem se věnovala v kapitole o repertoáru. Je tedy možné vznést následující závěr: **I „originální“ arabská hudba, kterou však hudebníci představují českému publiku, upouští od některých, a to zásadních „klasických“ rysů, což se zdůvodňuje nutností brát v potaz evropský hudební vkus.** Hudebníci jsou tedy toho názoru, že „klasická“ arabská hudba je pro evropské posluchače – alespoň pro ty, kteří nejsou navyklí ji poslouchat a neznají typické rysy jejího konceptu – v zásadě nepřijatelná.

Oproti vystoupením na soukromých akcích pro arabské publikum se koncerty pro většinově české posluchače rovněž odlišují v některých aspektech na úrovni chování posluchačů, ale zejména hudebníků. Zaprvé je patrné **úsilí o určitou strukturaci vystoupení**, která se projevuje už předem dohodnutým výběrem a pořadím písní do programu. Ačkoliv Marwan Alsolaiman pronese úvodní slovo i drobné komentáře v průběhu vystoupení v neformálním duchu, je na hudebnících zpočátku znát určité napětí oproti spontánnějšímu vystupování na koncertech pro arabské publikum, která se vyznačují daleko výraznější

---

<sup>27</sup> viz výroky Marwana Alsolaimana na s. 65.

nonverbální komunikací hudebníků s posluchači. Čeští posluchači naproti tomu sice soustředěně poslouchají, avšak kromě občasného tleskání na produkci nijak neparticipují.

Zatímco na koncertech s většinou arabským publikem Marwan Alsolaiman k žádné z písní obvykle nepodává komentář, snaží se českým posluchačům alespoň něco sdělit, komentáře k jednotlivým kusům v repertoáru jsou však velmi strohé a omezují se jen na tématické zaměření písně („o lásce“, „o domově“ apod.) nebo informují o původu písně, výjimečně o některém jejím slavném interpretovi. **Textová složka má oproti hudbě druhotný význam:** proto Marwan Alsolaiman k námětu písně říká i toto: „to jsou takový blbosti“ (Mezi ploty, 31.5. 2009). Snaha o určitou formální reprezentaci je rovněž patrná na větším důrazu na jednotný styl odění hudebníků (viz koncert v pražském kině Atlas) na samostatných koncertech pro české publikum, který se méně uplatňuje jak při vystupování pro arabské publikum (upřednostňovaná neformálnost), tak i na festivalových koncertech na venkovních pódíích.

\*\*\*

Podobné výzkumy, jejichž předmětem byly hudební aktivity imigrantů z Blízkého Východu, probíhaly například v sedmdesátých letech v Kanadě. Posuzovaly se jak charakteristické rysy interpretované hudby, druhy příležitostí k jejímu provozování, tak význam pro samotnou syrsko-libanonskou komunitu, ale i pro většinovou kanadskou společnost. Výzkumy vycházely jak z muzikologického, tak i z antropologického hlediska. Zkoumání se tak zaměřilo na otázky spjaté s objasněním významu hudebního amatérismu/professionalismu, rolí „cizího“ hudebního prostředí, tj. například vlivem kanadské populární hudby na hudbu provozovanou arabskými imigranty. Dále se posuzovaly reakce kanadského publika na arabskou hudbu a na druhou stranu její „přizpůsobení se“ nearabskému publiku. Výzkumy zdůrazňující antropologické hledisko se zase orientovaly na význam hudby pro identitu, tj. soustředily se na hudbu především jako na prostředek vyvolávání individuální i skupinové nostalgie, vzpomínek na domovinu především u první generace imigrantů a na hudbu jakožto prvek vlastní kulturní identity arabské menšiny.

Některé ze skutečností, které v souvislosti s provozováním hudby arabskými emigranty v Kanadě popsala R. Qureshi (Qureshi 1972: 381 – 393), se projevují i v případě mnou zkoumaného souboru Ziriab. Samozřejmě je nutno nejprve podotknout, že situace v Kanadě je značně odlišná oproti realitě v České republice, což se projevuje v několika ohledech. Především je místní arabská komunita daleko méně početná a dosud výrazně převládají příslušníci první generace imigrantů. Z těchto důvodů v Čechách existují pouze malé komunitní kluby a jen několik institucí, které se zaměřují na oblast náboženství, kultury

nebo vzdělávání<sup>28</sup>. Také povědomí o reáliích arabsko-islámského světa je v české veřejnosti velmi malé, neboť i ta sdružení, která si kladou za cíl o něm informovat, se v první řadě obrací jen na své příznivce, resp. vlastní členy. Zatímco v Kanadě působí množství podobných hudebníků amatérů, jako jsou členové Ziriabu, v Čechách je Ziriab jediným arabským hudebním souborem tohoto typu. Podstatně větší velikost arabské komunity v Kanadě se tak odráží na širším spektru provozované hudby, od náboženské hudby syrských křesťanů, přes klasickou arabskou hudbu až po lidovou a populární hudbu.

Základní distinkce druhů vystoupení, které Qureshi definuje jako „strukturované“ a „nestrukturované“, se nápadně podobá zde popsaným typům koncertů souboru Ziriab: Pro strukturovaná vystoupení je typický formální charakter koncertu a většinou kanadské publikum. Koncerty tohoto typu také často doprovázejí akce, které mají za cíl informovat většinou kanadskou společnost o arabské kultuře. Pořadatelé jsou jak různá sdružení arabských imigrantů, tak i organizace specializované na multikulturní problematiku nebo arabsko-kanadské obchodní vztahy. Obvykle převažuje instrumentální hudba interpretovaná často jen několikačlenným amatérským nebo poloprofesionálním souborem s jedním vedoucím zpěvákem nebo hráčem na nástroj. Vzpomeňme si v této souvislosti na popsaná vystoupení souboru Ziriab na „Arabské noci a dni“ v Hodoníně, pražském festivalu občanského sdružení Berkat „Refufest“ ad. Na nestrukturovaných vystoupeních naopak panuje zcela neformální atmosféra. Vystupují zde talentovaní členové komunity, tj. amatérští hudebníci. Účastníci jsou příslušníci určité blízkovýchodní menšiny, kteří na vystoupení výrazně participují tleskáním i zpěvem refrénů nebo celých písní společně s interprety. Na nestrukturovaných vystoupeních také účastníci často společně tancují blízkovýchodní tanec *debka*. Analogií k těmto kanadským nestrukturovaným vystoupením tak jsou koncerty Ziriabu pořádané pro z větší části anebo výhradně arabské publikum.

V souvislosti se závěry předloženými v této případové studii je nutné upozornit na to, že Qureshi rovněž konstatuje jednak **absenci hudebníků profesionálů a výsadní postavení a vliv talentovaného hudebníka amatéra**, jednak **značné zjednodušení oproti klasickému konceptu** patrné v rysech interpretované znějící hudby. Podobně jako v repertoáru mnou zkoumaného souboru, i arabští hudebníci v Kanadě užívají nejběžnější *maqāmat*, skladby z „klasického“ repertoáru jsou výrazně zkracovány stejně jako vokální i instrumentální improvizované pasáže. Zároveň se zde uplatňují podobné záměry jako u hudebníků Ziriabu –

---

<sup>28</sup> Islámská nadace v Praze, Společnost česko-arabská a spřízněné kluby jako Sdružení přátel Sýrie, Sdružení přátel Maroka apod., Libanonský klub v České republice, Arabské kulturní fórum, Centrum Al-Jawahiri, společnost Babylon ad.

interpretace lidových písní anebo převzatých písní známých arabských interpretů, tj. menší důraz na vlastní tvořivost, avšak využívání typicky arabských hudebních nástrojů, loutny *'ūd*, bubnů *darbūkka* či *bendir*.

Drtivá většina etnomuzikologických výzkumů ukazuje, že nikoli kontinuita a stabilita, ale naopak **kontinuální změna** je patrná na všech druzích hudby<sup>29</sup>. V předposlední eseji (Nettl 2005: 431 – 442) své nově přepracované *The Study of Ethnomusicology* se Bruno Nettle zamýšlí nad současností, pro kterou je typická nejen až do 20.století neexistující záplava reprodukováné hudby, masové využívání ozvučovací techniky, ale také rostoucí stírání rozdílů v původně tak odlišných hudebních kulturách, zčásti způsobené modernizací a intenzivním pronikáním vlivů zvláště z evropské populární hudby. Může se zdát, že dnes jsme svědky utváření jakési globální hudební kultury, která je pestrou směsicí nepřeborného množství rozličných prvků. Přitom dochází ke všeobecnému zjednodušování ve smyslu upouštění od některých typických rysů hudebních kultur, které se tak přibližují konceptu západní hudby. Tento jev je možné hodnotit negativně, tj. jakožto určitý úpadek, avšak na druhou stranu je dle Nettla nutné si uvědomit, že právě změna – ač jejím důsledkem je ustupování od klasických konceptů - umožňuje vůbec přežití různých hudebních kultur, které si přesto něco ze své podstaty uchovávají.

Také cílem této případové studie bylo poskytnout vhled do jedné z mnoha hudebních kultur existujících nejen v Praze, ale v České republice vůbec. Na příkladu arabského souboru Ziriab se současně ukázalo, že hudba není mrtvým objektem, ale naopak živým fenoménem, jehož podoba se proměňuje podle toho, jak ti, kdo ji interpretují, reflektují specifické podmínky v nichž žijí: dominanci odlišné – nejen – hudební kultury a českých a arabských posluchačů s různým očekáváním. Jestliže urbánní etnomuzikologie v současnosti vyzývá ke zkoumání charakteru a specifík měnících se hudebních konceptů, pak byla tato práce drobným pokusem přispět právě na tomto poli.

---

<sup>29</sup> a to i na hudbě spjaté s náboženstvím, které se obecně přisuzuje nejmenší proměnlivost (Nettl 2005: 280).

## **Seznam literatury**

- al Faruqi, L. I. (1975): Muwashshah: A Vocal Form in Islamic Culture. *Ethnomusicology*, Vol. 19, No. 1, s. 1-29.
- al Faruqi, L. I. (1981): *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. Greenwood: Press Connecticut.
- Barz, G. F., Cooley, T. J. (1997): *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Blum, S. (2002): Hearing the Music of the Middle East. In Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6. The Middle East*. New York and London: Routledge, s. 3-13.
- Chiseri-Strater, E., Stone Sunstein, B. (1997): *Fieldworking. Reading and Writing Research*. Blair Press.
- Danielson, V. (1997): *The Voice of Egypt: Umm Kulthūm, Arabic Song and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago: University of Chicago Press.
- d'Erlanger, R. (2001 [1930, 1935, 1938, 1939, 1949, 1959]). *La musique arabe. Tome 1-6*. Paris: Paul Geuthner.
- el Mahdi, S. (1972): *La musique arabe*. Paris: Alphonse Leduc.
- el Shawan, S. (1982): The Role of Mediators in the Transmission of Al-Musiqa al-'Arabiyyah in Twentieth Century Cairo. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 14, s. 55-74.
- el Shawan, S. (1984): Traditional Arab Music Ensembles in Egypt since 1967: "The Continuity of Tradition within a Contemporary Framework"?. *Ethnomusicology*, Vol. 28, No. 2, s. 271 – 288.
- Hachlaf, A. (1993): *Anthologie de la musique arabe 1906 – 1960*. Paris: Publisud.
- Hendl, J. (2005): *Kvalitativní výzkum. Základní metody a aplikace*. Praha: Portál.
- Jurková, Z. (2001): *Kapitoly z mimoevropské hudby*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Jurková, Z., Bidgood, L. (eds.) (2009): *Voices of the Weak. Music and Minorities*. Praha: Slovo 21
- Kaufman Shelemay, K. (1998): *Let Jasmine Rain Down. Song and Remembrance among Syrian Jews*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Marcus, S. L. (1992): Modulation in Arab Music: Documenting Oral Concepts, Performance Rules and Strategies. *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 2, s. 171-195.
- Marcus, S. L. (2002): Rhythmic Modes in Middle Eastern Music. In Danielson, V., Marcus, S.,

- Reynolds, D. (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6. The Middle East*. New York and London: Routledge, s. 89-92.
- Marcus, S. L. (2002): The Eastern Arab System of Melodic Modes in Theory and Practice: A Case Study of *Maqām Bayyātī*. In Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6. The Middle East*. New York and London: Routledge, s. 33-44.
- Merriam, A. P. (1964): *The Anthropology of Music*. Northwestern University Press.
- Myers, H. (1993): *Ethnomusicology: An Introduction*. New York: W. W. Norton.
- Nettl, B. (2005): *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Poché, C., Lambert, J. (2000): *Musique du monde arabe et musulman*. Paris: Paul Geuthner.
- Poché, C. (2002): Musical Life in Aleppo, Syria. In Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6. The Middle East*. New York and London: Routledge, s. 565-570.
- Qassim Hassan, S. (2002): Musical Instruments in the Arab World. In Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6. The Middle East*. New York and London: Routledge, s. 401-422.
- Qureshi, R. (1972): Ethnomusicological Research among Canadian Communities of Arab and East Indian Origin. *Ethnomusicology*, Vol. 16, No. 3, s. 381-396.
- Racy, A. J. (1986): Words and Music in Beirut: A Study of Attitudes. *Ethnomusicology*, Vol. 30, No. 3, s. 413-427.
- Racy, A. J. (2000): The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqāsīm as a Musical Symbol. *Ethnomusicology*, Vol. 44, No. 2, s. 302-320.
- Racy, A. J. (2002): Overview of Music in the Mashriq. In Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D.(eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6. The Middle East*. New York and London: Routledge, s. 535-556.
- Racy, A. J. (2002): Snapshot: Sabāh Fakhri. In Danielson, V., Marcus, S., Reynolds, D. (eds.): *The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 6. The Middle East*. New York and London: Routledge, s. 563-564.
- Racy, A. J. (2003): *Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab*. Cambridge; New York; Port Melbourne; Madrid; Cape Town: Cambridge University Press.
- Reyes Schramm, A. (1982): Explorations in Urban Ethnomusicology: Hard Lessons from the Spectacularly Ordinary. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 14, s. 1-14.

- Reyes, A. (1999): *Songs of the Caged, Songs of the Free. Music and the Vietnamese Refugee Experience*. Temple University Press.
- Skořepová, Z. (2008): Ziriab – blízkovýchodní hudba v České republice. In Bittnerová, D., Heřmanský, M. (eds.): *Kultura českého prostoru, prostor české kultury*. Praha: Ermat, s. 292-297.
- Sawa, G. D. (1981): The Survival of Some Aspects of Medieval Arabic Performance Practice. *Ethnomusicology*, Vol. 25, No. 1, s. 73-86.
- Shiloah, A. (1995): *Music in the World of Islam: A Socio-cultural Study*. Detroit: Wayne State University Press.
- Silverman, D. (2005): *Ako robiť kvalitatívny výskum*. Bratislava: Ikar.
- Touma, H. H. (1971): The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East. *Ethnomusicology*, Vol. 15, No. 1, s. 38-48.
- Touma, H. H. (1996): *La musique arabe*. Paris: Buchet/Chastel.

## Internetové odkazy

17. Festival staré hudby Český Krumlov:

<http://www.ckrumlov.info/docs/cz/atr246.xml#id46998> (datum přístupu: 18.6. 2009)

Arabská noc a den. Pátek 19.5. a sobota 20.5. 2006, Hodonín:

<http://www.arab-esque.cz/arabska-noc/> (datum přístupu: 18.6. 2009)

ARTA Records – 2HP Production – Arta Music. Ziriab. Arabské lidové písně o lásce:

<http://www.arta.cz/index.php?p=f10129cz&site=default> (datum přístupu: 18.6. 2009)

ARTA Reflexions. Ziriab. Arabské lidové písně o lásce:

<http://www.sdmusic.cz/arta/f10123cz.htm> (datum přístupu: 18.6. 2009)

Colour Meeting 2008. Program festivalu:

<http://www.colourmeeting.cz/pivot/entry.php?id=16> (datum přístupu: 18.6. 2009)

Divadlo 29. Program Listopad 2007:

[http://www.divadlo29.cz/11\\_07.htm](http://www.divadlo29.cz/11_07.htm) (datum přístupu: 18.6. 2009)

DIVADLO.CZ: V divadle Solidarita vystoupí arabská kapela Ziriab. O den později tam divadlo Anpu zahraje Shakespeara:

<http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=7675> (datum přístupu: 18.6. 2009)

Etnofest nabídne kulturu menšin i netradiční „etnotržiště“:

[http://kultura.praha-mesto.cz/parent5074/77422\\_Etnofest-nabidne-kulturu-mensin-i-netradicni-etnotrziste](http://kultura.praha-mesto.cz/parent5074/77422_Etnofest-nabidne-kulturu-mensin-i-netradicni-etnotrziste) (datum přístupu: 18.6. 2009)

FARHA studio orientálního tance. Noc v Orientu:

- [http://www.farha.cz/?page=akce/noc\\_v\\_orientu](http://www.farha.cz/?page=akce/noc_v_orientu) (datum přístupu: 18.6. 2009)
- FEBIO FEST 2005. ZIRIAB – klasická i modernější arabská hudba:  
[http://www.febiofest.cz/12\\_archive/musicfest.php?id=18&curr\\_date=1112382000](http://www.febiofest.cz/12_archive/musicfest.php?id=18&curr_date=1112382000)  
(datum přístupu: 18.6. 2009)
- FEBIO FEST 2008. ZIRIAB – tradiční lidová muzika z různých koutů arabského světa:  
[http://www.febiofest.cz/15\\_archive/cz/musicfest.php?day=7&id=189](http://www.febiofest.cz/15_archive/cz/musicfest.php?day=7&id=189)  
(datum přístupu: 18.6. 2009)
- Fotky - Ziriab v D29 – iKalkata.cz: kulturní informačník Pardubicka:  
<http://www.ikalkata.cz/fotky.php?id=368> (datum přístupu: 18.6. 2009)
- Fotoblog: RefuFest aneb Uprchlícký festival. Blog – František Kostlán (blog.idnes.cz)  
<http://kostlan.blog.idnes.cz/c/40017/Fotoblog-RefuFest-aneb-Uprchlicky-festival.html>  
(datum přístupu: 18.6. 2009)
- freemusic.cz – Ziriab rozezní pardubické Divadlo 29 arabskými písněmi:  
[http://www.freemusic.cz/kratke\\_zpravy/kz7722-ziriab-rozezni-pardubicke-divadlo-arabskymi-pisnemi.html](http://www.freemusic.cz/kratke_zpravy/kz7722-ziriab-rozezni-pardubicke-divadlo-arabskymi-pisnemi.html) (datum přístupu: 18.6. 2009)
- HRADECKÝ deník.cz: O festivalu Karneval rozmanitosti v Pardubicích:  
[http://hradecky.denik.cz/kultura\\_region/karneval20071031.html](http://hradecky.denik.cz/kultura_region/karneval20071031.html)  
(datum přístupu: 18.6. 2009)
- IAM Unlimited. ZIRIAB – arabská hudební skupina (Libanon, Sýrie, Irák):  
<http://www.iam.cz/cz/umelec/46-ziriab/> (datum přístupu: 18.6. 2009)
- Jeden svět 2003. Koncert: Ziriab:  
<http://www.jedensvet.cz/ow/2003/cz/films/pop/?id=194> (datum přístupu: 18.6. 2009)
- Kino Atlas. ZIRIAB – koncert arabské skupiny:  
<http://www.kinoatlas.cz/index.php?cId=archiv-filmu&IDFilmu=956>  
(datum přístupu: 18.6. 2009)
- Magazín UNIJAZZ: recenze Vladimír Kouřil:  
<http://www.unijazz.cz/uni/review/Z/ziri04.htm> (datum přístupu: 18.6. 2009)
- maudCAFFE.net: Ziriab – rozhovor:  
<http://www.maudcaffe.net/clanky/personal/ziriab-rozhovor/>  
(datum přístupu: 18.6. 2009)
- maudCAFFE.net: Ziriab pokřtili své první album (1.12. 2004 , Dahab, Praha):  
<http://www.maudcaffe.net/clanky/report/ziriab-pokrtili-sve-prvni-album/>  
(datum přístupu: 18.6. 2009)
- Moravčík, J. (2005): ZIRIAB: Traditional Arabic Love Songs [online]. [cit. 2005-06-25].



Dostupné z: <<http://www.muzikus.cz/klasicka-hudba-jazz-recenze/ZiriabTraditional-Arabic-Love-Songs~25~cerven~2005/>> (datum přístupu: 18.6. 2009)

Písecká brána: Libanonský klub v ČR uvedl koncert arabské hudební skupiny ZIRIAB na podporu Libanonu:

[http://www.piseckabrana.cz/03\\_ziriab.html](http://www.piseckabrana.cz/03_ziriab.html) (datum přístupu: 18.6. 2009)

Žantovský, P. (2008): *TISKOVÁ ZPRÁVA: Ziriab v Atlasu* [online].[cit. 2008-10-21].

Dostupné z:

<[http://archive.ceskamedia.cz/czech.search?cc=1&URL=http:%2F%2Farchive.ceskamedia.cz%2Farticle.html%3Fid=259615\\_tz\\_M&q=%C5%BEantovsk%C3%BD&wm=wrđ](http://archive.ceskamedia.cz/czech.search?cc=1&URL=http:%2F%2Farchive.ceskamedia.cz%2Farticle.html%3Fid=259615_tz_M&q=%C5%BEantovsk%C3%BD&wm=wrđ)> (datum přístupu: 18.6. 2009)

# ***Přílohy***

## **CD PŘÍLOHA – seznam stop**

### **Různé interpretace písně *ʿalal ʿaqīq***

#### **SabāH Fachrī**

**1** – datum a místo pořízení nahrávky neznámé.

#### **Ziriab**

**2** – studiová nahrávka – Marwan Alsolaiman, Haitham Farag, Mouin Abou Chahine: studio Tónika, Praha 2004.

**3** – samostatný koncert - Marwan Alsolaiman, Haitham Farag, Mouin Abou Chahine: čajovna Ryba naruby, Praha 23.2. 2005.

**4** – samostatný koncert - Marwan Alsolaiman, Haitham Farag, Mouin Abou Chahine: kino Atlas, Praha 29. 10. 2008.

**5** – Gaza Today: Masakr 2009 - Marwan Alsolaiman, Haitham Farag, Annas Younis: Městská knihovna, Praha 14. 3. 2009.

**6** – záznam ze zkoušky – Marwan Alsolaiman, Haitham Farag, Mouin Abou Chahine: byt Marwana Alsolaimana, Praha 6.4. 2009.

#### **Píseň *jomen ʿalā jom***

**7** – soukromá akce – Marwan Alsolaiman, Haitham Farag: KD Casa Gelmi, Praha 28.4. 2009.

# Arabské melodie

\*

*Fatma Hamdi*

zpěv - sochařka, aspirantka v oboru dějiny umění na FFUK

*Haitham Farag*

bubínek - absolvent Vysoké školy chemicko - technologické

*Marwan Souleiman*

loutna - vystudoval stavební fakultu ČVUT

\*

Arabská loutna (al úd) patří k nejstarším a nejdůležitějším hudebním nástrojům na středním východě. Původně dvoustrunná loutna se postupně vyvinula do dnešní 5-7 strunné loutny (většina strun je zdvojených). Užívá se jako sólový nástroj nebo v různých tradičních seskupeních nejčastěji s arabskou flétnou, s kánonem, bubínky, často ve spojení se zpěvem.

V programu zazní malá ukázka sólové improvizace a zpěvní kompozice ze začátku 20. stol. i ze současnosti. Tematicky se jedná o náměty přírodní, milostné i náměty ze života prostých lidí.

V pořadí se představí skupina tří přátel ze Sýrie a Alžír, kteří studovali v Praze a již od dob studií se kromě svých profesí zabývají hudbou.

koncert se koná

**v sobotu 13.12.1997 v 19,00 hod.**

**AWIKA**

Řetězová 10

Praha 1 - Staré Město

tel.: 24248791

1. Pozvánka na první koncert souboru Ziriab v pražském klubu Awika, 13.12. 1997.

**Společnost česko – arabská, pobočka Brno**  
pod záštitou primátora města Brna pana PhDr Richarda Svobody

pořádá

# **Noc arabské kultury a gastronomie**

11. červen (sobota) 2005, od 19hod.

**Ziriab** – tradiční arabská hudba k tanci i poslechu

Arabská i česká kuchyně

Břišní tanečnice

Orientální tanečník karibské salsy s partnerkou

Bohatá tombola

Vyzkoušejte vodní dýmku!

Naučte se arabský tanec „debky“!



Hotel Kozák, Horova 30, Brno – Žabovřesky

Vstupné 150,-Kč (místenky)

Předprodej vstupenek:

Čajovna a internet café Ramsis – hotel Avion, Česká 20, Brno (Po-Ne 12.00-23.30)

Kontaktní osoby:

Markéta Šmerdová: 775 294 940

Naser Oweis: 777 322 332

2. Pozvánka na vystoupení souboru Ziriab na „Noci arabské kultury a gastronomie“,  
Brno, 11.6. 2005.



3. samostatný koncert v pražském kině Atlas, 29.10. 2008. Shora dolů Haitham Farag, Marwan Alsolaiman, Mouin Abou Chahine





4. Vystoupení na soukromé akci – firemním večírku. Restaurace Dahab, Praha 2006.  
Zleva Haitham Farag, Marwan Alsolaiman, Annas Younis.



5. Samostatný koncert, Praha 2005.