

UNIVERZITA KARLOVA

Fakulta humanitních studií

Studium humanitní vzdělanosti



Hudební svět pražského klezmeru

Bakalářská práce

Vypracoval: Lukáš Jadrníček

Vedoucí práce: doc. PhDr. Zuzana Jurková, Ph.D.

Konzultantka: Mgr. Veronika Seidlová, Ph.D.

Praha 2017

Prohlášení

Tímto prohlašuji, že jsem předkládanou práci vypracoval samostatně za použití pouze uvedených pramenů a literatury, které byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 5. 1. 2017

.....

Lukáš Jadrníček

Poděkování

Na tomto místě bych rád poděkoval členům všech zkoumaných kapel, velký dík patří zejména Tereze Rejškové, Vojtěchu Peštukovi a Pavlu Jurečkovi z Pražské jidiš kapely, kteří mi ochotně a trpělivě odpovídali na dotazy v průběhu celého výzkumu. Také bych rád poděkoval celému *etnomuzikologickému týmu* na FHS v čele s doc. PhDr. Zuzanou Jurkovou, Ph.D a své konzultantce Mgr. Veronice Seidlové, Ph.D, které tímto děkuji z celého srdce za pomoc a cenné rady při mé práci. Etnomuzikologické kurzy mi otevřely cestu k novému přístupu k hudbě, než jaký jsem do té doby měl. V neposlední řadě patří poděkování mé rodině a přátelům a mému profesorovi na Pražské konzervatoři Tomáši Vybíralovi, kteří mi byli oporou při studiu na FHS.

Obsah

1. Úvod	6
1.1. <i>Klezmer</i> jako jeden z méně známých současných hudebních světů Prahy (a České republiky obecně).....	6
Hudebně-etnografická momentka I: <i>Pražská jidiš kapela</i> u Kafkova památníku před pražskou Španělskou synagogou, 21. 10. 2016	8
1.2. Positioning	13
2. Teoretická část.....	14
2.1. Téma výzkumného projektu	14
2.2. Teoretické zakotvení práce	14
2.2.1. <i>Klezmer</i>	14
2.2.2. <i>Tradice a kulturní dědictví</i>	17
2.2.3. <i>Etnomuzikologie</i>	18
2.3. Výzkumný problém, výzkumné otázky	22
2.4. Výzkumná strategie	22
2.5. Techniky sběru dat	23
2.6. Výběr vzorku; prostředí výzkumu	24
2.7. Analytické postupy	25
2.8. Hodnocení kvality výzkumu	26
2.9. Etické otázky výzkumu.....	26
3. Empirická část	28
Hudebně-etnografická momentka II: <i>Pražská jidiš kapela</i> v Cafe Prostoru, 25. 2. 2016	28
3.1. Tři klíčoví aktéři a jejich cesty ke <i>klezmeru</i>	31
3.1.2. Vojtěch: prostřednictvím médií.....	32
3.1.3. Pavel: prostřednictvím hry na relevantní hudební nástroj	35
3.1.4. Tereza: prostřednictvím židovské komunity	35
3.2. Cesty vedou do Výmaru: Yiddish Summer Weimar	37
3.3. Vznik a složení <i>PJK</i> (<i>Pražská jidiš kapela</i> – Di Prager Yidishe Kapelye).....	42

3.3.1.	Historie <i>PJK</i>	42
3.3.2.	Konstruování představy zvuku <i>klezmeru</i> a přizpůsobování vlastní praxe <i>PJK</i> této představě.....	42
3.3.3.	Jak se v <i>PJK</i> dělá <i>klezmer</i>	61
3.4.	Individuální konceptualizace <i>klezmeru</i>	70
3.5.	Závěrečné interpretace	72
3.5.1.	Jak si hudebníci <i>PJK</i> konstruují představy o <i>klezmeru</i> ? V čem jsou tyto představy podobné a v čem se naopak liší?	72
3.5.2.	Jak ovlivňují tyto představy výslednou podobu hudby a celého vystoupení <i>PJK</i> ?	74
3.5.3.	Hudební svět pražského <i>klezmeru</i>	76
4.	Použitá literatura	79
	Přílohy	81

1. Úvod

1.1. *Klezmer* jako jeden z méně známých současných hudebních světů Prahy (a České republiky obecně)

Moje bakalářská práce se snaží navázat na výzkum současných pražských hudebních světů realizovaných na FHS UK etnomuzikologickým týmem vedeným Zuzanou Jurkovou. Kniha *Pražské hudební světy* (Jurková a kol. 2013) je prvním pokusem ukázat současné bohaté spektrum různých způsobů provozování hudby v Praze. Hudbu v Praze Zuzana Jurková představuje jako jakési:

„hudební světy (pro které se někdy užívá slovo soundscapes): světy lidí, kteří provozují a poslouchají určitý typ hudby; světy, jejichž hranice jsou ovšem různě rozmlženy. Kromě rozmlžení jsou navíc z různých stran pronikány globálními faktory jednak technického a ekonomického charakteru, jednak myšlenkami a obrazy. A tak je znějící Praha plná neustále se setkávajících a ovlivňujících proudů jedinců, zvuků, které vyluzují, a významů, s nimiž ony zvuky spojují.“¹

Mezi soudobé pražské hudební světy, které citovaný výzkum zatím nepostihuje, si dovoluji zařadit takový způsob muzicírování, jenž jeho aktéři nazývají *klezmer*. Pojem ‚klezmer‘ je poměrně složitý, a proto použiji nejdříve definici Rity Ottensové (hudební socioložky a judaistky) a Joela Rubina (etnomuzikologa a interpreta klezmeru) v jejich knize *Klezmeři*, což je zatím jediná odborná kniha o klezmeru zatím přeložená do češtiny:

„Slovo z jidiš *klezmer* je složeninou výrazů z rabínské hebrejštiny: spojení slov *klej* – nástroje a *zemer* – píseň znamená doslova ‚hudební nástroje‘ a bylo ve východní Evropě od 16. století používáno jako označení pro hudebníky. Ve východní Evropě a v imigrantských společnostech Severní Ameriky, Izraele a jiných center aškenázsko-židovského života se pak vztahoval pojem *klezmer* především na povolání [...] hudebníků, kteří – vázání na chod náboženského života – hráli na svatbách a ostatních slavnostech.“²

Na sklonku 70. let 20. století pak v USA začal klíčit klezmerový revival, který po roce 1989 dorazil i do českých zemí. Americký etnomuzikolog Mark Slobin, který byl tehdy v USA u zrodu tohoto fenoménu, píše roku 2000 ve své publikaci *Fiddler on the Move: Exploring the Klezmer World*, že

¹ Jurková 2013: 2-3.

² Ottens a Rubin, 1999: 16. Podle těchto autorů se slovní spojení ‚klezmerská hudba‘ objevuje až ve spisech kyjevského etnomuzikologa Mojše Beregovského od začátku třicátých let 20. století. (Ibid.)

klezmer už dnes není pevně spojen s židovstvím, není to již jen „dědictví někoho jiného“³. Slobin připodobňuje pojem ‚klezmer‘ k deštníku či houbě, schovávající mnoho různých významů a představ.⁴

Zatím neexistují původní české odborné publikace o současné místní *klezmerové* scéně. *Klezmeru* se jako tématu věnují pouze tři bakalářské práce (Pospíšil 2010⁵, Hosnedlová 2010⁶ a Mejzrová 2015⁷). První dvě jsou kompilačního charakteru a *klezmeru* v Čechách se nevěnují. Posledně jmenovaná je etnomuzikologickým výzkumem působení pražské kapely *Trombenik*. Hudební svět pražského *klezmeru* je tedy zatím zmapován velmi málo.

V prvních fázích výzkumu ke své bakalářské práci jsem etnograficky zkoumal vícero českých *klezmerových* kapel: *Létající rabín*, *Trombenik*, *Naches Trio* a *Pražská jidiš kapela*, která si někdy říká *Di Prager Yidishe Kapelye* (používám pro ni zkratku *PJK*). Z důvodů, jež uvedu v metodologické části, jsem se nakonec ve svém textu zaměřil na *PJK*. Svou práci jsem věnoval jí a jejím třem hlavním členům, mým klíčovými terénními konzultantům.

Následující hudebně-etnografickou momentkou bych chtěl čtenáře nejdříve „na skok“ přenést do hudebního světa pražského *klezmeru* kolem *PJK*, ve zbývající části úvodní kapitoly se pokusím reflektovat pozici, z které k výzkumu přistupuji.

³ Slobin, 2000: 15.

⁴ Slobin, 2000: 3.

⁵ *Naftule Brandwein a klezmerská hudba*.

⁶ *Klezmer v moderní době*.

⁷ *Pražský klezmer Trombenik*.

Hudebně-etnografická momentka I.: *Pražská jidiš kapela* u Kafkova památníku před pražskou Španělskou synagogou, 21. 10. 2016



Obrázek 1 *Pražská jidiš kapela* při akci Kafka Forever před Kafkovým památníkem a Španělskou synagogou v Praze. Zdroj: Vlastní archiv.

V pátek 21. 10. 2016 vystoupila *Pražská jidiš kapela* na události s názvem *Kafka Forever*, kterou pořádala Společnost Franze Kafky. Místo konání akce bylo tematické – vše probíhalo okolo památníku Franze Kafky v Dušní ulici před Španělskou synagogou v historickém centru Prahy. Na webu Společnosti Franze Kafky byla akce prezentována následovně:

„S Kafkou u Kafkova památníku o Kafkovi aneb Kafka Forever: divadlo, živá hudba, studenti pro Kafku, videomapping nebo třeba procházka po místech, která Franz Kafka navštěvoval. Společnost Franze Kafky pořádá malý podzimní kulturní festival, který je určen českým i zahraničním milovníkům Kafky a opět nabídne žánrově pestrý program. Bude se konat v pátek 21. října od 17 do 21 hodin u pomníku Franze Kafky v Dušní ulici.

Program nabídne divadelní představení *Popis jednoho zápasu herců Jana Slováka a Ondřeje Škrabala. Po stopách Franze Kafky na Starém Městě – Josefově se*

krátce po šesté hodině vydají návštěvníci s Věrou Koubovou, překladatelkou Kafka dila a jeho zasvěcenou znalkyní. Trasa nemine např. restauraci Katr, tj. bývalou kavárnu Savoy, kam Kafka chodíval na divadelní představení v jazyce jidiš. Tato procházka proběhne v češtině a němčině. Studenti oboru arts management Vysoké školy ekonomické v Praze si připravili VŠE pro Kafku. Během večera se budou moci návštěvníci vyfotit v Kafka Fotopointu a Kafka socha vůbec poprvé stane v centru dění interaktivního světelného videomappingu. Pro milovníky geocachingu je připraveno „kafkovské překvapení“. Celým odpolednem a večerem bude provázet živě Pražská jidiš kapela. Během celého dne si návštěvníci budou moci koupit všechny knihy v Knihkupectví Franze Kafky (Široká 14, Praha 1) s 15% slevou.

Program:

17:00 Pražská jidiš kapela

17:30 se společně s **Věrou Koubovou** můžete vydat na krátkou procházku po okolí pomníku do míst spjatých s Kafkou (trasa nemine např. restauraci Katr)

17:40 Popis (sportovního) zápasu. Divadelní performance Jana Slováka (divadlo Sklep) a Ondřeje Škrabala na motivy povídky Popis jednoho zápasu, která inspirovala Jaroslava Rónu k vytvoření pomníku

18:00 Pražská jidiš kapela - okolí pomníku se znovu rozezní

18:30 VŠE pro Kafku. Studenti Vysoké školy ekonomické si připravili kvizový pořad.

Dáte to?

19:00 -21:00 videomapping Kafka naživo s „malým velkým“ překvapením k tomu! (Nápověda od nás: Kdopak to asi mluví?)

+ Pro milovníky geocachingu je připraveno „kafkovské překvapení“. https://www.geocaching.com/geocache/GC6V4EY_franz-kafka

Těšíme se na vás!“⁸

O události jsem se dozvěděl z facebookové skupiny Klezmer Jamming v Praze, ve které jsem členem. Adéla Kozáková tam 23. září napsala, že ji oslovila Zuzana V. (nejspíš ze Společnosti Franze Kafky), s tím, že „dostala jsem na Tebe ‚tip‘ od...“. Dále se v postu píše, že se akce koná 21. října od 17 hodin u pomníku F. K. v Dušní ulici. Délka vystoupení je tam zmíněna také s tím, že se nejedná o nic dlouhého, cca 30-45 min. „přeci jen je to venkovní akce koncem října.“ Ke konci se ještě Zuzana V. ptá, kolik je v kapele členů a za kolik případně hrají.

Pod tento příspěvek se vyjadřovali členové skupiny, zda mají tento termín volno. Vojtěch Peštuka v jednom příspěvku napsal toto: „Franz Kafka neměl rád hudbu (kromě Janáčka)“ (26.9.). Řešily se technické záležitosti, přičemž všichni očekávali vyjádření od Vojtěcha

⁸ <http://www.franzkafka-soc.cz/clanek/kafka-forever>. Dostupné online 2.1.2017.

Peštuky, který napsal, že pokud nebude pódium, tak jsou mikrofony zbytečné. Také se rozhodlo, že kvůli technickým komplikacím nebude hrát elektrické piáno. Poté nám (neboť jsem byl přizván ke hraní taky) Vojta poslal maily, kde zaslal přesnější informace a po dotazu jednoho z hudebníků nám zaslal i přibližný playlist⁹. Vypadal takto:

„Moldavska Hora - Freylakh atd.

Di Grine Kuzine

Perlman - Shpilt Zhe Mir

Sha-Sha-Evreyskii-Honga

Hora Midor - Nakhes atd.

Moldavskiy Zhok

Smikhas Toyre atd.

Běloruský Frejlach - Kolomajky atd.“

Já jsem si podle tohoto seznamu vytiskl ze „Fakebooku“¹⁰, který mi před časem poslal Jan S., mandolinista, zmíněné kusy a při hraní jsem měl akordy nalepené na lubu nástroje.

V den události jsem si kolem 14. hodiny šel půjčit nástroj jménem šustrbas (malá přenosná basa) k Vojtovi Vaško, který hraje ve skupině Der Šenster Gob¹¹ a to z důvodu, že Vojta Peštuka v mailu psal, že organizátoři chtějí, abychom se při hraní pohybovali mezi lidmi. Vojtův mail končil větou: „Bude to venku, takže bude zima a nebude to ladit, ale asi jde spíš o ten interaktivní prvek :)“. Pak jsem si na tento nástroj chvíli zahrál a v 16.00 jsme měli sraz s Kamilou, spolužačkou z FHS, se kterou jsme v kavárně sousedící se synagogou probrali hlavně to, jak budeme celou událost zaznamenávat.

V 16:30 jsme společně vyšli k soše F. K., kde byl plánovaný sraz. Byli jsme tam první, postupně se začali objevovat i ostatní kolegové. Později nás přišla pozdravit paní organizátorka. Před 17. hodinou jsme si vybalili nástroje, obaly nechali u zvukařského pultu (kapela ozvučená nebyla, ale na místě byl mikrofon pro mluvené slovo), naladili jsme se podle akordeonu a šli k soše hrát. Repertoár určoval Vojta Peštuka. Již na začátku přítomné posluchače upozornil na to, že nástroje v tomto prostředí nejspíše nebudou moc ladit (hrálo se venku a byla docela zima). Já jsem se občas díval na akordy, které jsem měl na nástroji, ostatní hráli z hlavy. Když jsem něco nemohl najít, tak mi občas poradil akord Ondra Z. (akordeonista) nebo Vojta P. Nutno říci, že to bylo mé první vystoupení s tímto uskupením, nikdy jsem nebyl na zkoušce a

⁹ Seznam skladeb, které se budou hrát na koncertu.

¹⁰ Funkci a formu tohoto „zpěvníku“ v PJK rozebírám později.

¹¹ Jedná se o kapelu, která hraje židovskou, romskou a balkánskou muziku. S Vojtou Vaško, jsem se poprvé potkal na klezmer táboráku (zpívání u ohně před chatou Terezy Rejškové na konci léta), kde hrál na šustrbas vlastní výroby. (<https://www.facebook.com/DerSensterGob/>, dostupné online: 13.10.2016).

ještě k tomu jsem hrál na nástroj, který jsem nikdy před tím nadržel v ruce. Hráli jsme v tomto obsazení: dvoje housle, pikola, poyk¹², akordeon, šustrbas (Schusterviola).

Vojta P. se vždy na začátku s námi domluvil, jaký „set“ budeme hrát. Muzikanti již před hraním říkali, že v repertoáru jsou „starší kusy“, někteří se vyjadřovali v tom smyslu, že si je ani pořádně nevybavují. Po prvních čtyřech minutách Vojta P. vítá diváky a představuje Pražskou jidiš kapelu, přičemž zmiňuje, že podobnou hudbu mohl slyšet i Franz Kafka, když se chodil dívat do kavárny na jidiš divadlo ze Lvova. Také se omlouval, že nástroje nebudou moc ladit a nebudou hrát moc nahlas, protože jsme hráli bez ozvučení a venku. Poté se slova chopila slova paní organizátorka, mezitím jsme si domlouvali další repertoár.

Většinu času jsme stáli pod sochou v půlkruhu (bez pódia, na stejné úrovni jako ostatní), ale občas jsme se kolem posluchačů, kteří stáli zhruba deset metrů od sochy, prošli. Bylo jich kolem padesáti, mnozí z nich mluvili cizími jazyky a měli v rukou telefony či kamery. Věkové rozpětí posluchačstva bylo široké, od malých dětí po zhruba šedesátníky, sedmdesátníky.

Na videonahrávce je vidět, že muzikanti mezi sebou udržují oční kontakt, většinou sledují Vojtu P. a Terezu R. Tito dva totiž určovali tempo nových skladeb nebo meziher, různým pohupováním a radili nám například v tóninách jednotlivých skladeb. Většina skladeb byla jen instrumentálních, minimálně v jedné Vojta zpíval jidiš a česky. Nazývají ji jako Fun der Khupe nebo také Shpil zhe mir klezmorimlakh. Vojta přikomponoval český text, který je překladem a adaptací sloky v jidiš:

*Zahrajte mi muzikanti, zahrajte mi zvesela, ať to slyší každý koho znám.
Mazel tov ať padne strop, až padne strop tak mazel tov, velká sláva šíří se až k nám.
Zahrajte mi muzikanti na celý Kaliningrod, až se půjdu s hosty políbit.
Stoly už se prohýbají, zdobí se svatební dort, víno z kolchozu tu dnes mají.
Není větší štěstí, který ženská může mít, není pro ni větší nadšení. 2x
Celej svět ji žehná a andělé jsou s ní, dnes když se jí synek ožení. 2x*

Lze rozpoznat rozdíl v houslové hře Vojty a Terezy. Vojta hraje spíše u špičky smyčce, Terka používá jeho celou délku. Vojta také občas dává housle do jiné polohy, než která je pod krkem a kontruje na ně. Kromě krátkých Vojtových vybočení z melodie, hrají většinu času unisono, Terka se o tomto v rozhovoru zmiňovala, že tím zesiluje zvuk Vojtových houslí, které jinak nejsou moc průrazné. Pikola také většinou hraje stejnou melodii jako housle, poyk udává pravidelný rytmus (na první dobu je úder paličkou, na druhou zní činel).

¹² Buben, píši o něm v kapitole o nástrojovém obsazení PJK.

Posluchači většinou stáli kolem a poslouchali, ovšem našly se i výjimky. Paní Věra Koubová¹³ například vyzývala lidi gesty i slovy k tanci, nakonec její výzvy vyslyšel jeden asi třicátník a pustili se na prostoru před kapelou do tance. V průběhu času se pustili do tance i další lidé (také asi tři děti), většinou je k tomu vyzvala zmíněná paní Koubová. Občas lidé, i když netančili, tak se osmělili na chvíli tleskat do rytmu.

Po dohrání první části hudebního výstupu (asi 30 minut) Vojta představil kapelu, zmínil se, že pokaždé s ní hraje někdo jiný. Pak paní organizátorka představila paní Koubovou a pozvali lidi na procházku kolem sochy F. K. Mezitím, co byla procházka po okolí sochy, šli jsme si s kapelou sednout do restaurace, kde jsme se potkali s organizátorkou, která nám předala honoráře. Asi po 30 minutách a divadelním výstupu jsme se pustili do druhého setu.

Bylo již šero, ale organizátoři měli připravené osvětlení prostoru před sochou. Již od začátku druhého setu se prostor před kapelou opět zaplnil dětmi, které se pohupovaly do rytmu a tančily. Druhá část hudebního vystoupení trvala také přibližně 30 minut. Před poslední písni se Vojta rozloučil s posluchači a upozornil na chystající se projekci, kterou za námi připravovali dva studenti.

Při poslední písni jsme odcházeli od sochy a dohráli ji blízko zvukařského pultu. Pak nás lidé odměnili potleskem a navazoval další program. To jsme si již balili nástroje a pak se rozloučili a odebrali každý jinam. Byli jsme unavení, proto jsme nikam společně nepokračovali. Vojta Peštuka se o tomto vystoupení pak několikrát zmínil v souvislosti s tím, že jsme zde podle něj dosáhli správného, originálního zvuku, že to znělo tak, asi jako kdysi. To měl prý zapříčinit zvuk šustrbasu, velká míra improvizace a také rozladění nástrojů.¹⁴

¹³ Překladatelka Kafkova díla.

¹⁴ Terénní deník autora, zápis ze dne 22.10.2016.

1.2. Positioning

Hudba mě provází celý život. Od raného dětství jsem se učil zpívat, hrát na různé hudební nástroje (mezi jinými kontrabas a klarinet – jaká náhoda, pokud se bavíme o *klezmeru*), až jsem byl přijat na Konzervatoř Jaroslava Ježka a posléze na Pražskou konzervatoř, kde hru na kontrabas studuji stále. Kromě dráhy profesionálního hudebníka jsem také zvolil studium humanitních věd na Univerzitě Karlově, díky čemuž jsem se začal zajímat o hudební antropologii. Také jsem se přes etnomuzikologickou letní školu spřátelil s lidmi z pražského židovského prostředí a tyto známosti byly jedním z rozhodujících momentů při výběru tématu mé bakalářské práce, kterým je hudební svět pražského *klezmeru*, respektive výzkum *Pražské jidiš kapely*. Sám Žid¹⁵ nejsem a ani jsem před pár lety nevěděl o nikom jiném v mém okolí, kdo by jím byl.

Dokonce jsme s mou tehdejší americkou spolubydlící založili „klezmer trio“. Z domova si s sebou přivezla sešit *jidiš* písní, které jsme si pro zábavu hráli na bytě v obsazení: ukulele – zpěv, kontrabas, klarinet. Naše jediné veřejné vystoupení proběhlo na Vánočním večírku Fakulty humanitních studií v roce 2014. Tato má přímá zkušenost s jidiš hudbou také zcela jistě ovlivnila výběr tématu výzkumu.

K samotnému studiu židovské hudby jsem se dostal na fakultě při jednom z hudebně antropologických seminářů Mgr. Veroniky Seidlové, Ph.D., kdy jsem z něj jako výstup dělal rozhovor s židovským kantorem Michalem Forštem. Veronika Seidlová mě také později navedla na téma, které představuji v této práci. V tomto prostředí jsem se, kromě zmíněného domácího „klezmer tria“ do té doby nepohyboval. O to větší výzva to pro mě byla. Jaké překvapení nastalo, když jsem v průběhu svého terénního výzkumu v *PJK* potkal svého bývalého spolužáka z Konzervatoře Jaroslava Ježka Ondru. A další překvapení bylo, že kontrabasista této kapely, Pavel, je bývalý student třídy Pražské konzervatoře, ve které jsem nyní já sám. O překvapení tudíž v terénním výzkumu není nouze.

Přistupuji tedy ke svému výzkumu jako student hudebně antropologických seminářů, které naše fakulta pořádala, ale také jako aktivně hrající hudebník, který se chce v budoucnu provozováním hudby zabývat na profesionální úrovni a mít ji, kromě jiného, jako zdroj obživy. Z tohoto důvodu také studuji na Pražské konzervatoři. Doufám, že se mi v této bakalářské práci povede skloubit doposud

¹⁵ Zde si vypomůžu citací z knihy *Klezmeři* od autorů Ottensové a Rubina (1999), kde ve vydavatelské poznámce překladatelka Vlasta Reitterová vysvětluje, proč používá v celé knize slovo Žid s velkým začátečním písmenem. „Subjekt Žid píšeme zásadně s velkým písmenem, neboť na rozdíl od křesťanství, islámu apod. je podle tradic judaismu příslušnost k židovské víře zároveň vyjádřením příslušnosti k národu. (S přijetím židovství se přijímají i noví rodiče, Abrahám a Sára.)“ (Ottens a Rubin, 1999: 249). Já ve své práci píši ze stejného důvodu toto slovo také s velkým začátečním písmenem.

získané znalosti z obou mých škol. Moje praktické hudební kompetence ve hře na kontrabas i nastavení *PJK* jako „jamovacího projektu“ i vstřícnost klíčových jeho členů umožnily, že jsem mohl s *PJK* muzicírovat, a to dokonce i při jejich veřejných akcích, a tak zúčastněně pozorovat co nejtěsněji.

2. Teoretická část

2.1. Téma výzkumného projektu

Postupem času se mi změnilo téma výzkumu, a to když jsem upustil od snahy popsat více pražských kapel, které o sobě tvrdily, že hrají *klezmer* a zaměřil jsem se blíže pouze na jednu kapelu – **Pražskou jidiš kapelu**. V tomto uskupení se, jak se ukázalo, potkávají muzikanti, z nichž někteří působí i v jiných kapelách. Vedoucí figurou této kapely je **Vojtěch Peštuka**, který se stal mým hlavním informátorem společně s **Terezou Rejškovou**, neméně významnou *klezmerovou* houslistkou a **Pavlem Jurečkou** – kontrabasistou *PJK* a kapely *Létající rabín*¹⁶.

Zúčastněným pozorováním, rozhovory s hudebníky a publikem a také studiem příslušné literatury jsem se snažil zjistit, jak se představy především Vojty Peštuky promítají do stylu hry a fungování *Pražské jidiš kapely*. Zkoumal jsem, jak Vojta, Tereza a Pavel přistupují k fenoménu *klezmeru*, co si o něm myslí, jak je ovlivňuje při jejich hudební produkci, zkrátka jak si konstruují představu o tom, co to *klezmer* je a jak tato představa ovlivňuje hudbu, kterou vytvářejí. Také jsem se věnoval nástrojovému obsazení kapely.

2.2. Teoretické zakotvení práce

V následující podkapitole se budu zabývat klíčovými pojmy, které budu v textu dále užívat.

2.2.1. *Klezmer*

Pojem *klezmer* definuji již v úvodu této práce. Je však potřeba uvést více historického kontextu. *Klezmerové* ansámby (*kapelye* nebo *khevrisa/khevrusa*) v 17. století byly podle Waltera Zeva Feldmana výlučně mužskou záležitostí a hrály jen instrumentální hudbu. Výjimku z toho tvořily svatební rýmy a písně *badkhna*^{17, 18}.

¹⁶ O *Létajícím rabínovi* se zmiňuji v dalších kapitolách.

¹⁷ Profesionálního baviče na svatbách.

¹⁸ Feldman, 2000: 2.

„Kořeny této hudební tradice i samotného jazyka jidiš nalezneme ve vrcholném středověku (přibližně 1000-1250) v židovských osídleních střední Evropy. Tam se vyvinula jazykovou fúzí samostatná řeč aškenázských Židů – západní jidiš (takzvaná „židovská němčina“ – Judendeutsch).“¹⁹

„Na první pohled se nezdá pravděpodobné, že by označení *klezmer* pro židovského hudebníka zůstalo právě v oblasti, odkud pocházel, až někdy do roku 1775 neznámé. Zde se totiž dále udržel pojem ve shodě se spisovnou hebrejštinou ve svém původním významu „hudební nástroje“, zatímco hráči na ně, profesionální židovští instrumentalisté, byli známi jako *lejconim* nebo *lejcim*, což je množné číslo od slova *lejc*.“²⁰

Rabín a duchovní vůdce aškenázských Židů Jakob ben Mose Moellin z Mohuče, Maharil, (1360 [1365] – 1427) „ve svých spisech jednoznačně rozlišoval mezi hudebními nástroji (*klezmorim*) a hráči na ně (*lejconim*).“²¹

*Lejconimové*²², jak se nazývali profesionální hudebníci u Aškenázů²³, se od křesťanských hudebníků lišili svou interpretací – ornamentikou²⁴ a frázováním melodií (napodobováním synagogálních zpěvů chromatickými průchozími tóny, zvětšenými intervaly, neobvyklými rytmickými vzorci, melismaty, apod.).²⁵ Jazykem a spojovacím článkem aškenázských Židů byla řeč jidiš²⁶. V tomto jazyce ale není samostatný výraz pro hudbu, jakou muzikanti (*klezmeři*) hráli. *Klezmerská* hudba – a nejen ona - však byla ovlivněna prostředím, kde se hrála. Jsou v ní patrné vlivy ukrajinské, řecké, osmanské, atd.

¹⁹ Ottens a Rubin, 1999: 30.

²⁰ Ibid.

²¹ Ottens a Rubin, 1999: 31.

²² „Slovo *lejc* označovalo od 13. století nejen hudebníky obecně, ale také židovské svatební baviče (*špásmacher*), žebráky, vypravěče vtipů i tanečníky, kteří ve středověku táhli od domu k domu a od dvorce ke dvorci [...]“ (Ottens a Rubin, 1999: 31).

²³ „Slovem *aškenázy* označovali Židé první relativně koncentrované židovské obce vznikající před tisíci lety v severovýchodní Evropě a na březích Rýna. Pojem se poté vztahoval na židovské obce ve všech tehdejších německých jazykových a kulturních oblastech, kde se postupně vytvářely, tedy na území dnešního Německa, Rakouska, Čech, Moravy a západního Maďarska. Odtud se aškenázská kultura šířila do východní Evropy a později do celého světa, takže se dnes pojmy *aškenázský* a *aškenáz* vztahují na východoevropské Židy a jejich potomky i v jiných zemích.“ (Ottens a Rubin, 1999: 16).

²⁴ Té věnuji také samostatnou kapitolu.

²⁵ Ottens a Rubin, 1999: 48.

²⁶ O jazyku jidiš píši v samostatné kapitole.

Americký etnomuzikolog Philip Vilas Bohlman píše, že „židovská hudba existuje v rámci celé pan-evropské dynamiky. Nežidovský repertoár, styly a kontexty ovlivňovaly židovskou hudbu, což svědčí o historickém vlivu z vnějšku.“²⁷

Toto vše ovlivňovalo podobu hudby, kterou *klezmeři* hráli. Židovští hudebníci hráli jak při náboženských příležitostech (na počátku 18. stol. v Praze také v synagogách²⁸), hrávali na oslavách svátků, při kterých není zakázáno provozování hudby – Chanuka a Purim, ale také pro nežidovské posluchače, jak dokládá i Ottensová a Rubin na pražském příkladu z roku 1641, kdy bylo arcibiskupem přiznáno právo židovskému muzikantskému cechu (zal. r. 1558) hrát na křesťanských svatbách a křtinách.²⁹ Kromě toho bylo možno potkat nejpozději od začátku 18. století (zvláště ve středorýnské kraji) *klezmary* i v lázních. V českých zemích je bylo možno potkat v Mariánských Lázních či Karlových Varech.³⁰

„Následkem snah o zrušení sociální a právní diskriminace Židů a o zlepšení jejich „měšťanského postavení“, jehož předpoklady připravilo učení berlínského filosofa Mosese Mendelssohna (1729-1786), se židovské svatební kapely před polovinou 19. století v německy hovořících oblastech ve většině případů rozpadly.“³¹

Zrušení vyšších daní pro židovské hudebníky a zrušení dalších omezujících zákonů zapříčinilo, že se židovští instrumentalisté integrovali do německé hudební kultury. Začali hrát v divadelních, dvorských, operních a symfonických orchestrech na různých pozicích.³²

V 19. století se hudebníci stěhují za svými zaměstnavateli a následují je většinou do Spojených států amerických, kde se hudba přizpůsobila prostředí a stala se populární. Hrála z rádií, vznikaly nové písně a také opery v jidiš. V USA přebírá pozici hlavního nástroje od houslí klarinet. Mnoho bývalých houslistů začalo přecházet na klarinet. Hlavním jménem tohoto období (emigroval z území dnešní Ukrajiny v roce 1921) je **Dave Tarras** (Dovid Tarrasiuk), který proměnil americkou *klezmerovou* muziku a vytvořil specifický klarinetový zvuk a většinu repertoáru, který dominoval americké židovské taneční hudbě mezi léty 1930-1940.³³ Kromě Dave Tarrase ovšem nebyla poptávka po jiných

²⁷ Bohlman, 2000: 249.

²⁸ Ottens a Rubin, 1999: 41.

²⁹ Ottens a Rubin, 1999: 46.

³⁰ Ottens a Rubin, 1999: 43.

³¹ Ottens a Rubin, 1999: 51.

³² Ottens a Rubin, 1999: 51.

³³ Feldman, 2000: 4.

klezmerových žánrech. Prudký pokles zájmu o židovskou taneční muziku po druhé sv. válce „vytváří jednogenerační mezeru v kontinuitě *klezmerové* hudby v Americe“³⁴.

Po světových válkách nastaly pro *klezmer* časy úpadku. Až v 70. letech 20. stol. v USA postupně docházelo k jeho „revivalu“. Mezi ústřední osoby tohoto úsilí patří **Walter Zev Feldman** a **Andy Statman**, studenti Dave Tarrase³⁵, kteří se s ním seznámili díky projektu Národní nadace pro umění s názvem „Židovská instrumentální lidová hudba“³⁶. Tito hudebníci si uvědomili a vzpomněli, že existuje něco jako jejich vlastní židovská hudba, která v té době byla již téměř zapomenutá. Začali se tedy učit od hudebníků, z nichž někteří bývali hudebníky ještě v Evropě, a snažili se zdokonalit si jak starší repertoár, tak i psali nové kusy. Od 90. let se ve spojitosti s revivalem *klezmeru* v USA zakládají ve střední Evropě (jednom z původních míst vzniku) *klezmerové* soubory. Ty však jsou již ovlivněny právě americkým stylem, Slobin hovoří o přenesení kořenů zpět na původní místa.³⁷ Ovšem, jak dále upozorňuje „být *klezmerem* tradičně znamenalo (a stále k tomuto směřuje) hrát to, co chce platící zákazník slyšet a na co chce tančit.“³⁸

Mark Slobin proto píše o *klezmeru* jako o „transatlantickém dědickém hudebním systému“. Dále jej připodobňuje ke struktuře oka mouchy:

„... *klezmer* nezapadá jen do jednoho rámce kultury, ale patří do něj celý „soubor“ doplňkových nebo dokonce konkurenčních podskupin³⁹, které dohromady tvoří jádro, které vypadá jako oko mouchy: neuvěřitelně rozličná plocha, která přijímá i odráží významy ze svého prostředí, přizpůsobuje se měnícím událostem, i když zůstává zaměřeno na její hlavní cíl – potravu a přežití.“⁴⁰

2.2.2. *Tradice a kulturní dědictví*

Při své práci jsem narazil mnohokrát na pojem *tradice*. Ať už jde o rozhovory s respondenty či přebal na CD, všude tam se vyskytuje *tradice* či *tradiční*. Ve článku o tradici Henryho Glassieho, který publikoval ve své knize *Eight Words for the Study of Expressive Culture* Burt Feintuch, popisuje

³⁴ Feldman, 2000: 4.

³⁵ Feldman, 2000: 4.

³⁶ National Endowment for the Arts, „Jewish instrumental folk music“.

³⁷ Slobin, 2000: 22.

³⁸ Slobin, 2000: 39.

³⁹ V angličtině „subniches“.

⁴⁰ Slobin, 2000: 35.

tradici jako „dočasný koncept, který je ze své podstaty spjat s minulostí, budoucností, historií.“⁴¹ *Tradice* je podle něj lidské vytvoření své vlastní minulosti, je to kulturní konstrukt. Kultura naproti tomu podle Glassieho času odolává. „Tradice může být statická a může být fluidní.“⁴²

„Při vývoji se na určité stránky života zaměřujeme více, jiné upozadujeme (i když ony přetrvávají) do bezvýznamnosti mrtvé minulosti.“ Glassie také zmiňuje příklad nových verzí starého umění, kdy „charakteristickým rysem současného světa je všudypřítomná a silná modernizace“. *Modernizace* je podle něj druh *tradice* hlasitý a nápadný, na rozdíl od druhého typu *tradice* – „pokračující, běžící tiše na kraji našeho myšlení a pod běžným životem.“ „V rozdílných situacích můžeme *tradici* popsat jako produkty (příležitostné nebo kanonické) historické akce nebo historickou osu v rámci tvůrčích počínů nebo jako styl historické konstrukce typické pro kulturu.“⁴³

Tento fakt je třeba mít na paměti vždy, když mluvíme o *tradici klezmeru* a o navazování na ni. Je-li *tradice* konstrukt, *tradice klezmeru* je pak také zkonstruovaná. *Tradici* popisuje dále jako „prostředek pro odvození budoucnosti z minulosti, je to volní a dočasná akce.“⁴⁴ Mark Slobin nahrazuje slovo „traditional“ slovem „heritage“ – dědictví⁴⁵. Říká, že prosazování „dědických“ bloků je hlavní bod dohody *insiderů* a *outsiderů*. Na tom co hudebníci a jejich publikum vnímají jako *klezmer*, by se mohli chtít nějak shodnout. Pod tímto pojmem si sice každý jedinec může představit něco jiného, ale kolektivní představa nemusí vždy korespondovat s postojem jednotlivce, kolektiv ho pak může „přebít“.

2.2.3. *Etnomuzikologie*

Tato práce spadá do rámce *hudební antropologie*, resp. *etnomuzikologie*. Etnomuzikolog se na hudbu nedívá jen jako na zvukový fenomén, ale pracuje s ní také jako s fenoménem sociálním.⁴⁶ Zajímají ho jak hudební prvky, tak lidé, kteří se na hudbě podílejí (ať už jde o hudebníky nebo publikum) a místo, kde se hudba provozuje a poslouchá. Zkoumá to, proč právě určitou hudbu hrají právě takoví lidé, pro koho ji hrají, kde ji hrají a jakým způsobem na ni nahlízejí (muzikanti a posluchači). Hudba posiluje

⁴¹ Glassie in Feintuch, 2003: 180.

⁴² Glassie in Feintuch, 2003: 188.

⁴³ Glassie in Feintuch, 2003: 192.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Slobin, 2000: 12.

⁴⁶ Jurková, 2013: 16.

skupinovou identitu, pomáhá nám uvědomit si, do které skupiny lidí patříme, upevňuje naše společné vnitřní hodnoty a pomáhá nám vymezit se vůči okolí.⁴⁷

Jednou z hlavních teoretických prací etnomuzikologie je kniha Alana P. Merriama *The Anthropology of Music* (1964). Ten v ní píše, že pro něj znamená etnomuzikologie „studium hudby v kultuře“⁴⁸. Toto dále rozvádí, když říká, že

„hudební zvuk je výsledkem lidské činnosti, která je ovlivněna hodnotami, přístupy a přesvědčeními lidí, kteří tvoří určitou kulturu. Hudba nemůže být vytvořena jinak než člověkem pro jiné lidi a i když můžeme pojmově oddělit hudbu od kultury ani jedna není bez druhé kompletní.“⁴⁹

Stále se jedná o porozumění hudbě, ale hudební antropologie nechce porozumět pouze samotnému hudebnímu zvuku. Merriam jmenuje tři analytické úrovně zkoumání hudby – konceptualizaci hudby, chování ve vztahu k hudbě a samotný hudební zvuk. Ve svém výzkumu se zaměřím právě na tyto tři roviny. Zvuk vychází z chování lidí (fyzického, společenského, verbálního)⁵⁰, je to produkt záměrné lidské činnosti.⁵¹ Všechny tyto aspekty jsou nosné pro další výzkum.

Hudební svět (soundscape)

V názvu a úvodu práce je slovní spojení „hudební svět“. K tomu mě inspirovala kniha Zuzany Jurkové a kolektivu, která nese název *Pražské hudební světy*. V jejím úvodu autorka vysvětluje koncepci, kterou používá Kay Shelemayová, a která se v angličtině označuje jako *soundscape*. „Je v něm spojeno slovo sound (zvuk) s do češtiny nepřeložitelným morfémem scape, který odkazuje nejpříměji k výrazu landscape, tedy krajina.“⁵²

S pojmem *soundscape* pracoval poprvé na přelomu šedesátých a sedmdesátých let tým akustiků, ekologů a dalších odborníků pod vedením Raymonda Murraya Schafera.⁵³ Ten tento pojem užíval pro zvukovou charakteristiku daného prostředí, včetně různých zvuků města (zvuk motorů, zvonů, klapot podpadků,...). Popsal takto vlastně *zvukovou krajinu*.

⁴⁷ Jurková, 2013: 23.

⁴⁸ Merriam, 1964: 12.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Merriam, 1964: 35.

⁵¹ Jurková, 2013: 10.

⁵² Jurková, 2013: 9.

⁵³ Jurková, 2016: 92.

„Schafer a jeho tým se ke svým soundscapes stavěli jednak jako k předmětu výzkumu (hlavním předmětem jejich zájmu byli lidé a jejich reflexe zvuků v oné zvukové krajině), jednak jako ke svébytnému uměleckému dílu.“⁵⁴

Dále autorka upozorňuje, že hudební antropologie má blíže k druhému konceptu *soundscape* – tomu, který popisuje ve své knize z roku 2001 *Soundscapes. Exploring Music in a Changing World*. V něm navazuje na výše zmíněný tříúrovňový koncept Merriama, kdy chápe hudbu jako výsledek lidské činnosti, která je „způsobena a zásadně formována lidskými/kulturními hodnotami a koncepty těch, kdo hudbu provozují i poslouchají.“⁵⁵ *Soundscape* („hudební svět“) tak jak jej chápe Kay Shelemayová je „lidské společenství, propojené určitými hodnotami (i těmi hudebními), v němž typické chování produkuje příznačný hudební styl.“⁵⁶

Protože v dnešním světě již těžko nalezneme izolované kultury, se kterými Merriam počítal, připodobňuje Kay Shelemayová *soundscape* k mořské scénérii, která se také neustále proměňuje, nezůstává statickou.

Rozdíly konceptu *soundscape* jsou u Schafera a Shelemayové zřejmé. Schafer váže zvuky na místo, Shelemayová je primárně spojuje s lidmi (hudebníky i posluchači). Hudební antropologové využívají převážně druhého zmíněného konceptu.

Účastnický a předváděcí model

Pro mou práci, jak se ukázalo, je také důležitý koncept účastnického a předváděcího modelu⁵⁷ provozování hudby (*participatory a presentational music making*)⁵⁸ Thomase Turina, které popsal ve své knize *Music as a Social Life*⁵⁹. Píše zde o rozdílném přístupu k vytváření hudby (*music making*). Tvrdí, že při účastnickém modelu provozování hudby neexistuje jasně vymezená linie mezi umělci a posluchači a lidi dělí do rolí participantů (účastníků) a potenciálních participantů. Hlavní cíl tohoto přístupu je „zahrnout maximální počet lidí do nějaké účastnické role.“⁶⁰ Tou Turino myslí nejen hru na hudební nástroj či zpěv, ale také tanec nebo tleskání. Při provozování tohoto modelu je „hlavní

⁵⁴ Jurková, 2016: 92.

⁵⁵ Jurková, 2016: 93.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ Vypůjčil jsem si tento výraz z překladu Z. Jurkové, která jej použila v knize *Mýtus – „Realita“ – Identita*.

⁵⁸ Turino, 2008: 26.

⁵⁹ Turino, 2008.

⁶⁰ Turino, 2008: 26.

důraz kladen na aktivitu, provozování hudby, a na ostatní participanty spíše než na výsledný produkt této aktivity.⁶¹

Dalším rysem účastnického módu je otevřená hudební forma, kdy se hraje známá melodie tak dlouho, jak je třeba⁶². Většinou jde o kratší, jednodušší úseky, aby se mohli přidat i noví účastníci. Rozdíl mezi účastnickým a předváděcím módem je také v textuře (vztahu jednotlivých nástrojů a hlasů, které hrají současně), ladění a dynamice. Pro předváděcí typ provozování hudby je

„příznačná jasná, průzračná (nebo spíš analogicky „průslyšná“) textura, v níž může posluchač snadno rozlišit jednotlivé hlasy a nástroje, pro účastnický modus je příznačná „hustá“, obtížně rozlišitelná textura, v níž se jednotlivé hlasy pojí, překrývají a slévají. S tím souvisí i víceméně neměnná dynamika a ladění,...“⁶³ Tato „hustá“ textura má také „tzv. plášťovou (rozuměj zastírací) funkci, neboť příkryvá různé nepřesnosti a nejistoty, a tak zbavuje potenciální participanty obavy zapojit se do hudební aktivity.“⁶⁴

Opačný přístup nazývá předváděcí model provozování hudby, kdy je jasněji rozlišena skupina lidí, která vystupuje (umělci) od druhé skupiny lidí (publikum), která jen poslouchá. Umělci mají většinou své kusy více či méně nazkoušené, vědí přesně, jak co hrát a také jsou od publika jasně odděleni. Jsou například na pódiu, jsou osvětleni, atd.

Individualita v hudební etnografii

Textem *Individual in Musical Ethnography*⁶⁵ od autorů Jesse D. Ruskina a Timothyho Rice chci na tomto místě poukázat na problém individuality při výzkumu, který jsem musel také řešit. Tento problém se vztahoval k výběru informátorů a osob, na které jsem se při výzkumu zaměřil nejvíce (především Vojtěch Peštuka a Tereza Rejšková).

Etnografie – na jedné straně řecké slovo pro národ, rasu, kmen (ethos) naznačuje, že se tato vědní disciplína zabývá skupinou lidí, ne jednotlivci. Ve skutečnosti však mají muzikologové tendenci sledovat role, význam a hudební praxi v závislosti na sociálních skupinách a komunitách, které jsou definovány geograficky (hudba Japonska), etnicky nebo příbuzensky (Afro-americká hudba), institucionálně (hudba národní konzervatoře Uzbekistánu) nebo žánrově sblíženými skupinami (performeři a fanoušci flamenga). Co se týče hudby, předpokládáme, že tyto skupiny sdílí společné

⁶¹ Turino, 2008: 28.

⁶² Turino in Jurková, 2012: 214.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ruskin a Rice, 2012: 229.

sociální jednání a kulturní koncepty a záměrem (etnografie) je porozumět, jak hudební vystoupení, kompozice, kreativita a hudební práce sama o sobě vysvětluje a podílí se na sdíleném chování a konceptech. Jinými slovy, na hudbu nahlíží, jako na součást sociálního a kulturního systému.

Naopak nejméně čtyři faktory směřují podle Rice a Ruskina *etnomuzikology* ke studiu individuálních muzikantů:

- 1) Při vedení výzkumu pracují a spoléhají se na individuální muzikanty, kteří někdy (ne vždy) patří mezi nejvýjimečnější jednotlivce v dané skupině.
- 2) Pod tlakem globalizace a politické nestálosti *etnomuzikologové* vytvořili studium jednotlivých muzikantů, kteří se snaží dávat smysl hroutícím světům tím, že vytvářejí nové individuální identity a spojují je do nově vznikajících nebo nově objevených sociálních útvarů.
- 3) *Etnomuzikologové* oceňují výjimečné a hodnotí individuální úspěch.
- 4) Zásahy do teorie a metod za poslední čtvrtstoletí vedla *etnomuzikology* ke zdůraznění individuálních činitelů a rozdílů a připouští svou vlastní roli v hudebních skupinách, které studuje.⁶⁶

Ve vlastním výzkumu jsem se zaměřil opravdu na individuální muzikanty, kteří „patří mezi nejvýjimečnější jednotlivce“ v *Pražské jidiš kapele* a zkoumal jsem jejich pohled na *klezmer*. Zkoumal jsem tedy *Pražskou jidiš kapelu* a *klezmer* skrze jejich emickou perspektivu a snažil jsem se ji pochopit.

2.3. Výzkumný problém, výzkumné otázky

V průběhu výzkumu jsem upustil od původního záměru zkoumat více pražských *klezmerových* kapel a zaměřil jsem se pouze na výzkum *Pražské jidiš kapely (PJK)*. Chtěl jsem se dozvědět, jak si hlavní představitelé⁶⁷ této kapely (Vojtěch Peštuka, Tereza Rejšková a Pavel Jurečka) konstruují představy o *klezmeru* a o tom, jak má znít hudba, kterou takto označují. Výzkumné otázky jsou tedy následující:

- Jak si tři klíčoví hudebníci *PJK* konstruují představy o *klezmeru*?
- V čem jsou tyto představy podobné a v čem se naopak liší?
- Jak ovlivňují tyto představy výslednou podobu hudby a celého vystoupení *PJK*?

2.4. Výzkumná strategie

Na zkoumaný problém jsem se snažil nahlížet perspektivou hudebníků (*insiderů*) hrajících *klezmer* a hlouběji jej pochopit. Proto jsem při svém výzkumu postupoval dle strategie *kvalitativního výzkumu*, kdy jsem použil *etický přístup*. Jak píše o kvalitativním výzkumu Simone Krügerová ve svém

⁶⁶ Ruskin a Rice: 229.

⁶⁷ Jak se ukáže dále v textu, *PJK* nemá pevný počet členů. Jádro skupiny však tvoří tři zmiňovaní klíčoví aktéři.

Studentském průvodci etnografií v múzických uměních, jedná se o takový „typ výzkumu, kdy se výzkumník spoléhá na názory určitého množství účastníků a snaží se je pochopit.“⁶⁸ Výzkumník při tomto přístupu pokládá všeobecné otázky a sbírá data přímo v terénu (místo, kde lidé žijí a pracují). Pak tato data analyzuje a vyvozuje z nich teoretické závěry, jedná se tudíž o *induktivní analýzu*.

Z výše uvedeného popisu náhledu na problém také vyplývá, že se jedná o *neaplikovaný výzkum*, tzn. výzkum, který usiluje o odpovědi na otázky bez snahy o řešení problémů.⁶⁹

2.5. Techniky sběru dat

Kvalitativní přístup k výzkumu je spojen s použitím několika technik sběru dat. Jak je v *etnografii* běžné, můžeme říci, že hlavním nástrojem sběru dat v terénu je výzkumník.⁷⁰ Proces sběru dat zde byl *induktivní*, to znamená, že jsem postupoval od jednotlivého k obecnému,⁷¹ pozorováním jsem zjišťoval určité pravidelnosti či podobné znaky vytváření představy *klezmeru*.

Ke sběru dat u svého výzkumu jsem jako jednu z hlavních metod používal *metodu zúčastněného pozorování*, při dotazování jsem využil *etnografického přístupu k rozhovorům* (nechal jsem informátory vyprávět a případně jsem se doptával) a záznamy ať už v psané podobě (terénní zápisky) či zvukové a obrazové podobě (zvukové a obrazové nahrávky z koncertů, případně oficiální záznamy kapel - CD).

Vždy jsem se snažil, aby o mém záměru zkoumat hudebníci věděli, to znamená, že jsem užíval *otevřené pozorování*. Navštěvoval jsem koncerty a hudební události (*zúčastněné pozorování*), kde jsem si všímal jak hudebního projevu, chování muzikantů, jejich oblečení, tak chování a vzhledu publika. V průběhu akcí jsem si do zápisníku dělal *terénní poznámky*, z nich jsem pak vytvořil *terénní zápisky*. Také jsem využil nahrávací techniku, jako je diktafon, kamera či fotoaparát (po dohodě s účinkujícími).⁷²

Při pozorování jsem se řídil *metodou trychtýře*⁷³ a to proto, že na první pohled jsem nebyl schopen přesně určit, co je v dané situaci pro pochopení výzkumné otázky více či méně důležité. Tato metoda

⁶⁸ Krüger, 2008: 9.

⁶⁹ Krüger, 2008: 13.

⁷⁰ Krüger, 2008: 30.

⁷¹ Hendl, 2008.

⁷² Viz etické náležitosti výzkumu.

⁷³ Spradley, 1989 in Hendl, 2008: 195.

začíná *popisným pozorováním*, tj. podrobným popisem prostředí, lidí a události. Druhým krokem je *fokusované pozorování*, které se „zaměřuje na zvláště relevantní procesy a problémy“.⁷⁴ Postupně jsem přicházel na to, která data jsou více a méně důležitá k pochopení situace v terénu. V závěru výzkumu jsem měl hledat „další příklady a doklady pro typy chování a procesů nalezené v druhé fázi“. Nakonec jsem se snažil „nalézt negativní případy a verifikovat své hypotézy“.

Je mi jasné, že mé pozorování „je vždy filtrováno interpretačními rámci a není nikdy objektivní a neutrální.“⁷⁵ Všiml jsem si čtyř hlavních bodů: *prostředí, události, lidé a hudby*. Zakreslil jsem si mapku místa, zaznamenal podrobnosti o události (pro koho se pořádala, pořadí aktivit, atd.) a zaměřil se kromě hudebníků také na návštěvníky (jejich vzhled, gender, jazyk, vztahy).

Důležitým zdrojem dat mi byly *terénní poznámky*, které jsem vytvořil co nejdříve po návratu z terénu, a které byly založeny na heslovitých poznámkách přímo z místa. A to z toho důvodu, že *terénní poznámky* mají být souvislý text, který ovšem nejde dělat přímo v terénu, jelikož bych přicházel o důležité schopnosti pozorovat další jevy. Tudíž jsem si do bloku zapisoval pouze jednoduché, slovní poznámky, ze kterých jsem po návratu vytvořil souvislý text.

Při svém výzkumu jsem také použil metodu *neformálních rozhovorů*, které jsem vedl jak s hudebníky, tak s posluchači. Také jsem vedl s vybranými hudebníky (Vojtěchem Peštukou, Terezou Rejškovou a Pavlem Jurečkou) *rozhovory formální*, u kterých jsem využil *etnografickou metodu dotazování*. Těmito rozhovory jsem se snažil získat jejich vlastní náhled na problém *klezmeru*, avšak jsem si vědom, že to, co lidé říkají, se často může lišit od toho, co opravdu dělají. A nemusí se přitom jednat o vědomé uvádění nepřesných či mylných informací.

2.6. Výběr vzorku; prostředí výzkumu

Etnografický výzkum je obvykle dlouhodobá záležitost. Já jsem byl omezen délkou tří semestrů, takže vlastní výzkum jsem prováděl od října roku 2015 téměř rok.

Časová omezenost také ovlivňuje výběr zkoumaných kapel. Dle dostupných informací (webové či facebookové stránky) a podle informací kolegů, jsem vytipoval 3 uskupení, na které jsem se chtěl blíže zaměřit. Jmenovitě mezi ně patří *Naches Trio*, *Pražská jidiš kapela* a *Létající rabín*. V průběhu výzkumu se ukázalo, že tyto tři soubory jsou personálně propojené. *Pražská jidiš kapela* totiž slouží jako platforma pro setkávání muzikantů, kteří působí (ne nutně) i v *Naches Triu* a *Létajícím rabínu*.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Krüger, 2008: 45.

Proto jsem se zaměřil ve svém výzkumu blíže na *Pražskou jidiš kapelu* a v několika kapitolách a snapshotech připomínám i další dvě výše zmíněné kapely.

Také místně je zkoumaná kapela spojena s Prahou. Znamená to hlavně, že pravidelně v Praze vystupuje, vznikla zde a její členové pravidelně v Praze zkouší.

2.7. Analytické postupy

Data získaná kvalitativním přístupem nemají strukturovanou podobu, ale vyznačují se „svojí kontextuálností a vzpírají se provedení redukce.“⁷⁶ Proto je jejich interpretace doplněna citacemi z rozhovorů, částmi terénních zápisků či různými jinými poznámkami. Hendl říká, že se *kvalitativní přístup* od *kvantitativního* liší také v tom, že již v průběhu sběru dat výzkumník začíná s jejich organizováním a analýzou. Často nás může tato průběžně prováděná analýza směřovat k novým zdrojům dat.

Pracoval jsem se zvukovými nahrávkami a videonahrávkami koncertů, kdy jsem sledoval pořadí písní, jejich provedení (nástrojové obsazení, mikrointerval, specifické koloratury, atd.), jazyk textů. Dále jsem měl k dispozici nahrávky rozhovorů, které jsem přepsal metodou *doslovné transkripce*⁷⁷. Přepis jsem se snažil udělat co nejdříve po skončení rozhovoru. V příloze jsou přiloženy přepisy dvou rozhovorů hlavních informátorů – Vojtěcha Peštuky a Terezy Rejškové.

Pro hudební produkci je důležité také místo, kde se koná, proto jsem si do poznámek vytvořil jeho náčrtek, kam jsem zaznamenal všechny důležité znaky, kterých jsem si všimnul (typ objektu, jeho lokace, místnosti a jejich odhadnutá velikost, vybavení místností, umístění pódia, pokud tam bude, nebo jiné rozmístění hudebníků a posluchačů po prostoru, atd.). Takto získaná data jsem sestavoval do kategorií metodou konkretizování – nejprve vytvořím obecné kategorie, poté jsem vytvořil konkrétnější podkategorie.⁷⁸

Kategorizace spočívá v rozdělení textu na jednotlivé části podle společných témat, které jsem opatřil kódy, díky nimž jsem byl lépe schopen hledat v textu pravidelnosti. Zároveň jsem si k takto vytvořeným kódům dělal poznámky, které mohou sloužit k předběžné interpretaci dat. Tohoto postupu jsem především využil při analýze rozhovorů. Při analýze dat jsem pracoval v programu Atlas.

⁷⁶ Hendl, 2008: 223.

⁷⁷ Hendl, 2008: 208.

⁷⁸ Heřmanský, M.: elektronický kurz Úvod do společenskovedního výzkumu, prezentace Kvalitativní analýza dat.

2.8. Hodnocení kvality výzkumu

Jelikož se jedná o *kvalitativní* výzkum, výsledky by měly mít vysokou validitu, protože jsem se zaměřoval na to, co je důležité pro zodpovězení výzkumných otázek. Na druhou stranu nemůžeme počítat s vysokou reliabilitou, protože při tomto výzkumu záleží na výzkumníkově pozici, jeho subjektivním náhledu a interpretaci dat. Proto jsem se snažil zaznamenávat a reflektovat své subjektivní pocity, aby bylo jasné, kdy mě ovlivňují více či méně. Také jsem se při rozhovorech snažil co nejméně ovlivňovat odpovědi svých informátorů.

Při vědomí své pozice jsem se snažil při pozorování vyvarovat selektivního vnímání a „slepoty v domácím prostředí“.⁷⁹ Nezaměřoval jsem se pouze na to, co se mi mohlo zdát jako zajímavé, ale ke zkoumané realitě jsem přistupoval jako k neznámé. Také jsem se snažil proniknout do patřičné hloubky zkoumaného problému.

2.9. Etické otázky výzkumu

Simone Krügerová ve svém studentském průvodci v kapitole pojednávající o etických náležitostech výzkumu zdůrazňuje tyto tři následující body, které by měl etnografický výzkum zahrnovat:

- respektování práv účastníků,
- úcta k navštíveným výzkumným pracovištím,
- čestné a plně zpravení o výzkumu.⁸⁰

Informoval jsem všechny jednotlivce o účelu a cílech svého výzkumu, dále jsem je seznámil o použití získaných informací. Jelikož se jedná o výzkum v rámci bakalářské práce, nepočítám s jiným než akademickým využitím vyzkoumaných výsledků. Také všechny osoby, které se zúčastnily výzkumu, jsem upozornil na dobrovolnost při účasti na výzkumu a možnost kdykoliv od něj bez udání důvodu odstoupit a před dotazováním jsem si od nich vyžádal souhlas k výzkumu. Vždy stačil jen ústní souhlas, písemný jsem zhotovovat nemusel.

Ke zkoumání zvuku a hudby, jsem si potřeboval vytvořit záznamy zvukové a obrazové, proto jsem si vždy předem od kapely vyžádal souhlas k jejich vytvoření. Stejně jsem postupoval před zaznamenáním rozhovorů na diktafon.

Jelikož jsem popisoval hudební kapelu s veřejně známým personálním složením, nemůžu zúčastněným osobám zcela zaručit anonymitu, ale vzhledem k tématu práce se nevyskytla žádná

⁷⁹ Eriksen, 2008: 46.

⁸⁰ Krüger, 2008: 14.

rizika s tímto spojená. Ani nenastaly žádné etické problémy, které bych musel řešit. Při svém výzkumu jsem si byl vědom, že reprezentuji také svou univerzitu.

3. Empirická část

V následující části popisuji jak *klezmer* chápe a hraje *Pražská jidiš kapela – Di Prager Yidishe Kapelye*⁸¹. Jedná se o „platformu“⁸², která sdružuje muzikanty, z nichž někteří jsou aktivní i v jiných *klezmerových* skupinách. Z *PJK* jsem se zaměřil především na tři hlavní osobnosti (Vojtěch Peštuka, Tereza Rejšková, Pavel Pospíšil), se kterými jsem vedl rozhovory, a jejichž pohled na *klezmer* chci zde představit, protože dle mého názoru nejvíce ovlivňují to, jak výsledně funguje a zní *PJK*

Hudebně-etnografická momentka II: *Pražská jidiš kapela v Cafe Prostoru*⁸³, 25. 2. 2016



Obrázek 2 *Pražská jidiš kapela* na koncertu v Cafe Prostoru, 25. 2. 2016. Vlastní archiv.

⁸¹ Jidiš název uvádějí na své facebookové stránce.

⁸² Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

⁸³ Opravdu se v názvu kavárny v Národní technické knihovně na konci vyskytuje podtržítka.

O této akci jsem se dozvěděl z facebookových stránek Pražské jidiš kapely, ale také mě na něj pozvala jedna ze členek kapely prostřednictvím e-mailu. Událost měla ohlášený začátek ve 20.00, na místo jsem tedy dorazil asi s dvacetiminutovým předstihem.

Cafe Prostoru_ se nachází v budově Národní technické knihovny v Dejvicích. Je to příjemný prostor v přízemí s množstvím stolů a stolků, barem a výhledem na VŠCHT a další školy poblíž. V kavárně se nachází pianino, které kapela přemístila z původního místa u zdi do prostoru. Zajímavostí je, že zde v těchto dnech probíhala výstava fotografií Martiny Houdek, která poslední roky mapuje pražskou swingovou scénu. Takže na stěnách visely fotografie Ondřeje Havelky a jeho Melody Makers, Harlemania, Petry Ernyeiové, Orchestru Ježkovy stopy a dalších.

Kavárna má dva vchody, jeden zevnitř budovy, druhý zvenku. Po stranách se nachází stoly, stolky a židle, uprostřed je bar s pokladnou, kam si lidé v průběhu koncertu chodili objednávat. Za barem se také nachází kuchyně. Toalety jsou ve vrchní části kavárny, kde se jde po schodech nad barem. Nahoře se nachází další stoly a bar, který ale nebyl v provozu. Také je shora pěkný výhled na spodní část. Když jsem přišel, bylo v kavárně již mnoho lidí, asi 50. Řekl bych, že se z velké části jednalo o studenty, kteří zde trávili volné chvíle po přednáškách nebo studiu v knihovně. Sedl jsem si k volnému stolu u venkovního vchodu. Viděl jsem dobře na místo, kde jsem tušil, že bude kapela hrát. Tam jsem si také všiml jedné flétnistky, kterou jsem znal z dřívější akce (jam jidiš kapely po koncertu Naches Tria). V průběhu dalších minut přicházeli postupně všichni členové kapely, až se nakonec čekalo jen na kontrabasistu Pavla. K mému stolu si přisedla Pavlova přítelkyně (hobojistka), se kterou jsem se poznal také na zmíněném koncertu a její kamarádka. Za nedlouho se k nám připojil ještě jeden pár, když je k našemu stolu odkázala houslistka Tereza.

Deset minut po dvacáté hodině začala kapela hrát. Hráli v obsazení: 3 housle, 2 příčné flétny (1 pikola), klavír, akordeon, violoncello, buben a mandolína. Po pár prvních minutách jsem si všiml, že cellistka již nehraje, ale tančí v prostoru před kapelou. Netančila sama, ale s dalšími asi pěti děvčaty. V průběhu večera několikrát chodila od stolu ke stolu a vyzývala posluchače k tanci. Nejprve ji moc lidí nevyslyšelo, ovšem jak čas postupoval, lidé se osmělovali a parket se plnil tanečníky. Všichni tanečníci se drželi za ruce a tančili v kruhu (kole). Kroky se snažili synchronizovat podle zmíněné cellistky či dalších dvou dívek, které s ní komunikovaly. Když jsem se později cellistky ptal, zda má nějakou taneční průpravu, odpověděla, že je členkou folklórního souboru Muzička, kde hraje na cimbál a také že chodila do přidruženého tanečního souboru Rosénka. Zkušenost například s židovskými tanci nemá.

Můj spolusedící u stolu (Honza) říkal, že byl u zrodu Létajícího rabína. Říkal, že podle jeho názoru se klezmer (taneční, svatební hudba) v Izraeli moc nehraje, protože odkazuje na východní židovskou tradici, kdy tam byli Židé chudí. Dále mi říká, že Létající rabín „na to jde“, na rozdíl od jiných kapel, „vědecky“. Poslouchají a analyzují staré nahrávky, klarinetista si kupříkladu koupil klarinet z dvacátých let minulého století, kvůli stylovějšímu zvuku. (Tato zmínka mi připomněla snahu našich Ježkových stop o docílení „dobového“ zvuku, který ale nejspíš není dosažitelný bez dobových nástrojů).

Kapela hrála 4 sety, mezi kterými byly krátké pauzy. Hráli většinou instrumentální skladby, ovšem párkrát přidávali i zpěvy. Zpíval houslista – hlavní tvář kapely - (Vojtěch Peštuka), někdy i celá kapela.

„Tohle není band, ale jamovací projekt.“ Tuto větu mi řekl kontrabasista Pavel, když mě přemlouval, abych ho na chvíli vystřídal za kontrabasem. Oponoval jsem mu, že písně neznám, ale kdybych měl akordy, mohl bych to zkusit. A opravdu. Právě pro tyto případy mají s sebou sešit s písněmi a akordy (nyní byl na piánu). Vypadá zhruba takto: Název písně, pod ním je uvedeno metrum a pak následují akordické značky na řádcích (většinou končící repeticí).

Na každé straně jsou zhruba tři písně, kapela se řídí podle tohoto sledu. Tedy, houslista Vojtěch se vždy podíval po konci písně do tohoto sešitu, který kus následuje a sdělil to ostatním členům. Jak se přehrála celá strana, vybral další skladby či začal sám nějakou a ostatní se k němu přidali, jen my dva s klavíristkou jsme museli za pomoci akordeonisty Ondry nalistovat správnou píseň.

Koncert se odehrával v příjemné atmosféře, lidi tancovali a bavili se. Posluchači byli oblečení neformálně, ale elegantně (většina žen/dívek měla sukně), kapela také neměla jednotný dresscode. Houslista Vojtěch měl na sobě modré kalhoty, košili, šedé sako a černý klobouk, houslistka Tereza černé svršky a červenou sukni. Další členové měli košile, ale i trička, bubeník měl jeansy. Kapela nebyla ozvučená, na tento prostor to bylo dostačující. V průběhu večera vybírala jedna slečna dobrovolně vstupné do klobouku, kdy s ním chodila od stolu ke stolu.

Všiml jsem si také, že v průběhu koncertu přišel jeden kluk s houslemi a další holka s violoncellem nejspíš v domnění, že bude probíhat klezmer jam, jak bylo uvedeno v komentáři na facebooku. Ovšem na ten se nedostalo. Po skončení kapely byla asi půl hodinová pauza, dokud se však akordeonista nechopil klavíru a začal hrát různé populární skladby. Později se přešlo na písně lidové (české, moravské a slovenské) a přidalo s k němu mnoho lidí jak se

zpěvem, tak také zbylí členové kapely, kteří zůstali a třeba už měli nástroje schované, je vytáhli.

Byl to krásný závěr vydařeného večera. V tramvaji jsem se potkal s houslistou Vojtěchem, se kterým jsem se dal do řeči a domluvil jsem se s ním, že v budoucnu provedeme rozhovor. Řekl mi ještě cestou, že opravdu čerpá ze starých nahrávek z let 1900-1930, také ale poslouchá jejich nové provedení. V kapele platí za toho, který této hudbě rozumí a vede ostatní společně s Terezou a Petrem k této hudbě a jejímu chápání. V minulosti pořádali také workshopy. Klezmer chápe jako taneční a svatební hudbu, která je živá, vyvíjí se. Důležité je pro něj vědět odkud daná hudba pochází a to chce také po ostatních hudebnících. Chtěl prý vytvořit zdejší klezmerovou scénu, přičemž se zmínil, že klezmer je vlastně underground, věnuje se mu málo lidí. Proto je dobré, když vystupují (spíše s jeho další kapelou – Létaující rabín) na různých festivalech. K Pražské jidiš kapele říká, že se k nim může připojit každý – od toho mají zmíněný sešit s akordy a také, že hrají klezmerové „standards“. Zkouší dle potřeby hlavně kvůli novým lidem.

3.1. Tři klíčoví aktéři a jejich cesty ke klezmeru

Všichni muzikanti, se kterými jsem vedl rozhovor (Vojtěch Peštuka, Tereza Rejšková a Pavel Jurečka) se dostali ke hraní *klezmeru* rozdílnými cestami. Proč jsem si vybral zrovna tyto muzikanty? V průběhu výzkumu jsem totiž zjistil, že každý z nich působí minimálně ve dvou *klezmerových* uskupeních a často s nimi vystupují v Praze. Spojovacím prvkem mezi nimi je právě projekt *Pražská jidiš kapela*.



Obrázek 3 Pražská jidiš kapela na plese DAMU. Zleva Vojtěch Peštuka, Tereza Rejšková, Adéla Kozáková. Vlastní archiv.

3.1.2. Vojtěch: prostřednictvím médií

Vojtěch pochází z Prostějova. V roce 2009 absolvoval Právnickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně, dva roky poté přesídlil do Prahy, kde od roku 2013 pracuje jako advokát. Hudbou se tedy neživí, ani takové aspirace nemá. Nechápe se jako Žid, o židovské kultuře se dozvěděl až jako teenager. Vojta v rozhovoru vzpomíná na svá gymnaziální léta, kdy společně s partou kamarádů z Prostějova (pozdějším klarinetistou z *Létajícího Rabína* Vojtěchem, akordeonistou Mirkem a kytaristou Michalem) zaslechli v britsko-americkém filmu, gangsterské komedii *Podfu(c)k* (VB, USA, 2000, režie Guy Ritchie)⁸⁴ zaranžovanou verzí mimořádně známé židovské písně *Hava Nagila*⁸⁵. V létě roku 2001 společně také působili na divadelním táboře, kde pracovali na představení, jehož děj se odehrává na Podkarpatské Rusi začátkem 20. století. Režisér jednou donesl a do představení zakomponoval jidiš píseň z CD *Der Jiddische Samowar* kapely *Ester*, sourozeneckého dua českých Židů. Vojta k tomu dodává:

„A já jsem tam tu písničku zpíval a slyšel to ten klarinetista, se kterým jsme dříve poslouchali tu Hava Nagilu a pak za mnou přišel a říkal: „To bylo dobrý, jaks to zpíval, uděláme to jako kapelu.“. A pak v září jsme viděli, že naše gymnázium, kam jsme chodili, dělá adventní koncert a tak jsme šli za tou zástupkyní, která to dělala, a řekli jsme: „Tak my vám tam zahrajeme nějakou židovskou muziku“. Ještě jsme neměli ani tu kapelu nějak vymyšlenou, dohromady nic. Ale chtěli jsme dělat tenhle ten repertoár. Někdy v tom roce 2001, takhle jsme to posbírali úplně jako po haluzi, aniž by jsme k tomu před tím kdykoliv, jakkoliv nějak čichli. To nám bylo 15, 16, 17.“⁸⁶

Název jejich nového uskupení zněl *Klezmer Quartet* a zprvu byli bráni jako školní kapela. Brzy si je ale začaly zvat kulturní instituce či soukromé osoby.

„Což zpětně, když si to promítnu, tak s ohledem na to, kolik nám bylo let, vlastně bylo docela jako odvážnej tah. A potom jsme začali jezdit po celé republice. Tak nějak v roce 2004 už jsme jako jezdili víc. Na nějaký festivaly do Třebíče, v Hranicích na Moravě jsme hrávali víc.“⁸⁷

⁸⁴ <http://www.csfd.cz/film/7700-podfu-c-k/prehled/>, dostupné online 26.11.2016, 13:47.

⁸⁵ https://www.youtube.com/watch?v=Px_kig_Li9o&list=PLB8F90C44A5C6C0C9&index=7, dostupné online 26.11.2016, 13:54.

⁸⁶ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

⁸⁷ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

Klezmer Quartet / Létající Rabín



Obrázek 4 *Létající rabín* v synagoze, Hranice na Moravě. Zleva: Vojtěch Pospíšil, Jana Dosedělová, Vojtěch Peštuka, Miroslav Ondra a Pavel Pospíšil. 10. 6. 2016. Vlastní archiv.

Historie

Kapela *Létající Rabín* se začala formovat v létě roku 2001, kdy se spolužáci Vojta, Vojta, Mirek a Michal z prostějovského gymnázia vydali na tábor, kde „dramatizovali příběh, který se odehrával v Podkarpatské Rusi někdy v roce 1905 nebo 1910.“⁸⁸ Tam hráli jidiš píseň z alba *Der Jiddische Samowar* od české kapely *Ester*⁸⁹. Vojtěch Peštuka zpíval a Vojtěch Pospíšil hrál na klarinet. Zalíbilo se jim to natolik, že se rozhodli založit kapelu.

V Praze podle Vojty vystoupili později na festivalu Devět bran, ročník 2006. (Na stránkách www.menora.cz jsem dohledal, že v roce 2006 vystoupil *Létající rabín* v Trutnově).⁹⁰ To už ale proběhla změna v obsazení kapely. Původní sestava: elektrická kytara, baskytara, klarinet, akordeon se změnila na: akustická kytara, kontrabas, příčná flétna, klarinet, akordeon.

⁸⁸ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

⁸⁹ <http://www.ester.euweb.cz/cd/czsamov.htm>.

⁹⁰ <http://www.menora.cz/default.php?id=9&ai=9&lang=cz&idk=&idka=&b=2>.

Nový kontrabasista pocházel z moravského folklórního prostředí a Vojta k němu dodává: „To znamená, že hrál hodně moravské folklor. To znamená, že on to hodně směřoval k tomu akustickému, tradičnímu zvuku.“⁹¹ Tento kontrabasista (Bohumil Stoklasa) také nasměroval Vojtěcha Peštuku, který v té době hrál na akustickou kytaru, aby se naučil hrát na housle. Na ty se začal Vojtěch učit sám asi v roce 2006. K tomu proč se začal učit sám, říká:

„vzhledem k tomu, co chci hrát za muziku, tak stejně nemá smysl se vzdělávat klasicky.[...] Takže jsem začal místo doprovodů na kytaru kontrovat na housle. Takže ještě o to víc se to posunulo k tomu tradičnímu zvuku.“⁹²

Posléze kontrabasista z kapely odešel, neboť se s ostatními členy rozcházel v představě, jak by měla kapela vypadat. Repertoár a aranže, které vybíral, se zbytku kapely jevily jako příliš úzce profilované, přičemž oni ani neměli techniku, aby mohli některé kusy zahrát. Také Vojta dodává, že jako kapela nikdy neměli problém s tím hrát i populárnější skladby. „Protože, a to my ostatní jsme se na tom vcelku shodli, že bylo pro nás zajímavější i z hlediska hudby pro lidi, dělat vždycky mix než prostě se nějak úzce profilovat.“⁹³

Tak do kapely přišel nový kontrabasista – Pavel Jurečka.

Současní členové

V dnešní době kapela hraje ve složení: Vojtěch Peštuka – housle, zpěv, Vojtěch Pospíšil – Albert C klarinet, Jana Dosedělová – flétna, tsimbl, Miroslav Ondra – akordeon, Pavel Jurečka – kontrabas.

Hudební vzdělání každého muzikanta je na jiném stupni. Jediný Vojtěch Pospíšil má absolutorium z konzervatoře v oboru klarinet a jeho povoláním je hra na klarinet v Moravské filharmonii. Pavel Jurečka studoval na Pražské konzervatoři kontrabas, ale studia zanechal. Jana Dosedělová studovala flétnu na základní umělecké škole a na cimbál se naučila sama (společně se svým partnerem Bohumilem Stoklasou, se kterým si jej koupili). Miroslav Ondra také chodil do základní umělecké školy, kde studoval akordeon a kontrabas. A Vojtěch Peštuka studoval kytaru a baskytaru též na základní umělecké škole, na housle se naučil sám.

⁹¹ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

⁹² Ibid.

⁹³ Ibid.

3.1.3. Pavel: prostřednictvím hry na relevantní hudební nástroj

Ke *klezmeru* se Pavel dostal přes kontrabas, který studoval na Pražské konzervatoři. (Je zajímavé, že několik kontrabasistů ze třídy Pražské konzervatoře se zabývá *klezmerem*. Tím nemyslím jen mou osobu, která tam také v současné době studuje, ale hlavně tedy Pavla Jurečku a Rubena Langa, zakládajícího člena dále zmíněné kapely *Klezmerim*). Jak Pavel říká, na Prostějovsku zas tak moc kontrabasistů není, takže když hledali nového člověka na tuto pozici do *Létajícího rabína*, obrátili se na něj:

„Já jsem nějakým způsobem řekl, že jo a vlastně takhle jsem se dostal ke klezmeru jako takovému. Postupem času mě to chytlo a začal jsem se o to víc zajímat. Teďka se to prostě nějakým způsobem snažím interpretovat, no.“⁹⁴

Od té doby (rok 2009) hraje s *Létajícím rabínem* a stal se jeho významnou posilou. To je také jeho pojítko k *PJK*. O způsobech interpretace pojednávají následující kapitoly.

3.1.4. Tereza: prostřednictvím židovské komunity

„L.:... jak ses dostala ke hraní klezmeru nebo takovéto hudby?

T: Jo, tak úplně jinak než Vojta. Já jsem, když mně bylo devět let, tak jsem trochu začala řešit, že mám židovský zázemí rodinný a začala jsem chodit do židovského sboru na obec, na Židovskou obec v Praze a chodila jsem tam zpívat.“⁹⁵

Tereza, na rozdíl od svých dvou kolegů zde popsaných, tedy pochází z židovské rodiny. Když jí bylo devět let, začala chodit do pěveckého sboru, který působil při Židovské obci v Praze, a který vedla paní Hana Rothová. Soubor se jmenoval *Mišpacha*.

Mišpacha a Prag Klezmerim

O tomto souboru, který založila muzikoložka paní Hana Rothová, se více rozepisuje Mgr. Veronika Seidlová, Ph.D. ve své diplomové práci⁹⁶, ze které nyní čerpám. *Mišpacha* (rodina) se stala v době socialismu platformou pro setkávání lidí z pražské židovské komunity, Veronika Seidlová o situaci na jejím počátku píše:

„Souběžně s tím [s hnutím neochasidismu a hnutím Bal tešuva] však existoval v socialistickém bloku koncept nacionalistického pěstování folkóru jako hudby „nezkaženého lidu“, již

⁹⁴ Rozhovor s Pavlem Jurečkou, 20. 6. 2016 v Praze.

⁹⁵ Rozhovor s Terezou Rejškovou, 6. 4. 2016 v Praze.

⁹⁶ Seidlová, 2009.

zmíněný koncept „lidové“ hudby jako jakési muzejní audiovitríny. Lidová hudba menšin sem sice úplně nezapadala, ale do určité míry se její pěstování dalo uhájit. Jidiš písničky, které nemají vysloveně náboženský obsah a zpívají o chudých, trpících židech z Haliče, nemohly nikoho vysloveně popudit [...] Zároveň však představovaly jidiš písničky důležitý nástroj, jak performovat židovskou identitu, což s sebou často skrytě neslo i performanci antikomunistické identity. A tak se stalo, že se v 80. letech začala na pražské Obci s velkým úspěchem zpívat hudba východoevropských židů a chasidů.“⁹⁷

Tereza Rejšková byla tedy členkou *Mišpachy* v době, kdy se skupina stala známou i mezi nežidovským posluchačstvem:

„A potom, když se zjistilo, že je tam několik dětí, který na něco hrajou taky, tak Hana Rothová, která ten soubor založila a v tady tý době vedla, tak řekla, že tam uděláme na nějaký svátek Chanuka⁹⁸, nebo co tam, že nacvičíme pár písniček. Ale to jsme fakt byli malý děti, já jsem prostě hrála tři roky na housle. A tak jsme tam něco hráli a potom vlastně s postupem času se z toho vyvinula kapela, která se jmenovala Klezmerim a v tý době tady fakt jako žádná jiná kapela nebyla, která hrála klezmer.“⁹⁹

Tereza tady popsala vznik jedné z prvních českých klezmerových kapel a to *Klezmerim*. V grafu vztahů pražské *klezmerové* scény jsem zaznamenal tento vývoj, který vede od muzikoložky a zakladatelky *Mišpachy* Hany Rothové až k *Pražské jidiš kapele*. Spojovacím článkem je právě houslistka a zpěvačka Tereza Rejšková. S *Prague Klezmerim*, jak se skupina nazývala celým jménem, vydali dvě CD. *PRAGUE KLEZMERIM - YIDDISH BLUES Jewish dance music* a *Prague Klezmerim - A Nacht In Gan Eydn*:

„Takže já jsem takhle hrála strašně dlouho a v tý době, v těch devadesátech letech, když jsme tady nejdřív byli úplně jediní několik let, mnoho. Potom začali nějaký lidi dělat nějaký jidiš písňe, ale vyloženě klezmerová kapela tady nebyla. Potom, když už teda tady nějaký další byly, tak i přes to jsme měli strašně moc koncertů.“¹⁰⁰

Po vydání druhého CD a koncertu k jeho uvedení kapela začala pomalu přestávat vystupovat:

⁹⁷ Seidlová, 2009: 104.

⁹⁸ Bohlman (2000) na straně 261 píše, že Svátek světél je jednou z hlavních událostí roku, kdy se hudební produkce zúčastňují děti.

⁹⁹ Rozhovor s Terezou Rejškovou, 6. 4. 2016 v Praze.

¹⁰⁰ Ibid.

„A na tý kapele bylo zajímavé, že to mělo tu kontinuitu od toho dětskýho souboru, přesto, že se tam občas někdo proměnil, ale jakoby hrozně málo. A každý ten člověk se úplně jinak vyvinul. Vlastně ten jeden, Michal, vystudoval AMU, já jsem sice nic nevystudovala, ale furt jsem na ty housle dost cvičila a některý lidi už na ty nástroje přestali cvičit. Takže to bylo takový, že se to nějak rozevřelo. Ale jako občas se sejdeme i dneska, ale teď už je to spíš fakt kšefty nějaký a hrozně málo a teď už mě to ani tolik nebaví.“

Výše jsem popsal rozdílné cesty, kterými se mí informátoři dostali ke *klezmeru* jako takovému. Jak se ostatně dalo předpokládat tak Tereza, která pochází z židovské rodiny, se již v dětství věnovala židovské hudbě v pražském židovském hudebním souboru *Mišpacha*, ze které se, díky svým hudebním schopnostem, dostala k první české *klezmerové* kapele *Klezmerim* a dnes je známou českou houslistkou (i když velice skromnou) v rámci tohoto žánru. Vojta a Pavel byli na Moravě v jiné situaci. Z židovských rodin nepocházejí, a tedy se o židovské hudbě / *klezmeru* dozvěděli až na střední škole.

Vojtova cesta vedla přes okouzlení „*exotickou*“ hudbou v jeho studentských letech na prostějovském gymnáziu. Přes soundtrack amerického filmu, v němž zazněla píseň *Hava Nagila*, jež bývá ve filmech stereotypně využívána jako hudební symbol židovské menšiny a kapelu *Ester* se dostal až na pozici uznávaného českého *klezmera*, který se mimo jiné stal hudebním dramaturgem pořadu České televize a se svou kapelou *Létající rabín* oslavil koncertem 3. 12. 2016 v prostějovském Městském divadle 15. narozeniny.

Pavel ke *klezmeru* přišel náhodou, když do *Létajícího rabína*, v té době již zaběhnuté kapely, sháněli nového kontrabasistu. Zkusil to a dodnes je členem této kapely. Pavel také prošel, stejně jako Tereza, institucionální výukou západní umělecké hudby - hry na nástroj, oproti tomu Vojta se naučil na housle sám.

3.2. Cesty vedou do Výmaru: Yiddish Summer Weimar

Tereza se poprvé setkala s kapelou *Létající rabín* na hudebním festivalu v Hradci Králové:

„...to bylo v době, kdy oni vlastně to od nás okopírovali, to ti asi Vojtěch neříkal, ale to bylo období, kdy oni začínali, tak vlastně nic jiného neznali. A on to Vojtěch přiznává, že oni fakt hráli naše aranže. Já si pamatuju, že tehdy to bylo vtipný, protože my jsme hráli po nich na tom festivalu a právě jsme museli některý věci vyškrtat, protože oni už je vlastně zahráli.“

Z Tereziných slov můžeme tedy vypožorovat další linku, která je zaznamenaná v grafu, kdy se *Létající rabín/Klezmer Quartet* ze začátku zásadně inspiroval, nebo jak říká Tereza přímo „kopíroval“ protože „vlastně nic jiného neznali“ pražskou židovskou hudební skupinu *Klezmerim*, tehdy první a dlouhou dobu jedinou *klezmerovou* kapelu v České republice. Osobně se však spřátelili až o několik let později.

V roce 2012 jela Tereza do německého Výmaru na letní kurzy s názvem **Yidish Summer Weimar**, aby se zdokonalila v houslové hře a vůbec, aby se dozvěděla více informací o *klezmeru*:

„A jako hrozně se mi tam líbilo a spoustu jsem se tam toho naučila a úplně mi to vlilo novou mízu do žil, klezmerovou teda. A mně tam přišlo teda, v tu chvíli jsem si uvědomila, že o tom klezmeru moc nevím, přesto, že to hraju a myslela jsem si, že hraju klezmer, tak vlastně, že vlastně o tom nic nevím. Tak jsem se o to začala víc zajímat a začala jsem hrát ještě se dvěma Němcema, který jsem tam potkala. A vůbec i tak sama jsem si začala víc hrát na housle, protože jsem tam byla na nějakých kurzech u nějakých houslistů, takže jsem začala trochu objevovat techniku houslovou, která je teda jiná.“



Další rok potkala na letních kurzech ve Výmaru celý soubor *Létající rabín*:

Obrázek 5 Jeannine na koncertu *Naches Tria* v UŽ jsme doma, 20. 5. 2016. Vlastní archiv.

„No a potom další rok jsem tam jela a zase jsem si myslela, že tam budu úplně exot, ale hnedka jsem tam potkala Létajícího rabína, tam byli všichni.“¹⁰¹

Tehdy se tedy ve Výmaru osobními kontakty protnulý různé *klezmerové* praxe a zkušenosti z mnoha zemí a regionů. V našem případě minimálně z Čech, Moravy, Německa a Izraele. *Yiddish Summer Weimar* nabízí kurzy z mnoha oborů – přes hudbu, zpěv a divadlo až po výuku jazyka jidiš. Pro Terezu, Vojtěcha a další zúčastněné muzikanty znamená účast na této letní škole kontakt se světovou *klezmerovou* odbornou špičkou. Vojta zdůrazňuje, že je učil např. Amit Weisberger:

„A tam jsme měli hroznou kliku, že jsme potkali toho Amita Weisbergera, což je Izraelec, který žije ve Francii a je trošku odjinud. Zase se na to dívá trošku jinak. Když ten hlavní proud,

¹⁰¹ Rozhovor s Terezou Rejškovou, 6. 4. 2016 v Praze.

ten mainstream tady téhleté muziky, což jsou většinou Američani, kteří vyšli z toho prostředí revivalu folkové muziky v Americe v 60. a 70. letech. /.../ Tak ti se na to dívají jinak a taky tam platí to, že když jsou nějaký prestižní festivaly, tak tihle ti Američani mají to renomé, mají za sebou jako kus práce, takže vlastně jsou dominantní silou. Amit takovej nebyl, byl otevřenější ke spolupráci a navíc je mladší a v té Francii tam začali jakože za bukem prostě nějak tvořit a dostali se někam, kam jsem neslyšel nikdy se dostat v téhleté muzice.“

Amit Weisberger je na webu Yiddish Summer Weimar prezentován jako houslista, tanečník, herec a zpěvák, „přední osobnost na francouzské klezmer scéně, ovšem nejen tam“.¹⁰² Pořádá různé workshopy po celé Evropě. V České republice proběhly jeho workshopy, na kterých spolupracoval s Vojtou a Terezou, v Mikulově a Praze. Vojtu s Amitem spojuje to, čemu říká *dobová estetika*. Tím chápe specifickou harmonizaci a rytmizaci a snaží se ji používat jako vyjadřovací prostředek.

Na webu této letní školy se rovněž dočteme, že kurzy *Yiddish Summer Weimar* začaly v roce 1999 jako víkendové workshopy, kdy při jejich začátku stál Alan Bern. Pokračují i dnes v jeho vizi, že jsou místem setkávání interkulturní komunity různě starých lidí, kteří pochází z různého prostředí. Dnes se jedná o týdenní workshopy, kde se nejen lidé vzdělávají, ale také diskutují a pomáhají jim v kreativitě, individualitě a pocitu sounáležitosti ke komunitě. Při festivalovém týdnu se pořádají koncerty, které představují to nejlepší ze současného uměleckého světa jidiš a ostatní východoevropské hudby. Zájemci se také mohou zúčastnit kurzů jazyka jidiš, hudby, tance, vaření a mnoha dalších aktivit. Také je zde uvedeno, že mnoho úspěšných a inovativních jidiš hudebníků má kořeny právě na těchto kurzech. Mimo jiné zmiňují *Brave Old World* a Daniela Kahna.¹⁰³

Yiddish Summer Weimar slouží také jako zdroj notových a jiných materiálů, které slouží k rozšiřování repertoáru *PJK*¹⁰⁴. O tomto mimo jiné také píší Ottensová a Rubin:

„Skupiny i fanouškové navazují kontakty nikoli v tradičním učebním systému nebo na hudebních konzervatořích, ale prostřednictvím diskusních skupin internetu, webových stránek a workshopů; diskografie, notové edice a nosiče, publikované vlastním nákladem hudebníků i laických badatelů, jdou při workshopech z ruky do ruky.“¹⁰⁵

¹⁰² <http://yiddishsummer.eu/main/about-ysw/all-artists/amitweisberger.html>, přístup 3.12.2016.

¹⁰³ <http://yiddishsummer.eu/main/about-ysw.html>, přístup 3.12.2016.

¹⁰⁴ O repertoáru *PJK* pojednávám v další kapitole.

¹⁰⁵ Ottens a Rubin, 1999: 235.

Workshopy podobného typu mají tedy podle mého názoru důležitý význam pro formování názorů hudebníků na fenomén *klezmeru*. Ten jim mohou formovat nově nabyté znalosti z historie *klezmeru*, ale také nové technické a teoretické znalosti a nově získaný repertoár. A jak už jsem uvedl – vytváří nové osobní a hudební vztahy.

Tereza se na těchto kurzech seznámila nejen se členy *Létajícího rabína*, ale roku 2012 i s manželou Jurovými – Jeannine a Jonathanem z Německa - a založili spolu *Naches Trio*. Oba dva manželé jsou učitelé hudby, Jeannine hraje na klarinet a Jonathan vyučuje klavír. Ti žijí v Berlíně, proto je domlouvání společných zkoušek a koncertů obtížnější záležitostí. Tereza si v rozhovoru se mnou pochvaluje tvůrčí atmosférou, která v triu panuje. „A takže je to pro mě dobrý, že se od nich můžu učit. A zároveň mě těší, že tam je taková tvůrčí atmosféra, že fakt hodně těch aranžmá děláme opravdu dohromady.“¹⁰⁶ Nástroj, který na první pohled zaujme všechny posluchače *Naches Tria* svou vizuální i zvukovou stránkou je basový klarinet, na který hraje Jeannine. Vynalezl jej v Paříži roku 1772 G. Lot.¹⁰⁷ Jeannine však hraje také na B-klarinet a zobcovou flétnu. Často hraje pasáže v *unisonu*¹⁰⁸ s Terezinými houslemi (například v první písni jejich CD *Klezmer out of Joy – Dobridyem*). Poslední nástroj, který v tomto triu hraje, je klavír. Jeho funkcí je držet harmonii, málokdy sám hraje melodii. Z rozhovoru s Terezou také vyšlo najevo, že si ke skladbám vytvářejí vlastní aranžmá: „Ale tady to jsou trošku svázanější formy. My tam máme improvizáčnický takovej mód a pasáže, kde si každý může dělat jakoby co chce, ale samozřejmě je to koncertní hudba. My většinou nehrajeme k tanci, to znamená, že prostě to musí být promakanější,...“. Pražské vystoupení *Naches Tria* jsem zúčastněně pozoroval 20. 5. 2016 v podniku Už jsme doma¹⁰⁹.

V závěru své práce uvádím svůj *Diagram vztahů Pražské jidiš kapely k ostatním klezmerovým kapelám*. Z výše popsaných důvodů jsem v něm vyčlenil důležité místo pro *Letní školu ve Výmaru*, která personálně a hudebně propojila moravskou kapelu *Létající rabín* a Terezu Rejškovou původně z pražské *Mišpachy* a *Prague Klezmerim*. Tato letní škola dala vzniknout dvěma novým, personálně propojeným klezmerovým uskupením – česko-německému *Naches Trio* a pražské *PJK*.

¹⁰⁶ Rozhovor s Terezou Rejškovou, 6. 4. 2016 v Praze.

¹⁰⁷ „Basový klarinet je v orchestru trvale umístěn od první poloviny 19. století. Pro svůj sytý basový tón, v hloubce až hrůzně zbarvený a ve vyšších polohách úzkostlivě naříkavý, těšil se veliké oblibě zvláště skladatelů novoromantických. Užívá se ho nejen k základním tónům harmonie, ale i k sólovým partiím.“ A. Modr, 1961: 101-102.

¹⁰⁸ Termín z hudební teorie, který znamená, že více nástrojů hraje současně stejnou melodii.

¹⁰⁹ Při jejich předchozím koncertu v tomto podniku 27. 10. 2015 zde křtili své nové CD s názvem *Klezmer out of Joy*.

Zde se ukazuje, že důležitým uzlem *klezmerového* revivalu v Evropě je dnes Německo, a to nejen pro hudebníky z České republiky. Jak vysvětlují Ottensová a Rubin:

„Zvláště v Německu – pro příslušníky východožidovských kulturních kruhů nehostinném místě nikoli teprve od šoa [...] se stala „klezmerská“ hudba jedním z nejexponovanějších žánrů kultury jidiš. Je dokonce jakýmsi synonymem židovské kultury a židovského života vůbec: jakoby automaticky se téměř u každé z početných zpráv a filmů německé televize o holocaustu a židovské tematice používá hudba identifikovatelná jako *klezmer* a vytváří tak současně zdánlivě příčinný vztah mezi Židy, židovstvím a antikvovaným *jidiš*.“¹¹⁰

Klezmer totiž podle Ottensové a Rubina hraje výrazně symbolickou roli signálu pozitivně proměněného vztahu Němců k Židům.¹¹¹ A přitom v židovském tisku se na sklonku 90. let podle stejných autorů objevovala *klezmerská* hudba prý ponejvíce v negativním kontextu. Dokonce tito autoři tvrdí, že ačkoli je *klezmer* pro židovské obce dnešního Německa „trapný topos“¹¹², tak se „podvolují nárokům nežidovské veřejnosti a produkují stále víc festivalů a vystoupení s nabídkou ‚židovského‘ zboží. To vede k zakládání stále nových klezmerských skupin [...]“.¹¹³ O náhlém boomu *klezmerového* revivalu v Německu píše také například Paul Spiegel. V knize *Kdo jsou Židé?*, která v německém originálu vyšla roku 2003, tvrdí, že: „v posledních deseti či patnácti letech si [klezmerská hudba] získala posluchače mezi mnoha nežidovskými Němci. Oblíbili si ji a pokládají ji za ‚typicky židovskou‘. V Německu vzniklo více než 120 klezmerových kapel, v nichž ovšem většinou Židé nehrají.“¹¹⁴ Obliba *klezmeru* v Německu evidentně trvala i deset let poté a výmarský festival se stal klíčovým momentem nejen pro vznik nových *klezmerových* kapel v samotném Německu, nýbrž i pro německo-českou formaci (*Naches Trio*) či pro kapelu složenou z českých a moravských hudebníků v Praze (*PJK*), jež tvoří hlavní osu mého textu.

¹¹⁰ Ottens a Rubin, 1999:238. O jazyce jidiš pojednávám v samostatné kapitole.

¹¹¹ Ottens a Rubin, 1999: 239.

¹¹² Ottens a Rubin, 1999: 239.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Spiegel, 2008: 10-11. Citováno podle Seidlová, 2009: 112. Počet těchto hudebních uskupení podle něj „svědčí o tom, jak je židovská kultura ‚in‘. Málokdo si přitom uvědomuje, že klezmer byl hudbou jen určité skupiny Židů, kteří dnes v Německu žijí. To dokládá třeba následující vtip: V sobotu večer se v Berlíně potkají dva židovští mladíci. Jeden se ptá druhého: ‚Co budeme dnes večer dělat?‘ Na to druhý: ‚Vím o správné party, kde bude hodně děvčat.‘ ‚Copak tam hrají?‘ ‚Klezmer.‘ ‚Tak to tam nebudou žádní Židé. Pojdme raději někam jinam.‘“ Ibid.

3.3. Vznik a složení PJK (*Pražská jidiš kapela – Di Prager Yidishe Kapelye*)

3.3.1. Historie PJK

Projekt *Pražské jidiš kapely* vznikl na přelomu let 2013/14 z popudu Vojtěcha Peštuky¹¹⁵ víceméně z nutnosti zkoušek *Létajícího rabína*. Zprvu to byly dělené zkoušky v Praze žijících členů Vojty a Pavla, jenže, jak Vojtěch dodává: „zkoušky basa-housle jsou trochu na prd.“. Takže oslovili Terezu Rejškovou, aby se k nim přidala a mohla se také sama takto udržovat ve formě.

„A pak jsme si říkali jo, to je dobrý, co takhle prostě říct ještě nějakým dalším muzikantům, kteří to taky třeba někde hrajou, jestli by si s námi nechtěli zahrát, abysme se navzájem udržovali v provozní teplotě, učili se nové věci, jak repertoár, tak styl. Rozvíjeli to nějak. Tak jsme řekli Ondrovi Zlevorovi a tehdy ještě Aničce Kudelové, oba dva z Turnova z Meckie Messer band.“¹¹⁶

Pak se ke kapele přidal Jiří Adam na buben – *poyk*, který před tím v žádné kapele nehrál. Později se kapela rozšířila až na dnešní obsazení, uvedené na facebookovém profilu PJK:

Tereza Rejšková - housle, Vojtěch Peštuka - housle, zpěv, badkhn, Ondřej Zlevor - akordeon, Pavel Jurečka - kontrabas, Jiří Adam - *poyk*, Jan Skovajsa - mandolína, Pavla Přerovská - piano, Petra Zoubková - housle, Ema Ramdanová - cello, cimbál, tanec, Milan Dvořák - tanec, Jana Dosedělová - tanec, flétna, tsimbl, Tobiáš Smolík – klarinet.¹¹⁷

Nicméně se nejedná o stabilní hráčskou sestavu. Již z profilu této kapely (neboli jak říká Vojta „platformy“), vyplývá, že se počet a jména muzikantů mohou koncert od koncertu lišit. Většinou se ale nemění „jádro kapely“, které tvoří Vojtěch Peštuka, Tereza Rejšková, Ondřej Zlevor, Pavel Jurečka a Jiří Adam.

3.3.2. Konstruování představy zvuku *klezmeru* a přizpůsobování vlastní praxe PJK této představě

Vojtěch Peštuka, hlavní osoba mého výzkumu a také vedoucí a uznávaný člověk české *klezmerové* scény, má rád staré evropské nahrávky ještě z období před první světovou válkou, které poslouchá a

¹¹⁵ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Facebookový profil kapely, dostupné online na:

https://www.facebook.com/prazskajidiskapela/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info

snaží se jim při své vlastní hudební praxi přiblížit (jak výběrem vlastního repertoáru, tak také svým zvukem).

Kromě zmíněných starých nahrávek ale také studuje různé texty o této hudbě a jezdí do zahraničí na specializované kurzy. *Klezmer* je prostě Vojtovo velké hobby. Kromě vytváření si představy o tom, jak by měl „správný *klezmer*“ znít, věnuje Vojta i velkou energii a čas realizaci těchto představ. Stejně tak Tereza. V následujících podkapitolách uvedu několik způsobů, kterými se toho oba dva snaží dosáhnout. Nejdříve však popíši a analyzuji zvuk vybraných skladeb z terénních nahrávek.

Popis a analýza zvuku dvou skladeb z terénních nahrávek

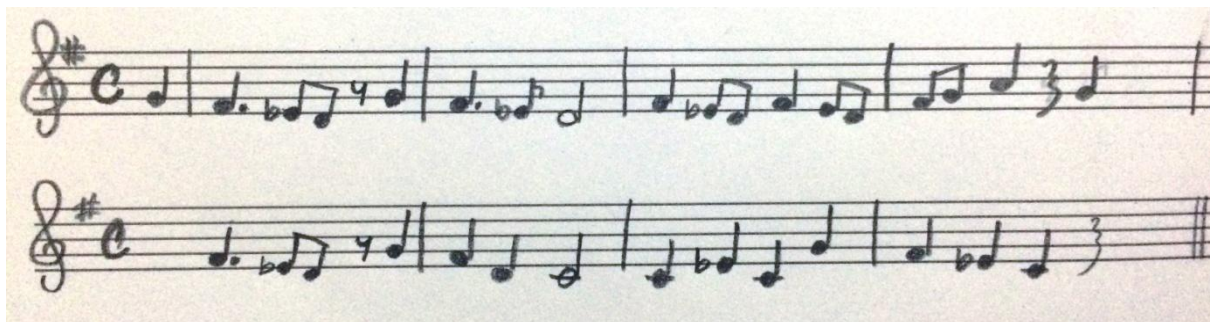
L'Chaim

Jedna z mála zpívaných písní v repertoáru této kapely, kterou jsem měl možnost slyšet na jamovacím setkání v Cafe Prostoru_ je *L'Chaim* – Na zdraví. Způsob zpěvu jen podtrhuje celkový rustikální zvuk kapely. Všichni hráči, kteří mohou zpívat, tak zpívají v jednohlasu. Zpěv zní pro ucho posluchače navyklého na poslech západní umělecké i populární hudby poněkud „přiškrčeně“, zjevně se nejedná o školené hlasy (v operním či populárním západním stylu), pro některé zpěváky či zpěvačky může být také zvolený hudební modus s názvem G ukrajinský dórský¹¹⁸ nevyhovující. Kromě toho zpěv, podobně jako nástroje, (dle hlediska západní umělecké hudby) neladí¹¹⁹.

Pro lepší orientaci zde uvádím čas na terénní nahrávce. (17:33) Píseň začíná krátkou houslovou předehtou (18 sec), kterou hrají jedny housle, občas jde slyšet i flétna, která se snaží „chytit“. Poté se přidá *poyk*, který zní na každou dobu, dále je slyšet mandolína a flétna, která s houslemi zahraje později opakovaný motiv *L'chaim*:

¹¹⁸ Více o tomto židovském hudebním modu píše dále v samostatné kapitole.

¹¹⁹ Tímto výrokem nechci hudební produkci v žádném případě hodnotit, ale píše zde o (svém) subjektivním názoru člověka, který je vzdělaný a vychovaný v prostředí západní umělecké hudby. Tento pohled zastávám v celé této práci.



Obrázek 6, vlastní transkripce.

Po krátké koruně na nahrávce v čase 18:05 začíná zpívaná motiv A1 (nepíší sloka, protože se mi zdá, že motiv je pro tento případ výstižnější, jelikož se jedná jen o pár opakujících se slov). Bohužel z nahrávky dokážu rozeznat právě jen slovo *l'chaim*, ale je slyšet, že za ním je ještě několik slov. Pak následuje podobný motiv A2, který jen na konci, kdy melodie klesá. Tyto dvě části A1, A2 se v čase 18:19 zopakují.

Mezihra M1 nastupuje v čase 18:30, na jejím konci slyšíme zvolání některých hudebníků *l'chaim*, přičemž na koncertě zvedli sklenice s nápoji (vínem či pivem), přitukli si a napili se. V této chvíli jemně zní akordeon nebo housle.

Část A1, A2 opět nastupuje v čase 19:07 a opět se opakuje. 19:33 – další mezihra M2, opakuje se a po ní v čase 19:57 hrají mezihru podobnou M1, po které je zastavení, ovšem zvuk cinkajícího skla již na nahrávce slyšet není, za to jde slyšet lehký potlesk posluchačů.

Čas 20:20 – opět se vrací A1, A2, ovšem v pomalejším tempu než dříve. Opakuje se a následuje v čase 20:50 další mezihra podobná M1, při jejím druhém opakování se na konci zpomaluje, ale jde slyšet, že jedny housle jsou rychlejší než zbytek kapely. Celé toto konečné zpomalení působí nesehraně. V čase 21:21 někdo (nejspíše Vojtěch) zvolá *L'chaim!*

Píseň je ve 4/4 taktu, tempo je pomalé, na konci každé mezihry se zpomalí, aby se pak vrátila do původního tempa. Rytmus je houpavý, svádí k houpavému kroku.

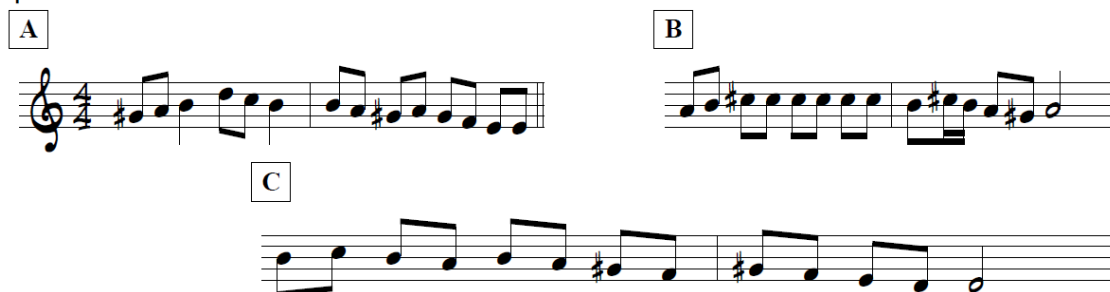
Fun der khupe (Shpil zhe mir klezmorimlakh)

Píseň s názvem *Fun der khupe*, kterou ale v *PJK* nazývají *Shpil zhe mir klezmorimlakh*¹²⁰ (podle prvního verše písně v jidiš¹²¹) začíná na záznamu koncertu před památníkem Franze Kafky v čase 9:05 a

¹²⁰ Pod tímto názvem je také zaznamenaná ve *Fakebooku*.

plynule navazuje na předchozí píseň zdvihem houslí Vojty Peštuky. Následně se přidávají všichni ostatní muzikanti, Vojta, Tereza a Adéla hrají melodii, *akordeon* a *šustrbas* doprovod na každou dobu, *poyk* hraje na první dobu buben, druhou zní *tsimbl*.

Shpil zhe mir klezmorimlakh



Obrázek 7 Špil zhe mir klezmorimlakh/Fun der khupe. Zdroj: *Klezmer Incipits*

Píseň je ve 4/4 taktu, v hudebním modu *frejgiš*¹²² a po zmíněném houslovém zdvihu začíná s hlavní melodií (A1), která trvá 4 takty, která se pak opakuje s malou změnou (A2) ve 3. a 4. taktu, dalo by se říci, že jde o sekunda voltu. V čase 9:20 se celá část A1,2 znovu opakuje. Poté přichází část B, která má 4 takty, které se také zopakují. Pak přichází část C, také čtyřtaktová, která se zopakuje.

Akordické značky¹²³:

||: E | E | E | E | E | E | Dm | E :||

||: A | A | Am | E :||

||: Am | Am Dm | Dm | E :||

V čase 10:03 se znovu vrací část A1,2, ale tentokrát si vzal Vojta Peštuka housle do polohy, kdy může kontrovat a při tom zpívat. Zpívá 2 sloky v jidiš (A1,A2 – 2x), pak se opět podle stejného schématu, které je popsáno výše pokračuje druhou částí B a C (včetně opakování), při kterých také zpívá. Po celou dobu zpěvu jej podporují v melodii housle Terezy a pikola Adély, které hrají se zpěvem stejnou melodií, kterou občas ozdobí různými vyhrávkami, obaly, trylky.

Po jidiš verzi se opakuje celá píseň jen instrumentálně, jako na začátku. Pak zazpívá Vojta svůj vlastní český text písně, ale forma se drží stejná:

¹²¹ Jidiš text jsem bohužel nedokázal sehnat, ani jsem ho nebyl schopen přepsat podle záznamu, neboť tento jazyk neovládám.

¹²² Židovské hudební módy popisují v textu dále.

¹²³ *Facebook PJK*, str. 4.

*Zahrajte mi muzikanti, zahrajte mi zvesela, ať to slyší každý koho znám.
Mazel tov ať padne strop, až padne strop tak mazel tov, velká sláva šíří se až k nám.
Zahrajte mi muzikanti na celý Kaliningrod, až se půjdu s hosty políbit.
Stoly už se prohýbají, zdobí se svatební dort, víno z kolchozu tu dnes mají.
Není větší štěstí, který ženská může mít, není pro ni větší nadšení. 2x
Celej svět ji žehná a andělé jsou s ní, dnes když se jí synek ožení. 2x*

Na konci po posledním slovu z písně zvolá Vojta na muzikanty „Vemem to naposled, hop!“. Po tomto příkazu se opět zahraje celá píseň jen instrumentálně, stejnou formou jako minule.

Jazyk jidiš a Vojtovy české „tradaptace“

Z textu můžeme usuzovat, že se jedná o píseň, která vyvolává vzpomínku na svatbu v Kaliningradu¹²⁴, někdy po revoluci v roce 1917. V českém překladu se vyskytuje fráze „mazel tov“, které v jidiš a hebrejštině doslova znamená hodně štěstí.

Hudba *klezmerů* byla ve většině případů pouze instrumentální. Zpěv se vyskytoval především v hudbě náboženské. Pokud se však vyskytuje zpěv v neliturgické židovské hudbě, zejména lidové, vyskytuje se většinou ve formě vernakulárních jazyků. Mezi ně patří i jazyk *jidiš* a jeho dialekty.¹²⁵

Ottens a Rubin píší o jazyce jidiš, že jeho kořeny sahají do vrcholného středověku (kolem let 1000-1250) v židovských osídleních střední Evropy.

„Tam se vyvinula jazykovou fúzí samostatná řeč aškenázských Židů – západní jidiš (takzvaná „židovská němčina“ – Judendeutsch). Byla zapisována hebrejským písmem a představuje předchůdce východoevropského jazyka jidiš.“¹²⁶

Také dále poukazují na „určité paralely mezi užíváním jazyka východoevropských Židů a tvůrčím procesem klezmerské hudby.“¹²⁷ Tu vidí v tom, že jazyk *jidiš* existoval v multilingvním prostředí, přičemž se jednalo o jakýsi jazyk „fúze“, který „kombinuje prvky z hebrejštiny, středoněmecké spisovné němčiny a různých románských a slovanských jazyků. Je považován za samostatný jazyk...“¹²⁸ A podobně, podle Ottensové a Rubina, můžeme považovat za fúzi i *klezmerskou* hudbu, která ale musí být chápána (jako *jidiš*) jako samostatný druh.

¹²⁴ Město v dnešním Rusku.

¹²⁵ Bohlman, 2000: 252.

¹²⁶ Ottens a Rubin, 1999: 30.

¹²⁷ Ottens a Rubin, 1999: 208.

¹²⁸ Ottens a Rubin, 1999: 209.

„Židé hovořící jidiš rádi tu a tam střídají jazyky dominantních kultur se svým vlastním; a *klezmeři* byli podobně schopni pohybovat se mezi svou vlastní hudbou – která ovšem obsahuje prvky většinových kultur – a hudební kulturou svých spoluobčanů jiných jazyků, neboť i jejich hudbu důvěrně znali.“¹²⁹

Jazyk *jidiš* Vojta nepoužívá jen, když zpívá texty písní, ale používá jej také při úvodním slovu na koncertech. Většinou se jedná o zvolání, výzvu muzikantům, před začátkem písně – „*Spiel mir klezmerim*“ (zahrajte mi muzikanti) či podobné zvolání, které ale znamená tu samou věc.

V porovnání s *Létajícím rabínem* má *PJK* v repertoáru pouze zanedbatelný počet písní, ve kterých se zpívá. Těchto pár existujících výjimek většinou vypadá tak, že je zpívá Vojta jak s českým tak i *jidiš* texty. Texty Vojta nejen překládá, ale také je aktualizuje, aby přiblížil obsah sdělení současným českým posluchačům.¹³⁰ To, co dělá, nazývá slovem „tradaptace“¹³¹ (z anglických slov ‚translation‘ a ‚adaptation‘). Tímto termínem Vojta odkazuje na svého učitele v oblasti překladů a tvorby textů – Daniela Kahna z německé kapely *The Painted Bird*.

Dle mého názoru je tato Vojtova záměrná snaha dobře vidět jak na příkladu textu výše popisované písně *Fun der Khupe*, tak především například v písních *Stát je kšeft* či písně *Černobýl*, kterou nahrál se svojí kapelou *Létající rabín*.

Na tomto místě proto uvádím navíc jako příklad text této písně z repertoáru *Létajícího rabína*¹³², protože se jedná o názorný příklad, jak Vojta udělal z původního textu, který pojednává „příběh o zkáze města na Pripjati prolíná s příběhem tamní černobylské chasidské dynastie“¹³³:

¹²⁹ Ottens a Rubin, 1999: 209.

¹³⁰ Viz výše „tradaptace“.

¹³¹ Tímto termínem Vojta odkazuje na svého učitele v oblasti překladů a tvorby textů – Daniela Kahna z německé kapely *The Painted Bird*. Ten tento termín užívá pro popis situace, kdy text přeloží a přizpůsobí jej současnému prostředí. To je dle mého názoru dobře vidět na příkladu textu písně *Černobýl*.

¹³² Dle mého názoru na tomto místě nevádí uvedení písně *Létajícího rabína*, protože popisuje Vojtovu snahu o přiblížení *jidiš* textu českému publiku prostřednictvím vlastních překladů do češtiny „tradaptace“. A sám říká, že tuto píseň by byli schopni zahrát i v *PJK*.

¹³³ Booklet k CD *Létajícího rabína* Módy.

*Já když jsem se narodil, u tsatsá u tsatsa,
tak zrovna hořel Černobýl, u tsatsá u tsatsa,
a v trojstupu na spartakjádě, u tsátsa u tsatsa,
my stáli jsme v plné parádě, u tsátsa u tsatsa.
Perestrojky přišel čas, u tsatsá u tsatsa,
jednotný byl lidu hlas, u tsatsá u tsatsa,
já neuměl slovo říct, u tsátsa u tsatsa,
o světě nevěděl jsem nic, ó, u tsátsa u tsatsa.
mezihra (Krásný úděl...)*

mezihra

*Prý, že čas už odnesl, u tsatsá u tsatsa,
jedno Československo, u tsatsá u tsatsa,
na kafi u Tugendhátů, u tsátsa u tsatsa,
rozsekli ho do dvou států, u tsátsa u tsatsa.
Dík na to moh jsem klidně spát, u tsatsá u tsatsa,
než spáchali ten atentát, u tsatsá u tsatsa,
dvě věže spadly jako Golem z hlíny, u tsátsa u tsatsa,
však nové už jim vezou z Číny, u tsátsa u tsatsa.
mezihra*

*Dnes na všechno jsou dotace, u tsatsá u tsatsa,
tak je každý třetí bez práce, u tsatsá u tsatsa,
já školu skončil, práci mám, u tsátsa u tsatsa,
a svou cestu si razím sám, ó, u tsátsa u tsatsa.
O čtvrt století jsem tu dýl, u tsatsá u tsatsa,
už dávno hořel Černobýl, u tsatsá u tsatsa,
já co chci to vám můžu říct, u tsátsa u tsatsa,
jen o světě furt nevím nic, ó-ó-ó u tsátsa u tsatsa.
Závěr (Když se podaří...)*

*Když jsem začal rozum brát, u tsatsá u tsatsa,
šlo se na náměstí stát, u tsatsá u tsatsa,
prý konec vlády jedné strany, u tsátsa u tsatsa,
a teď si všichni vládnem sami, jó, u tsátsa u tsatsa.
Vrostl jsem do školních let, u tsatsá u tsatsa,
všemu chtěl jsem rozumět, u tsatsá u tsatsa,
co je kupónová privatizace, u tsátsa u tsatsa,
LTO a transformace, u tsátsa u tsatsa.*

V bookletu k albu Módy Vojta píše:

„Černobýl: Tato píseň je důkazem, že i klezmer se dá dělat jako generační výpověď. Na kozáckou melodii z Ukrajiny napsal na sklonku 80. let jidiš text o výbuchu jaderné elektrárny v Černobýlu folklorista a muzikant Michael Alpert a v roce 1990 jej vydal na přelomovém albu své kapely Brave Old World s názvem Klezmer Music. V jeho textu se příběh o zkáze města na Pripjati prolíná s příběhem tamní černobylské chasidské dynastie. V naší verzi zpíváme o tom,

jak mohl výbuch Černobylu ovlivnit československé novorozeně a jak mohl ovlivnit zemi kolem něj, a tato pozorování prokládáme spartakiádním klezmerem.“¹³⁴

Vojta chce českým textem *klezmer* více přiblížit českému publiku, které většinou jazyk *jidiš* neovládá. Sám je v *jidiš* dle vlastních slov „*pasivní znalec*“. Při překladu textu do češtiny využívá také již přeložené texty do angličtiny, němčiny či ruštiny.

„Což jsou jazyky, se kterými nemám problém si nějak poradit, abych pochopil nějak o čem to je a tu *jidiš* znám natolik, abych prostě, když si to přeložím, udělám si jenom technické překlad, tak abych byl schopen identifikovat, za co který slovo v té frázi vlastně stojí a proč je to řečený tak, jak je to řečený ve smyslu nějaké poetičnosti nebo nějaké jako zvukomalebnosti.“¹³⁵

Znalost němčiny mu dovoluje rozumět jazyku *jidiš*, ovšem při jeho psané podobě využívá transkripci *jidiš* do latinky. Téměř na každém koncertě na koncertech zmiňuje neexistující zemi – ***Jidišland***¹³⁶. Oblast, kde se mluvilo *jidiš*, zahrnovala část území dnešního Polska, Běloruska, Litvy, Rumunska, Moldavska a Ukrajiny.¹³⁷ Úvodním slovem o této *Jidišlandu* uvádí diváky do „obrazu“, když jim vypráví o tom, že *klezmer* jsou většinou židovské taneční svatební melodie a také se zmiňuje o jazyce *jidiš*, jakožto originálním jazyku starších písní z Evropského kontinentu.

Zpěv

Hudební tradice *klezmeru* byla původně instrumentální. Na židovských svatbách zpíval pouze *badchn*. Židovská hudba vychází z náboženských tradic, kde se ženám nedovolovalo veřejně zpívat, protože na sebe jejich krásné hlasy údajně stahovaly přílišnou pozornost a někdy se zdály být dokonce svůdné. Z tohoto vyplývá, že text a jeho význam byl přednější, než krása samotného zpěvu.¹³⁸ Další věcí, která z toho vyplývá, je způsob hraní na nástroje. Ten by se měl blížit způsobu zpěvu – ať už jde o vedení frází nebo o ozdoby¹³⁹.

Pražská jidiš kapela má ve svém repertoáru především písně instrumentální, tzn. bez zpěvu. Když už však dojde na některou pěveckou melodii, chápe se jí první Vojta Peštuka. Ale například v *L'chaim*

¹³⁴ Booklet k CD *Módy*, text Vojtěch Peštuka.

¹³⁵ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

¹³⁶ Vojtův název pro území, kde se používal jazyk *jidiš*.

¹³⁷ Ottens a Rubin, 1999: 30.

¹³⁸ Bohlman, 2000: 257.

¹³⁹ Viz následující kapitoly.

zpívá celá kapela, tzn. i ženy. I v tomto se projevuje změna oproti minulosti, kdy v *PJK* je členů mužského a ženského pohlaví více méně stejně.

Vojtův zpěv je hrudní, zdá se, že jej nestudoval v klasickém západním uměleckém směru. Také můžu říci, že docela málo artikuluje, občas je i z nahrávek obtížné rozpoznat přesné znění textu. Jeho postoj je u zpěvu málo uvolnění a strnulý, dynamika je téměř po celou dobu stejná. Při zpěvu se většinou doprovází „kontrováním“ na housle.

Židovské hudební módy – štajgery (*gustny*)

„Modální systém aškenázské hudby byl kodifikován jako část liturgického stylu a žánru. Nazývá se *shtayger* (v jidiš „to, co stoupá“). Jednotlivé módy mají vlastní názvy, které se většinou vztahují k textům, se kterými jsou spojovány. [...] Některé typické rysy *shtaygerů* také charakterizují sekulární aškenázskou melodii, přinejmenším pokusy o jejich stylizaci, třeba zvětšenou sekundou v lidových a populárních melodiích 19. a 20. století. Zánikem aškenázské komunity v Evropě se stalo, že je nemožné zjistit, zda opravdu *shtayger* formoval systém, na jehož základech stála celá aškenázská hudební kultura.“¹⁴⁰

„Ačkoli melodický materiál klezmerské hudby tvoří většinou výběr menších intervalů (mezi tercií a kvintou), souhrnně se dá říci, že vychází ze čtyř hlavních typů tónin, z nichž každá má rozsah více než jedné oktávy. Tyto tóniny mají funkci modu – ovšem bez jasného významového obsahu, jako má indická raga nebo klasická turecká hudba.“¹⁴¹

Tyto hudební módy označovali hudebníci z východní Evropy také jako *gustn* – lat. *gustus* – vkus, chuť.

„Každá z těchto tónin obsahuje určitý počet flexibilních tónů, které mohou být v závislosti na stavbě motivů, směru melodie nebo podle osobního vkusu klezmerských interpretů zvyšovány nebo snižovány.“¹⁴²

Jedním ze znaků *klezmeru* je, že se nehraje v (pro západní chápání hudby typickém) dur-mollovém systému, ale používá vlastní židovské hudební módy, z nichž některé z nich popisuji v následujícím textu, kdy čerpám z Ottensové a Rubina.

¹⁴⁰ Bohlman, 2000: 253.

¹⁴¹ Ottens a Rubin, 1999: 156.

¹⁴² Ottens a Rubin, 1999: 158.

Modus Frejgiš

Tento modus „leží na pátém stupni harmonické moll, **hiatus**¹⁴³ tedy nyní **leží mezi druhým a třetím stupněm a charakter je durový.**“¹⁴⁴ Dalším charakteristickým znakem, který zmiňují Ottensová a Rubin je **mollový akord na sedmém stupni**, „který přebírá v kadencích „dominantní“ funkci.“¹⁴⁵ Jinak se také nazývá *ahava raba* (velká láska) – „podle prvních slov modlitby z ranní liturgie.“¹⁴⁶

Dvanáct skladeb, u kterých je ve *Fakebooku* uvedeno, že náleží do tohoto modu, jsou následující: *Hoffmanova moldavská hora*, *Hoffmanův moldavský freylakh*, *Lebedyk un Freylakh*, *Čerešenkův redl*, *Perlmanův Nign*, *Špil dže mir klezmorimlakh*, *Yevreyskiy Narodnyi Tanets*, *Honga a Freylakh z Podoloy*, *Nakhes fun Kinder*, *Bukoviner Freylakh*, *Rumaniš Bulgariš*, *National Frylach (Šimke Chazer)*.

Ukrajinský dórský modus

Další často používaný modus muzikologové označují od 20. století jako „alterovaný dórský“ nebo „ukrajinský dórský“. Modus s tímto názvem „leží na čtvrtém stupni harmonické [stupnice] moll. [...] Někdy je tato stupnice nazývána *miseberakh*.“¹⁴⁷ Jeho charakteristickým intervalem je **zvýšený čtvrtý stupeň**. Skladby, u kterých je ve *Fakebooku* uveden modus *mišberekh* jsou následující: *Doina*¹⁴⁸ a *bulgar směs v g mišberekh* – *Di Zilberne Khasene (prvně jako hora, pak jako bulgar)*, *Colmar Bulgar a Lemberger Bulgar*.

Další hudební mody

Podle Ottensové a Rubina existují i další *klezmerové* mody:

„Třetí a v klezmerské hudbě stejně běžný gust má „**mollový**“ charakter, obsahuje ale **zmenšený druhý a pátý stupeň**, které se v mollových tóninách západní umělecké hudby nevyskytují. Poslední, čtvrtý gust se oproti tomu vyznačuje „**durovým**“ charakterem, zahrnuje však také některé tóny, které západnímu „dur“ neodpovídají, jako **zmenšený sedmý a zvětšený čtvrtý stupeň.**“¹⁴⁹

¹⁴³ Zvětšená sekunda.

¹⁴⁴ Vojtěch Pospíšil, 2012: 13.

¹⁴⁵ Ottens a Rubin, 1999: 158.

¹⁴⁶ Ottens a Rubin, 1999: 158.

¹⁴⁷ Vojtěch Pospíšil, 2012: 13.

¹⁴⁸ Tento modus podle Ottensové a Rubina (1999:158) „představuje základ improvizací *dojny*.“

¹⁴⁹ Ottens a Rubin, 1999: 158.

U ostatních skladeb však není modus ve *Fakebooku* vypsán. To zřejmě souvisí s tím, že se *klezmerská* hudba „plynule pohybuje od jednoho gustu k jinému mezi různými úseky skladby nebo mezi jednotlivými hudebními frázemi.“¹⁵⁰

Na tomto místě si dovoluji citovat emailovou komunikaci s Vojtou Peštukou, která se týkala židovských hudebních módů:

„Ahoj Vojto,
píši snad už naposled k věcem ke své práci. Měl bych poslední dotaz ohledně štajgerů, zda o tom systému/modech víte a jestli je používáte. Případně by se mi hodila ukázka nějaké písně, ve které s nimi pracujete. Mám už nějak zpracovány písně L'chaim a Fun der chupe, tak kdybys věděl o nějakých modech v těchto písních, bylo by to super.
K té poslední /Fun der chupe/ jsem se chtěl zeptat, zda k ní nemáš někde slova v jidiš. Česky to můžu přepsat podle nahrávky, ale v jidiš bych to asi smolil nepěkně.
Děkuji moc a v pondělí se stavím na zkoušku,
Lukáš“¹⁵¹

Odpověď jsem obdržel vzápětí:

„Čau!
Štajger je tam u Vás na severu někdo, kdo dělá na šachtě, ne? :D
Doporučoval bych přepis "shteyger" - myslím, že to je standardizovaný YIVO přepis do latinky.
Jo, pracujeme s nimi v podstatě ve veškeré tvorbě od začátku (ještě mám někde ručně psanou tabulku se všemi módy). Z mého úhlu pohledu je to naprosto základní stavební kámen celé jidiš muziky, který jí dává její specifický výraz.
Je to systém několika módů, které na sebe různě navazují a v různých stupních se částečně překrývají. Myslím, že jsem na toto téma dělal v *PJK* několik teoretických pojednání. A s rabínama jsme to studovali ve Weimaru i v Mikulově.
Správná identifikace módu a jeho změn Ti taky napoví, jak věc harmonizovat. Což se hodí při tvorbě aranže, ale taky při improvizaci, protože i když danou věc neznáš, tak můžeš hrát z koule doprovod, když dobře posloucháš melodii a identifikuješ ten mód (shteyger, gustn) a harmonickou funkci si už pak dosadíš podle konkrétních změn melodie.
Lchaim je v D frejgiš s modulací do g mišberek (ukrajinská dórská) nebo Gm. Nemám teď u sebe housle, tak v pondělí.
Fun der khupe je v E frejgiš s modulací do A moll
Poslechni si Potká Yankwotiz Goldenshteyna z alba *Módy*. Ta úvodní sekvence je "doina", a to je jakási modální improvizace. Nejdřív je to v d mišberek (mogen ovos/ukrajinská dórská), pak tuším Cm, C a A frejgiš. Poznáš to podle doprovodu.
Je to specifický židovský repertoár (po úpravách převzatý od Rumunů - jejich doina je trochu jiná - právě nemá tolik modálních prvků a modulací), kde vlastně improvizuješ v té modální struktuře a náladu vytváříš jejich střídáním.
Má to hodně blízko k turecké/arabské muzice - hijaz nebo maqam jsou ty modální struktury, které jsou podobné židovským shteyger/gustn (základ ve frygické - frejgiš) a taksim potom turecká/řecká forma improvizace.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Email Vojtovi 9. 12. 2016.

Ten jidiš text mám jen v hebrejské transliteraci. Tereza možná má přepis do latinky. Zeptáme se v pondělí.
V.¹⁵²

Z tohoto emailu jasně vyplývá, že Vojta zná a chápe systém štajgerů jako „základní stavební kámen jidiš muziky“. Umí rozpoznat, v jakém módu se která skladba hraje a podle toho je pak schopen improvizovat či ji harmonizovat. Také tento systém považuje za to, co dává *jidiš/klezmerové* muzice specifický výraz.

Ornamentace

Ottens a Rubin připodobňují *klezmerské* skladby ke skladbám barokním a východoevropské či orientální tradici, kdy jednoduchá melodie sloužila pouze jako předloha pro interpreta a „hotový tvar vznikal uplatněním improvizovaných ozdob.“¹⁵³

Pro zvuk *klezmerové* kapely a také *Pražské jidiš kapely* je jedním z charakteristických rysů způsob ornamentace a hraní ozdob. To jsou ozdoby melodie, které se hrají od určitého tónu a postupně se například hrají tóny v rychlém sledu za sebou nahoru či dolů nebo se používají trylky a jiné. Všechny ornamenty (ozdoby) pochází z vokálního projevu, proto se instrumentální hráči snaží různými způsoby docílit toho, aby jejich hraní znělo jako zpěv. Tereza říká, že se je částečně naučila poslechem a částečně si je sama vymýšlí.

Glissando

Vojta je používá při hře na housle proto, aby se přiblížil melismatickému vokálnímu zvuku. Hraje jedním prstem na jedné struně a posouvá jej nahoru nebo dolů. Nejedná se o úplný, jak říká „přiznaný“ gliss, ale zní specificky, kouskovaně. Vždycky je tam slyšet výjezd částečně nahoru nebo dolů.

Krechc

Příraz, vzlyk, stony¹⁵⁴. „Imitují zlom mezi přirozenou polohou hlasu a falzetem,...“¹⁵⁵ Podle Vojty se používá nejčastěji. Hraje jej na housle dvěma způsoby:

1. Druhým prstem hraje tón, třetím prstem udělá příraz v intervalu sekunda nebo tercie (není to ale přiznaný tón).

¹⁵² Email Vojty Peštuky 9. 12. 2016.

¹⁵³ Ottens a Rubin, 1999: 201.

¹⁵⁴ Ottens a Rubins, 1999: 201.

¹⁵⁵ Ibid.

2. Nebo hraje tón druhým prstem, pak jej zvedne a zní o půltón níž, pak přirazí třetí prstem. V tomto případě zazní více tónů než v prvním případě.

Nátryly, trylky

„Trylek“ znamená rychlé střídání tónu a vrchní sekundy za sebou. Vojta používá krátké, rychlé, podle svých slov agresivní, staccatové trylky. Na čtvrtých i osminových notách.

Odišné vedení smyčce

Z rozhovoru s Pavlem i Terezou vyplývá, že oba chápou zvuk *klezmeru* jako syrovější, rustikálnější než se používá v klasické hudbě. Docilují toho také rozdílným vedením smyčce v pravé ruce, kdy se využívá (v kontrabasové hře) více perkusivního zvuku.¹⁵⁶ Tereza mi výslovně říkala, že rozdíl oproti „klasickému“ hraní nachází ve vedení smyčce. To ostatně potvrdil i Pavel, když říkal, že je někdy potřeba, aby to občas „vrzalo“, zaskřípalo. Toho se například v oblasti Maďarska dociluje hraním na kratší smyčec (podobný jsem měl při hře na *šustrbas*).

Posunutá intonace

Podle Terezy má dekorativní charakter i posunutá intonace, tím se prý přibližuje lidovému zvuku. Ostatně při koncertu u Kafkova památníku, kdy byly nástroje rozladěné¹⁵⁷, říkal Vojta, že jsme právě i tímto docílili toho správného zvuku.

Rytmizace

Dalším ornamentem, podle Pavla, je rytmizování.

„Spíš třeba ti dva, tři hrajou unisono, nicméně každé to jinak zdobí. A můžou to zdobit tak, že někdo třeba hraje čtvrtovou notu a někdo místo ní zahraje šestnáctkovéj pochod. To se taky bere jako ozdoba. To znamená, že hrajou tři a ti tři všichni hrajou jako tu stejnou melodii, ale každé ji hraje jinak a to v tom tvoří takový to napětí, kterej je pro ten žánr charakteristický.“¹⁵⁸

Zde zmiňuje, že jedním z charakteristických znaků *klezmerové* hudby je hraní **unisono**. To znamená, že více muzikantů hraje stejnou melodii. Tento znak jde lehce vyzorovat při poslechu *Pražské jidiš kapely*, kdy většina muzikantů hraje stejnou melodii, jen si ji občas někdo různě zdobí.

¹⁵⁶ Rozhovor s Pavlem Jurečkou, 20. 6. 2016 v Praze.

¹⁵⁷ Z mé perspektivy studenta západní umělecké hudby.

¹⁵⁸ Rozhovor s Pavlem Jurečkou, 20. 6. 2016 v Praze.

Rytmus

Pro hudební projev *klezmeru* je rytmická složka důležitá. V USA se staly postupem času a technické zručnosti výše ceněny „rumunsky zabarvené melodie s mnoha triolami a šestnáctinovými běhy.“¹⁵⁹

„*Bulgar, frejlech* nebo *šer* bylo vlastně možné tančit téměř ke každé melodii ve dvoučtvrtovém taktu.“¹⁶⁰ Šestnáctinové běhy se v repertoáru *PJK* vyskytují např. ve skladbě pojmenované jako *Goldshteynova Wedding Hora*, jako příklad zde uvádím její přepis.

Goldenshteyn's Wedding Hora



Obrázek 8 Fakebook *PJK*.

Sólové nástroje se rytmu pevně nedržely, ale spíše jim sloužil jako vodítko, kterým se nechávaly vést.¹⁶¹ O „rytmických variacích“ se také zmiňuje Vojtěch Pospíšil ve své bakalářské práci:

„Lze vystopovat, že každý tanec či jiná forma má svůj charakteristický temporytmus a charakteristicky umístěné akcenty, to vše je možné zapsat schematicky do not. Mnohem důležitější ale je, že tato základní schémata se dají rytmicky varírovat a to velmi výrazně.“¹⁶²

Tempo si *klezmeři* různě přizpůsobovali a měnili jej, což jde ostatně slyšet i na nahrávkách *PJK*, kdy změny tempa určuje Vojta nebo Tereza určitými pohyby na začátku změn (kývání, klepání nohou na těžkou dobu). Jak je psáno výše, podle Pavla je rytmizace jedním ze způsobů ornamentace.

Nástrojové obsazení *PJK*

Asi nejhmataatelnějším způsobem, jak konstruovat představu „tradičního zvuku“, je výběr nástrojového obsazení. Proto se v následující podkapitole věnuji důvodům nástrojového obsazení *PJK*, které zasadím do kontextu z odborné literatury, věnující se tématu zvuku *klezmeru* v historii.

¹⁵⁹ Ottens a Rubin, 1999: 196.

¹⁶⁰ Ottens a Rubin, 1999: 196.

¹⁶¹ Anežka Mejzrová, 2015: 22.

¹⁶² Vojtěch Pospíšil, 2012: 15.

Vývoj obsazení hudebních nástrojů v kapelách *klezmerů*

Obsazení kapel *lejconim* se ustálilo teprve v 17. a 18. století.¹⁶³ V polovině 17. století do kapely přibyl housle původem z Itálie. Židé také stáli za rozšířením *hackbrettu* – cimbálu. Židovské soubory *lejconim* se téměř nelišily od středoevropské vesnické kapely křesťanů, protože Židé její obsazení většinou převzali.¹⁶⁴

„V 17. a 18. a v raném 19. století byly obvyklé různé kombinace smyčcových nástrojů, např. dvou nebo tří houslí s jedním basovým nástrojem (violoncello, kontrabas) a cimbálem. Tato kombinace se pravděpodobně prostřednictvím židovských hudebníků z Prahy rozšířila v polovině 17. století na sever a na západ.“¹⁶⁵

V 18. století vystupovali *klezmeři* převážně v **duetech – housle a cimbál (*klezmer dulcimer*)** nebo **ve čtyř až pětičlenných skupinách – vedoucí housle, kontra housle (sekund), cimbál (*tsimbl* či *zimbel*) a kontrabas nebo violoncello**, někdy byly doplněny o **dřevěnou flétnu**. Vedoucí roli cimbálu přebíraly postupem času k 19. století housle.¹⁶⁶

V průběhu 19. století se měnilo nástrojové obsazení orchestrů na různém území jinak. Například v carském Rusku se dostaly do kapely **žestové nástroje**, což bylo zapříčiněno odvodou mnoha mladých lidí i z židovské komunity na vojnu, kde hráli ve vojenské hudbě právě na tyto nástroje. Ve vztahu k Pražské jidiš kapele je dobré uvést, že v poslední třetině 19. století se na území Ruské Ukrajiny, jako důsledek výše popsané proměny, začaly objevovat orchestry s více členy, obvykle mezi šesti až dvanácti. **V těchto ansáblech už nebyl cimbál, ale nacházel v nich stále více své místo buben zvaný *poyk* s paličkami a činely (*tatsn*).**¹⁶⁷ *Poyk* s činelem se také objevuje v *PJK*.

Jak dále uvádí Walter Zev Feldman, z období před první světovou válkou pochází mnoho nahrávek duet housle-cimbál. Ještě před začátkem 1. sv. války natočil klarinetista Belf u ruské společnosti kvartet v obsazení klarinet, housle, kontrabas a klavír. Dále Feldman uvádí, že u amerických nahrávek se začal vyskytovat akordeon, který před tím nebyl nástrojem v *klezmer* kapele.¹⁶⁸

¹⁶³ Ottens a Rubin, 1999: 36.

¹⁶⁴ Ottens a Rubin, 1999: 36.

¹⁶⁵ Ottens a Rubein, 1999: 36.

¹⁶⁶ Feldman, 2000: 9.

¹⁶⁷ Feldman, 2000: 9.

¹⁶⁸ Feldman, 2000: 10.

„Jakýkoliv pokus o znovuvytvoření evropské *kapely* se strunnými nástroji musí být založen na selektivní extrapolaci z nahrávek, které zachycují odlišnou instrumentaci,...“¹⁶⁹ „Žádná ze starších transkripcí klezmer hudby se nezabývá doprovodem. Někteří současní klezmeroví houslisti, např. Alicia Svigals, Steven Greenman, Deborah Strauss a Michael Alpert, objevili „*paterny*“ pro *sekund* (kontrování), které přidaly na větší polyrytmické textury *kapely*.“¹⁷⁰

Jak vyplývá z výzkumu, v *PJK* hrají jak nástroje, které historicky patří do *klezmer* kapel, tak i nástroje, které tam byly implementovány později (akordeon) nebo které jsou nástrojem, který se používá v klezmeru méně často (mandolína).

Zajímavou skutečností je, že se v *PJK* naopak neobjevuje nástroj (podle mnohých lidí typický pro klezmer) klarinet. Klarinet (vynález připisovaný J. Ch. Dennerovi kolem roku 1690) se v kapelách *lejconim* vyskytuje až poměrně pozdě¹⁷¹. Myslím si, že není v kapele z jednoduchého důvodu – není, kdo by na něj v *PJK* stabilněji hrál. Jednou jsem na *klezmer jamu* po koncertu Naches tria slyšel hrát na klarinet studenta hebraistiky Tobiáše Smolíka, který je také psán na facebookových stránkách skupiny jako člen kapely. Při mém výzkumu jsem ho však viděl hrát pouze jednou a ani na zkouškách jsem ho nepotkal.

Housle

Feldman se v samostatné kapitole věnuje houslím a zmiňuje, že jak židovské tak nežidovské prameny mluví o specifickém houslovém způsobu hry, který je známý jako „jemný“ a „plačící“. Dále píše, že z několika málo nahrávek houslové hry z Polska, Ukrajiny, Rumunska a USA opravdu vykazuje určitou podobnost v tónu, která „*jasně odkazuje na způsoby aškenázských synagogálních zpěvů*.“¹⁷² Ovšem každý z hráčů vnáší do hry své znaky, které vychází z prostředí, ve kterém se hráč na housle učil hrát. Je rozdíl, pokud hraje absolvent klasické konzervatoře nebo člověk ovlivněný rumunskými romskými houslisty. A podobný rozdíl lze hledat i ve hře Terezy Rejškové a Vojtěcha Peštuky.

Vojta se naučil sám hrát na housle, které vyměnil za kytaru, na niž původně hrál v Klezmer Quartetu:

„Já jsem před tím se na housle neučil, začal jsem se učit hrát sám, až někdy v roce 2006 nebo 2007 s tím, že jsem si říkal, že vzhledem k tomu, co chci hrát za muziku, tak stejně nemá smysl se vzdělávat klasicky. A že bude lepší, když se to naučím sám a využiju už té znalosti té

¹⁶⁹ Feldman, 2000: 10.

¹⁷⁰ Feldman, 2000: 11.

¹⁷¹ Ottens a Rubin, 1999: 36.

¹⁷² Feldman, 2000: 11.

muziky, kterou mám v té době. Takže jsem začal místo doprovodů na kytaru kontrovat na housle. Takže ještě o to víc se to posunulo k tomu tradičnímu zvuku.“¹⁷³

To, co Vojta považuje za klasické hudební vzdělání, chápe jako irrelevantní k praxi *klezmeru* a snaze o jeho „tradiční zvuk“. Vojtův přístup, kdy říká, že „nemá smysl se vzdělávat klasicky“, pokud chce hrát tuto hudbu, je v protikladu k hudební cestě Terezy, která se na housle vzdělávala klasicky v ZUŠ a jak sama říká, strávila mnoho set možná i tisíce hodin cvičením stupnic a etud. Dodnes také hrává koncerty tzv. klasické hudby. Podobně jako Tereza jsou na tom s klasickým hudebním vzděláním také další členové *Létajícího rabína* či *Pražské jidiš kapely*.

Ve způsobu „*klezmer*“ hraní na housle mi Tereza poskytla několik zajímavých postřehů – rozdílů – oproti hraní klasické hudby:

- Výměny poloh – je žádoucí, aby byly výměny slyšet. Často se hraje posloupnost tónů jedním prstem. To dovoluje hráči, aby mohl dělat ozdoby.
- Ornamentace. – Různé obaly, kraechce, aj.
- Posunutá intonace – podle Terezy má lehká falešnost dekorativní charakter a blíží se tím „lidovému zvuku“.
- Odlišné vedení smyčce – občas je vhodné, aby člověk trochu „vrzal“. Ale nesmí se to přehánět.

Mnoho z těchto věcí objevila při poslouchání starých nahrávek nebo se je naučila ve Výmaru či si je vymýšlí sama. Ovšem, a to odpovídá Feldmanovi, využívá techniku, kterou umí z klasické hudby. Jako příklad uvádí, že občas používá hru tzv. *sul ponticello* (u kobylky), což si myslí, že se v *klezmeru* nedělalo. „*To je prostě jako už můj efekt, že jsem jako tím chtěla něco extra říct. Že mě to baví kombinovat.*“¹⁷⁴

Dále její hru ovlivňují i ostatní spoluhráči. Jako příklad uvádí hraní s Vojtou. Ten podle ní dělá mnoho ozdob a proto, když *dubluje* stejnou melodii jako on, ozdobám se vyhýbá.

Proč *dubluje* (zdvojuje, hraje *unisono*) melodii, stejnou jako Vojta? Protože mu tím pomáhá k hlasitějšímu zvuku (její housle mají průraznější, hlasitější zvuk), a když Vojta zpívá, tak někdo „musí táhnout kapelu“.

¹⁷³ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

¹⁷⁴ Rozhovor s Terezou Rejškovou, 6. 4. 2016 v Praze.

I v *klezmeru* je podle Terezy, jako třeba u Mozarta, důležité vedení fráze, která směřuje od někud někam. Zde tedy opět využívá jak znalosti z klasické hudby, tak znalosti načerpané z kurzu ve Výmaru, jmenovitě od Amita Weissbergera.

Poyk

Poyk je malý zavěšený bubínek s činelem (*tatsn*), na nějž hraje v *PJK* Jiří Adam. Bubínek má zavěšený před sebou na těle, v pravé ruce má paličku, v levé zapalovač. Pravou bubnuje paličkou a rozechvívá jí blánu, činel naopak rozeznívá spodní částí zapalovače. Většinou se rytmická struktura, kterou *poyk* v *PJK* hraje, nemění. Na první dobu zní buben rozeznělý paličkou, druhou dobu činel. Ve skladbách, které jsou ve 3/4 rytmu zní dohromady buben i činel každou první a třetí dobu.

Kontrabas

Kontrabas je součástí „rytmické“ sekce *PJK*, kam ještě řadím i poyk, klavír, mandolínu a také akordeon (o něm dále). Pavel Jurečka, který na kontrabas v *PJK* i Létajícím rabinovi hraje, mi popsal základní rozdíl hry klezmeru a klasické hudby¹⁷⁵.

Říká, že se v klasické hudbě dbá na co nejušlechtlejší tón, především pokud se hraje *arco* (smyčcem). „Což nejenom v *klezmeru* není až tak podstatný“. Také si je vědom rozdílů ve vedení doprovodů z různých částí Evropy. Zmiňuje se o hudbě z území východního Maďarska nebo Rumunska, kde:

„doprovod vychází z toho, jak se doprovází třeba rumunská nebo maďarská folklórní hudba. To znamená, že se to hraje třeba na kratší smyčce a ten zvuk je skoro, jak když štípeš dřevo. Takové to vhud... Je takovej víc syrovej, je tam třeba víc perkuse oproti klasickému hraní. Když hraješ klasiku, tak není úplně žádoucí, aby ti to zaskřípalo a tak, což oproti tomu zvuku, kdy chceš v tom klezmeru, aby to udělalo takový větší vrz, což je někdy komplikovaný. Protože my máme jako poměrně slušnej nástroj, kterej toho není úplně přirozeně schopnej,/.../.“

U této myšlenky, kdy popisuje zvuk a vzhled nástroje, který se používal podle něj v Maďarsku, je vhodné znovu připomenout *šustrbas*, o kterém píše na začátku ve snapshotu koncertu u památníku Fr. Kafky. Jedná se o „folklórní nástroj“, jak říká jeho výrobce Vojta Vaško, který se používal v průvodech (slouží k tomu popruh, za který se dá zavěsit na rameno). Vypadá jako robustnější violoncello, které má 3 struny (G, D, A). Na tento nástroj se hraje kratším smyčcem, který vyrobil Vojtěch Vaško zkrácením smyčce kontrabasového. Bohlman v souvislosti s *šustrbasem* píše:

¹⁷⁵ Rozhovor s Pavlem Jurečkou, 20. 6. 2016 v Praze.

„Ve střední a Východní Evropě se stal nezbytným nástrojem při svatbách šustrbas (bass violin), který si hudebníci nasadili na popruh (pásek nebo něco podobného) kolem ramen, a to jim zajišťovalo schopnost pohybu, která byla nezbytná pro svatební procesí a touto formou a repertoárem vyjadřovali odlišnost židovství.“ (259)

Po koncertu, kdy jsem na *šustrbas* hrál, se Vojta Peštuka nejednou vyjádřil v tom smyslu, že se mu velmi líbí zvuk tohoto nástroje, který je prý „přesně to, jak to bylo kdysi“. Zvuk *šustrbasu* je opravdu velice syrový (jak popisuje Pavel Jurečka), nekonkrétní, ale přitom hlasitý. Hrál jsem většinou na první a třetí dobu základní tón akordu a někdy i kvartu od něj dolů.

Akordeon

Akordeonistou v *PJK* je Ondřej Zlevor, kterého znám z konzervatoře Jaroslava Ježka, kde jsme spolu studovali. Kromě *PJK* hraje také v další *klezmerové* kapele – Meckie Messer Klezmer Band. O jeho cestě k *PJK* jsem psal již v kapitole o historii této skupiny.

Akordeon, který se podle Feldmana¹⁷⁶ začal objevovat až na severoamerických nahrávkách z doby před první světovou válkou, takže se v Evropě v klezmerových souborech nevyskytoval, zastává v Pražské jidiš kapele podobnou funkci jako klavír. Hraje většinou harmonickou linku (akordy), rytmicky se drží kontrabasu a *poyku*. Není však výjimkou, když v některých písních zazní krátké „vyhrávky“ a na konci některých frází Ondra změní rytmus (např. stále hraje pravidelný čtvrtý rytus, ale na konci písně v posledním taktu jej změní na dvaatřicetinový).

Cimbál

Na svých facebookových stránkách uvádí *PJK* mezi výčtem členů také Janu Dosedělovou a Emu Ramdanovou. U Jany je kromě příčné flétny a tance napsáno, že hraje na *tsimbl*, na který hraje i v Létajícím rabínovi. U Emy je psán kromě violoncella *cimbál*, na který hrává ve folklórní muzice *Muzička*. Na koncertech *PJK*, které jsem v průběhu výzkumu viděl, ani jednou nehrála žádná z dam na *cimbál* nebo *tsimbl*.

O historii cimbalu/tsimblu se zmiňuje Feldman ve svém textu *Music of European Klezmer*, z něhož nyní čerpám. Německý dulcimer *hackbrett* zdokonalili polští *klezmeři*, když ho zlepšili chromatickým laděním, mohli ho používat jako doprovodný i sólový nástroj.¹⁷⁷ Jsou známy dva typy tohoto nástroje – větší a menší. V Létajícím rabínovi hraje Jana Dosedělová na menší. Cimbál se vyskytoval od 18. století v Polsku, Bělorusku a Moldávii. V jižních částech Ruského impéria vycházel z módy.⁽¹⁴⁾ Několik

¹⁷⁶ Feldman, 2000: 10.

¹⁷⁷ Feldman, 2000: 14.

cimbalistů emigrovalo do USA, tam se ale tento nástroj neměl šanci prosadit, kvůli používání žesťových nástrojů a pokroků v konstrukci klavíru. Cimbál se začal znovu prosazovat v USA až v 70. letech 20. století.

Mandolína

Na tento nástroj hraje v kapele Jan Skovajsa, bývalý student etnomuzikologie na FHS. Do *PJK* se dostal náhodou, a to když je slyšel hrát kdesi ve staré synagoze v jižních Čechách. V kapele zastává spíš rytmickou a harmonickou funkci, doplňuje svou hrou prostor mezi *klavírem s akordeonem* a *kontrabasem s poykem*. Melodická sóla nehraje.

3.3.3. Jak se v *PJK* dělá klezmer

Sestavování a osvojování repertoáru: Fakebook a Klezmer Incipits

Muzikanti *PJK* a další účastníci *PJK* sessionů, kteří se chtějí naučit nové kusy, mohou využít interní výukové pomůcky a materiály, kterým v *PJK* říkají *Fakebook* a *Klezmer incipits*.

Fakebook je emický název v podstatě pro zpěvník písní, které má *PJK* v repertoáru. Je dělaný tak, aby byl využitelný při vystoupení/sessions – aby spolu mohli hrát muzikanti, kteří spolu hrají poprvé, bez zkoušení, rovnou „naostro“. Písně jsou rozděleny do performančních „setů“¹⁷⁸, v každém z nich je jedna až pět písní. Vždy je uveden název a metrum, někdy i název příslušného židovského hudebního modu, tzv. shteygeru, což je emický termín pro důležitý hudební koncept, který vysvětlím později. Pod touto hlavičkou jsou vypsány jednotlivé akordy a repetice. Např.:

¹⁷⁸ Při koncertech je většinou mezi sety kratší pauza, kdy se domlouvá, co se bude hrát dále.

1. Hoffmanova moldavská hora a freylakh – Lebedyk un Freylach – Čerešenkův redl - vše v D freiqiš

Hoffmanova moldavská hora - in 3/8:

||: D |D |D |D |D |D |D |D |D |D |D |D | Cm | Cm | D | D: ||

||: D |D | Gm| Gm | Gm | Gm | D | D :||

||: D |D | Cm | Cm | Cm |Cm | D |D :||

Hoffmanův moldavský freylakh – in 2/4:

||: D |D |D |D |D |D |D |D |D |D |D |D | Cm | Cm | D | D: ||

||: D |D | Gm| Gm | Gm | Gm | D | D :||

||: D |D | Cm | Cm | Cm |Cm | D |D :||

Lebedyk un Freylakh – in 2/4:

||: D |D |D |Cm |Cm |Cm |D |D| D |D |D |Cm |Cm |Cm |D |D:||

||: D |D |D |D | D | D | D | D | Cm| Cm | Cm | Cm | Cm | Cm | D| D:||

Čerešenkův redl – in 2/4:

||: D | D | D | D | D | D | D | Cm | D :||

||: Gm | Gm | D | G(m) | Gm | Gm | D | Gm :||

||: Cm | Cm | D | D | Cm | Cm | D Cm | D :||

Obrázek 9 Ukázka *Facebooku PJK*.

Jak vyplývá z druhého rozhovoru, který jsem s Vojtou vedl, *PJK Facebook* vytvořil on společně s Terezou a Pavlem:

„Co si pamatuju, tak jsme to dávali dohromady já s Pavlem a Terezou, protože většinou jsme my přinesli ty věci, jakože písničky. Takže jsme to znali. A Pavel zase jako basista v podstatě to harmonizoval z větší části. Takže my jsme si to nějak rozhodili. A něco jsme jenom opsali z not, který jsme měli a něco jsme prostě akorát přepsali do písemné podoby to, co jsme měli v hlavě, podle čeho jsme to hráli.“¹⁷⁹

Při jeho tvorbě se prý nechali inspirovat tzv. jazzovými *fakebooky*,

¹⁷⁹ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 22. 11. 2016 v Praze.

„...kde jsou přespaný nějaký standardy tak, že jsou prostě zharmonizovaný nebo je tam vlastně notovej záznam, aby tam byla ta základní osnova. A je tam nějaká třeba základní harmonie, prostě aby spolu mohli ty jazzový standardy hrát muzikanti, kteří se potkají na tom pódiu poprvé. Nebo třeba, aby se srovnaly rozdíly mezi různými úrovněmi muzikantů. Aby to pomohlo těm, kteří to třeba tolik neznají nebo si nejsou tak jistí. A v podstatě ze stejných důvodů nebo se stejným úmyslem jsme to tvořili my.“¹⁸⁰

Zde nacházím paralelu mezi konceptem jazzové *jam session* a *klezmer session*. Tyto názvy znamenají hudební událost, při které se sejdou muzikanti s různými nástroji a zkušenostmi, mnohdy se nemusí znát, ke společnému hraní písní, které znají, či volnému improvizování. Tyto *klezmer sessiony* pořádá také *Pražská jidiš kapela*, a to většinou v podniku s názvem Zázemí v Bartolomějské ulici v Praze. Informace o chystajících *klezmer sessionech* publikují na svých facebookových stránkách¹⁸¹.

K výběru repertoáru Vojtěch dodává, že čerpá z mnoha zdrojů. Kromě letní školy ve Výmaru také z jiných workshopů a kurzů, či od známých: „*To má Tereza hodně takovejchto materiálů od těch svých spoluhráčů z Německa.*“ a další písně např. z nepublikovaných sbírek. Vojta říká, že spoustu nahrávek a jiných zdrojů leželo v archivech a z historických důvodů se s nimi začalo pracovat až v poslední době. Sám nemá čas do archivů jezdit a zkoumat je, takže se k těmto zdrojům dostává přes lidi z prostředí klezmerových kurzů. Mezi nimi především zmiňoval Amita Weisbergera a jeho přátele: „Potom přijdeš na festival, lidi tam mají hard disky a kopírují si to.“ Většinou se prý jedná o nahrávky z archivů ruských, amerických, ukrajinských a izraelských.

Na druhou stranu Vojta dodává: „Ale nikdy jsme se samozřejmě nevyhýbali tomu, že bychom neposlouchali ty současné hudebníky a nechávali se zase inspirovat jejich současným, moderním pohledem.“¹⁸² Inspiraci konkrétně hledají v nahrávkách současných *klezmerových* kapel jako *The Painted Bird* (Německo), *Di Naye Kapelye* (Maďarsko), *Brave Old World* (USA/Německo), *Veretski Pass*. Vojta říká, že tím, že *Di Naye Kapelye* pochází z Maďarska, mají stejný lokální kontext (společné historie ve smyslu rakousko-uherské monarchie či zkušenosti komunismu) a hudebně blízko k moravské lidové hudbě. Michal Alpert z kapely *Brave Old World* zase učil Vojtu zpívat „tradičním“ způsobem.

Při koncertech *PJK* má většinou tento *Fakebook* před sebou pouze klavíristka, ostatní hudebníci hrají bez něj, tzv. z hlavy.

¹⁸⁰ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 22. 11. 2016 v Praze.

¹⁸¹ Viz <https://www.facebook.com/prazskajidiskapela/?fref=ts>.

¹⁸² Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

Druhou pomůckou, kterou mají v *PJK* k dispozici je dokument s názvem *Klezmer incipits*. Zde jsou písně seřazeny přesně jako ve *Fakebooku*, ale již se jedná o krátké (většinou 2 až 3 taktové) ukázky melodií zaznamenaných v evropském systému notace a rozdělených do částí A, B, C. Například část první strany vypadá takto:

klezmer incipits

Pražská Jidiš Kapele

Set 1

Hoffman's Moldavian Hora

A



B



C



Hoffman's Moldavian Freylach

A



B



C



Lebedyk un Freylakh

A



B



Čerešenkúv Redl

A



B



C



Obrázek 10 Ukázka *Klezmer incipits PJK*.

Práci s tímto notovým zápisem si dala Andrea (flétnistka) a Vojta její snahu komentuje slovy, že je to dobrá pomůcka pro muzikanty, kteří jsou zvyklí číst z not, ale sám neví, zda to někdo v kapele používá. Rozhodně jsem si nevšiml při žádném koncertu, že by to měl někdo vytištěno. Ale pro domácí přípravu, jak říká Vojta, je to velmi dobrá pomůcka, protože:

„Prostě těch melodií ve fakebooku je strašně moc, jo. To máš třeba, já nevím, dvacet, třicet melodií různých, který často jsou podobný nebo prostě, jak to v téhle té muzice bývá, tak jsou tam některý pasáže, který jsou jakoby generický, to znamená, že se opakovaně objevují v různých těch melodiích a někdy prostě pro ty muzikanty potom je těžký, i já se v tom občas spletu, že prostě chci začít hrát něco a automaticky začnu hrát něco jinýho. Tohle by ti vlastně mělo pomoci chytit hned jakoby na začátku podle pár prvních taktů prostě, která ta melodie se vlastně hraje.“¹⁸³

Tato interní pomůcka vychází ze dvou různých zdrojů:

„To jsou vlastně etnografický notace nějakých sběrů, který byly pořizeny ještě před druhou světovou válkou, některý i před první a potom to vyšlo v reedicích. Anebo prostě se čas od času najde někdo, kdo si prostě dá tu práci a napíše něco do not, co se mu líbí.“¹⁸⁴

Tištěné folkloristické edice v systému evropské notace tedy rovněž hrály roli v sestavování a osvojování jejich repertoáru. Nicméně osvojování sluchem, bez notového záznamu, považuje Vojta pro jejich praxi za důležitější:

„Ale fakt je ten, že těchhle notovejch věcí, nebo věcí, které původně vycházely z notovýho záznamu, v tom repertoáru byla spíš menšina. Že prostě jsme většinou přinášeli melodie nebo skladby prostě po sluchu, no. Bez notovýho záznamu.“¹⁸⁵ Základem repertoáru *PJK* jsou židovské svatební tance *freylech*, které mají zapsané ve *Fakebooku*. Vojta se ovšem vyjadřuje v tom smyslu, že by měli být schopni zahrát cokoli, a že jsou tomu také přístupní:

„Obecně otázka, proč nehrajeme takovou písničku nebo onakou písničku mi přijde, že vlastně v kontextu Pražský jidiš kapely by neměla vůbec být relevantní, protože jako my hrajeme vlastně všechno a nehrajeme nic. V tom smyslu, že jakoby nesnažíme se tvořit koncertní repertoár, ale snažíme se prostě pracovat s tím materiálem lidovým v takové nějaké jako podobě, která ji co nejvíc přibližuje té autentické interpretaci. Tzn., že vlastně písničky se vynořují a zase se zanořují podle toho, jak je zrovna má kdo chuť zahrát nebo nemá.“¹⁸⁶

Pokud jsem ale měl možnost slyšet, zdálo se mi, že v reálu se sety při hudebních performancích *PJK* moc nemění a zůstávají totožné se sety tak, jak jsou rozděleny ve *Fakebooku*. Tento dojem však může způsobovat podobnost mnoha skladeb.

¹⁸³ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 22. 11. 2016 v Praze.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid.

¹⁸⁶ Ibid.

Hudební typy skladeb

Jak lze vyčíst z *Fakebooku* a *Klezmer incipits*, jsou jednotlivé skladby rozlišeny také podle typu tance, o který se jedná. Využiji na tomto místě slovníčku pojmů z knihy *Klezmeři*¹⁸⁷, abych mohl vysvětlit, čím se který hudební typ vyznačuje. V závorce uvádím příklad daného typu z repertoáru *PJK*.

- *Bulgar* – židovský kolový tanec besarabského původu. (*Colmar Bulgar*)
- *Dojna* (z rum) - nemetrická instrumentální improvizace moldavsko-besarabského původu. (*Doina - G mišberekh*)
- *Frejlech*, pl. *frejlechn* – typický kolový tanec východoevropských Židů. (*Běloruský frejlech*)
- *Hora*, pl. *horas* – izraelský tanec ve dvoučtvrtečním taktu, není příbuzný s rumunským tancem stejného jména (viz *žok*). (*Goldenshteynova Hora*)
- *Žok*, pl. *žokn* – taneční skladba moldavsko-besarabského původu ve tříčtvrtečním taktu, označovaná také jako *hora*, *rumunská hora* nebo *volechl*. (*Hoffmanova moldavská hora*)
- *Nigun* - Původně slovo, které znamenalo melodie¹⁸⁸. Je označení pro žánr, který se objevil jako výrazná forma, kterou zpívali přívrženci chasidského hnutí v Polsku a na Ukrajině v 18. století. Měly jednoduchá slova a melodie čerpaly z různých zdrojů, včetně lidových písní. *Niguny* se předávaly ústně, později byly některé zapsány a některé z nich sloužily jako základ pro lidové tance. Na začátku 20. století se staly známými i mimo chasidskou komunitu, a jak píše Bohlman, staly se „symbolem sekulární židovské identity i v jiných částech Evropy“.¹⁸⁹ (*Perlmanův Nign*)

Na tomto místě uvádím přehled skladeb rozdělených podle druhů tak, jak jsou napsány ve *Fakebooku* ve verzi z 29. 4. 2016. V něm je 48 skladeb.

Nejčastěji¹⁹⁰ se ve *Fakebooku* vyskytují skladby typu *hora*. (*Hoffmanova moldavská hora*, *Goldenshteynova Hora*, *Goldshhteynova Wedding Hora*, *Dobranoč – jako hora*, *Di Zilberne Khasene –*

¹⁸⁷ Ottens a Rubin, 1999: 251.

¹⁸⁸ Ottens a Rubin, 1999: 255.

¹⁸⁹ Bohlman, 2000: 254.

¹⁹⁰ Pokud je uveden hudební druh. 32 skladeb je totiž bez udání druhu, některé z nich mají určenou jen tóninu (např. a-moll).

jako hora, Hora Midor, Beckmanova hora). Jeho rytmus je v různém metru, podle Ottensové a Rubina se totiž jedná za prvé o izraelský tanec a zadruhé o rumunský tanec (*žok*).¹⁹¹

Z *Fakebooku* dále vyplývá, že druhým nejčastěji se vyskytujícím druhem skladeb je *flejlech*¹⁹² ve 2/4 metru (*Hoffmanův moldavský freylakh, Lebedyk unFreylakh, Taksim a Freylakh, Honga a Freylakh z Podoloy, Bukoviner Freylakh*).

Mezi skladby, které mění svůj typ je *Di Zilberne Khasene*, která se hraje zprvu jako *hora* in 3/4 a pak jako *bulgar* in 4/4.

Skladba, kterou analyzuji *L'chaim*, se ve *Fakebooku* nevyskytuje a skladba *Fun der khupe* spadá do skupiny bez udání druhu

Účastnický model v praxi

Hlavním důvodem, proč vnikly tyto dvě pomůcky (*Fakebook* a *Klezmer incipits*) je to, aby se k společnému hraní (*music making*) mohl připojit v podstatě kdokoliv.

Na vlastní kůži jsem si nejednou zažil, že opravdu při koncertech *PJK* neexistuje jasně vymezená linie mezi umělci a posluchači, když mě, coby posluchače, vyzvali, abych šel hrát na kontrabas místo Pavla. O mně už ale věděli, že na kontrabas hraji, ovšem uvedu hned další příklad, kdy se snažili zapojit různé posluchače do aktivní role účastníků. Tím bylo vyzývání k tanci, zprvu vždy jen ústní, později někdy také aktivní účastí muzikantů v „kole“. Samostatnou a nejvíce patrnou výzvou k účasti na vytváření hudby jsou akce (v poslední době často pořádané v klubu *Zázemí*) s označením *klezmer jam*. Vždy je tento jam ohlášený (na *Facebooku*) společně s koncertem (např. *Pražská jidiš kapela v Zázemí – klezmer jam*¹⁹³). V popisu k události je mimo jiné psáno: „Umíte-li na nástroj a chcete si s námi zkusit zahrát, vezměte ho s sebou.“¹⁹⁴

Tento přístup *Pražské jidiš kapely* odpovídá Turinově participačnímu (účastnickému) modelu, který jsem nastínil v úvodu práce. Dalším znakem, který se váže k tomuto modelu, je, jak píše Turino, opakování kratších jednoduchých úseků melodie, která se hraje tak dlouho, jak je třeba. Většinou se

¹⁹¹ Ottens a Rubin, 1999: 253.

¹⁹² Podle Ottensové a Rubinse je to „typický kolový tanec východoevropských Židů“. (252).

¹⁹³ FB událost: <https://www.facebook.com/events/653064511541265/> 6. 12.2016.

¹⁹⁴ Nutno říci, že jsem byl svědkem toho, když přišlo na koncert a ohlášený *klezmer jam* do *Café_Prostoru* několik lidí s nástroji, ovšem nejspíš nepřekonali bariéru ostychu a jejich nástroje zůstaly po celý večer zavřené ve futrálech. Vystoupení *Pražské jidiš kapely* tedy může na nového posluchače působit dojmem nazkoušeného programu, do kterého se nechtějí přidávat, aby vystoupení nepokazili.

v *PJK* jedná o formu A1. A2. B1. B2, případně C1, C2. Také účastnickému modelu odpovídá textura, ladění a dynamika. „... pro účastnický modus je příznačná „hustá“, obtížně rozlišitelná textura, v níž se jednotlivé hlasy pojí, překrývají a slévají. S tím souvisí i víceméně neměnná dynamika a ladění...“¹⁹⁵ Tato „hustá“ textura má také „tzv. plášťovou (zastírací) funkci, neboť příkrývá různé nepřesnosti a nejistoty, a tak zbavuje potenciální participanty obavy zapojit se do hudební aktivity.“¹⁹⁶

Dva druhy performancí *PJK*

Performance, které *PJK* organizuje sama, se lehce liší od těch, na které si je pozvou ostatní organizátoři. Největší rozdíl vidím v tom, že na akcích, které sami neorganizují, chybí prvek tzv. *klezmer jamu*, jak je popsán výše.

Akce jiných organizátorů, kam si *PJK* pozvou, jsou odlišné právě v možnosti účasti muzikantů „zvenčí“ na pódiu. Jedním koncertem tohoto typu, na kterém jsem byl, byl koncert na Vánočním plese DAMU 2015 a koncert u Kafkova památníku v roce následujícím. Obě tyto vystoupení byly v rámci větší kulturní akce, kde *PJK* byla jen jednou ze součástí programu.

Ovšem, i když vystoupení na plese DAMU řadím do druhé skupiny koncertů a muzikanti stáli na vyvýšeném pódiu, jasně odděleném od tančícího davu pod ním, v jednom okamžiku se na pódiu objevil jakýsi mladší muž (nejspíše student tamní školy) a začal zpívat do mikrofonu melodii (snažil se o ni alespoň), kterou hrály housle, flétna a akordeon. Vojta Peštuka, se tedy po chvíli chopil tamburíny a nechal onoho nového zpěváka odzpívat celou píseň.

Z tohoto příkladu si dovoluji usuzovat, že i když není explicitně napsáno, že se jedná o tzv. *jam*, mnohé muzikální lidi hudební performance *PJK* přímo vybízí k aktivní účasti tancem, tleskáním, ale i třeba zpěvem, jak to popisuje Turino. A přesně o to muzikantům *PJK* jde.

¹⁹⁵ Turino in Jurková, 2012: 214.

¹⁹⁶ Turino in Jurková, 2012: 214.

Tanec



Obrázek 11 Pavel na parketu, já u kontrabasu. *Klezmer jam* po koncertu *Naches Tria* v Už jsme doma. 21. 10. 2015. Zdroj: Facebookové stránky *Pražské jidiš kapely*.

Tanec se objevuje v ikonografických zdrojích, jako stylizovaný pohyb, který doprovázel rituály, včetně svateb. Bohlman dále píše, že tanec byl důležitý i pro instrumentální hudebníky (např. *klezmerové* skupiny), neboť velká část jejich živobytí spočívala v doprovázení svatebních tanců. (Bohlman:251) Vojtěch Peštuka sám v průvodním slovu při koncertech posluchače upozorňuje, kdy na řadu přichází tance a vyzývá je, aby se jich aktivně zúčastnili.

Participace a tanec

V *PJK* se často i samotní muzikanti pustí do tance, aby roztančili publikum. Vojta se v rozhovoru zmiňoval o tom, že v *Létajícím* rabínu spolupracovali v minulosti s některými tanečnicími, kteří také učili posluchače tanečním krokům, ale nyní již s nimi moc nepracují. Tanec na hudbu *PJK* vypadá většinou ze začátku tak, že lidé tančí v párech a snaží se svými kroky pasovat do rytmu skladby. Po nějakém čase se, většinou na popud někoho ze skupiny či někoho jiného, z těchto náhodných tanců přetransformují do tance kolového, kdy se všichni chytou za ruce a tančí v kole. Významnou skupinu tanečnicků tvoří děti, které (pokud na koncertě jsou) se pouští do tance s náramnou radostí a energií.

Vztah k improvizaci

Vojta se vyjádřil v mailové komunikaci, že pokud člověk správně rozpozná, ve kterém módu se skladba hraje, může pak také podle toho improvizovat. Při samotném vystoupení *PJK* se však

domnívám, že se improvizace nevyskytuje příliš často. Ojedinele má pár taktů sólo Vojta či Tereza nebo Ondřej, ale většinou všechny melodické nástroje se snaží hrát v rámci možností *unisono*.

3.4. Individuální konceptualizace *klezmeru*

„Ta židovská muzika, ten klezmer je jednak nějaký ten repertoár, to znamená tance, které jsou výlučný tomu etniku. Nebo písničky, melodie. Ale jednak je to taky styl hry, jo? Kterej vlastně vychází, nebo styl hry v tom smyslu jaký se používají tóniny, jakým způsobem se třeba ornamentuje, jakým způsobem se harmonizuje, jakým způsobem se rytmitizuje...“¹⁹⁷, říká Vojtěch Peštuka. Zmiňuje na prvním místě, že pro *klezmer* je určující repertoár, hlavně tance či písničky, melodie (*nigun*). Také je pro něj důležitý hudební výraz:

„...kterej vlastně vychází z tradice ve všech hudebních podobách, ať už je to třetí generace klezmerovýho muzikanta, kterej v 60. letech hrál v hotelech jazz, přestože jeho otec hrál ve 20. letech v New Yorku klezmer na nějakých svatbách a jeho děda dělal to samý v Rusku. A nebo je to prostě sound běloruské vesnice, kde vlastně si najdeš nějaký starý nahrávky, kdy přijel nějaký člověk do terénu a zachytil ty lidi, kteří to ještě měli jako svůj vyjadřovací prostředek.“¹⁹⁸

Dále Vojta hovoří o tom, že vědomě pěstuje estetiku toho, co chce hrát, protože se snaží:

„hledat interprety a repertoár, kterej je co nejvíc odříznutej od světa klasické západní hudby, tak jak jsme ji my zvyklí vnímat v tom dur-mollovym paradigmatu. Protože jsou tu lidi, kteří neměli skutečně žádný hudební vzdělání, a tudíž se vlastně vyjadřovali bez jakéjkoliv zábran, který v tobě jakýkoliv hudební vzdělání automaticky nastaví.“¹⁹⁹

„Mi se to hrozně líbí, protože prostě dobová estetika začátku dvacátého století je prostě jiná a je to strašně zajímavěj a silnej hudební prvek, se kterým se dá pracovat. Ať už je to harmonizace, rytmitizace, nebo prostě intonační nějaký souvislosti a třeba to, jak pracuješ s tempem a takový věci.“²⁰⁰

Vojta také chápe *klezmer* jako tradici, která se předává z generace na generaci a v průběhu času se mění. Aby mohl dnes se svými kolegy pochopit „základní principy očištěný od všech nánosů

¹⁹⁷ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

¹⁹⁸ Ibid.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid.

kulturních i společenských, který vlastně se potom odehrály²⁰¹, poslouchá s *Létajícím rabínem* a nyní i s *PJK* staré nahrávky, o kterých se domnívá, že jim pomůžou v pochopení způsobu jak *klezmer* hrát.

Jedná se o nahrávky z let 1910-1940 hlavně z USA, které ale nahráli hudebníci, kteří měli hudební průpravu a profesní zkušenost z Evropy. „*Něco málo je z východní Evropy, ale tady už se po 1. sv. válce moc nenahrávalo,...*“ dodává Vojta. Z muzikantů, které zmiňuje, jako jejich vzory jmenuje Naftule Brandweina, Dave Tarrase, Abe Schwartze. Významnou inspirací, o které se často Vojta zmiňuje je *Belfův rumunský orchestr*, předválečné uskupení z Evropy.

Také se, podle svých slov, nebrání poslechu současných hudebníků a inspirací jejich současným, moderním pohledem. Také s nimi udržují kontakty, které získali v průběhu let především také na kurzech ve Výmaru:

„A protože jsme to vnímali tak, že pokud děláme tradiční hudbu, tak vlastně ta tradice je nějaký proud, že jo, kterej si někam směřuje a ty buďto jsi jeho součástí nebo stojíš vedle. Ale potom jseš to, čemu my říkáme fantasy, jakože vlastně se na to díváš zvenší na tu tradiční hudbu a hraješ to a říkáš „já hraju klezmer“, ale je to takovej klezmer prostě jako ze břehu.“²⁰²

„Lidová muzika se musí hrát, musíš znát spoustu fíglů a stylů, abys mohl říct, že jsi klezmerový muzikant.“²⁰³

Nepovažuje se však za „zachránce *klezmeru*“ na našem území, neboť se sám v rozhovoru²⁰⁴ vyjádřil v tom smyslu, že zde nebylo vlastně co zachraňovat, neboť naposledy byl tady *klezmer* doma v 18. století, pak se jeho těžiště přeneslo do východní Evropy.

A jak chápe *klezmer* Tereza? V souvislosti se svojí praxí v *Naches Triu* říká:

„A nemáme žádnou jako koncepci, že bysme jako chtěli se zabývat nahrávkama z nějaký části světa nebo nějakýma archivama, to vůbec nechceme dělat. Jakože to máme takový, jako neortodoxní částečně, že to máme pole vlastní kreativity a na tom si něco děláme.“²⁰⁵

²⁰¹ Ibid.

²⁰² Ibid.

²⁰³ Skype rozhovor s Vojtou 28. 12. 2016.

²⁰⁴ Skype rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 28. 12. 2016.

²⁰⁵ Rozhovor s Terezou Rejškovou, 6. 4. 2016 v Praze.

Tento přístup je tedy značně odlišný od Vojty Peštuky, který se více drží nahrávek před první světovou válkou, které považuje za to, z čeho může a chce nejvíce čerpat. V *PJK* pak Tereza linii vlastní kreativity tolik nesleduje, ale dává prostor jiným aspektům *klezmerového* muzicírování. Rovněž představy o dobové estetice *klezmeru* „bez zábran“ Tereza, zdá se, s Vojtou úplně nesdílí („příliš velká řachačka“).

Pavel říká, že *klezmer* je „živý žánr“ a neměli by se hudebníci snažit interpretovat jej pouze historicky. Opět zde narážíme na Daniela Kahna, jehož postoj k *tradaptaci* jsem popsal výše:

„Neříkám, že se to má interpretovat tak, že tak jako historicky tak jak by se to interpretovalo v tom roce 1920, to rozhodně ne. Ten žánr je z mého pohledu živější, už jenom proto, že se píšou nové melodie dneska, píšou se nové texty, který reflektují aktuální dění. Což třeba se dělá nejenom v té Americe (tam to dělá Daniel Kahn), u nás to třeba děláme v Létačím rabínovi nebo Vojta dělá v Létačím rabínovi tady tohle to. Takže fakt je to jako živý, myslím si, že je to schopný najít si tu svoji posluchačskou základnu a doufám, že to nějakým způsobem pojede, no.“²⁰⁶

3.5. Závěrečné interpretace

V následujícím textu se na základě vytvořených dat snažím odpovědět na své výzkumné otázky položené v teoreticko-metodologické části práce:

3.5.1. Jak si hudebníci *PJK* konstruují představy o *klezmeru*? V čem jsou tyto představy podobné a v čem se naopak liší?

Důvody jednotlivých muzikantů, proč hrají v Pražské židovské kapele, jsou různé, nedají se prý zobecnit. „Každý má jiný důvod, proč to hraje, ale každého muzikanta na tom něco láká a přitahuje.“²⁰⁷ Z mých terénních konzultantů v *PJK* pochází jediná Tereza z židovské rodiny. Tereza se již v dětství, v 90. letech, věnovala *klezmerovému revivalu*. Byla členkou pražských židovských souborů *Mišpacha a Prague Klezmerim*, své první představy o *klezmeru* si tedy konstruovala v tomto prostředí. Z hlediska její dnešní praxe však byla podle jejích slov směrodatná účast na kurzech *Yiddish Summer Weimar*. Tam navštěvovala kurzy *klezmerové* hry na housle.

Vojta objevil židovskou hudbu jako teenager v Prostějově na přelomu tisíciletí. Úplnou náhodou ji zaslechl na dvou nahrávkách (soundtrack současného amerického filmu; album sourozenců

²⁰⁶ Rozhovor s Pavlem Jurečkou, 20. 6. 2016 v Praze.

²⁰⁷ Skype rozhovor s Vojtou, 28. 12. 2016

Hajdovských). Později objevil s pomocí Izraelce Amita Weisbergera na klezmerových kurzech ve Výmaru, že se mu líbí „dobová estetika ze starého světa začátku 20. století“. Proto se snaží přiblížit se zvuku starých nahrávek z té doby, přičemž chce docílit podobného zvuku, jaký byl ke slyšení ve východní Evropě na počátku 20. století. Líbí se mu na tom, že na posluchače tato hudba působí „jinak než muzika, kterou jsou normálně zvyklí poslouchat.“ Také se Vojtovi líbí možnost „přidané hodnoty“ nové tvorby nebo adaptace, kdy kombinuje český a jidiš jazyk a kulturní významy.

Podle Pavla, který se dostal ke *klezmeru* přes hru na kontrabas, je *klezmer* „živý žánr“²⁰⁸, který by se neměl interpretovat pouze tak, jako na začátku 20. století, ale měl by být aktuální pro současnou dobu. Pro něj je důležitá představa *klezmeru* jako společného muzicírování, otevřeného *klezmer jamu*. Jak mi řekl v Cafe_Prostoru, když mne lákal, abych si s nimi zahrál: „tohle není band, to je jamovací projekt.“

Všichni tři klíčoví terénní konzultanti čerpají inspiraci z folkloristických nahrávek a sbírek notových zápisů hudby východoevropského *klezmeru* ze začátku dvacátého století, které získávají na letních výmarských kurzech, „kde se kopírují harddisky“. Dle mého názoru všechny tři významně ovlivnily kurzy YSW v jejich představách o této hudbě, které se nyní setkávají v PJK. Poslouchají tyto nahrávky také společně na zkouškách PJK, které se konají u Terezy v bytě, kde je také rozebírají a snaží se je zahrát. Hlavní slovo má, podle mě, Vojta, který také někdy v kapele pojednává o teoretických aspektech hraní *klezmeru*.

Všichni tři se snaží také *klezmer* přiblížit dnešním posluchačům. Vojta tím, že vytváří překlady a adaptace textů jidiš písní do češtiny, Tereza a Pavel spolupracují při tvorbě nových aranží v *Naches Triu* resp. *Létajícím rabínovi*.

Vojta během svých performancí vyvolává představu jakéhosi historického a ztraceného *Jidišlandu*, používá termíny „lidová hudba“, „tradice“ a „autenticita“ a považuje je za důležité. Z hlediska své etnicity poněkud paradoxně mluví o tom, že *klezmer* je hudba „výlučná tomu etniku“. Zdá se, že v jeho případě se objevuje jedna z perspektiv židovství, kterou Slobin nazývá jako „Židé jako *phantom nation*, který potřebuje reprezentovat, ale již téměř vymizel (také silná ve střední Evropě, zejména v Polsku)“²⁰⁹. V rozhovorech s Pavlem, ale i Terezou se však židovství jako důležité téma v podstatě neobjevovalo. Tereza zmínila svoje židovské zázemí a počátky v *Mišpaše* a *Prag Klezmerim* a později i

²⁰⁸ Rozhovor s Pavlem Jurečkou, 20. 6. 2016 v Praze.

²⁰⁹ Slobin, 2000: 22.

ambivalentní vztah ke *klezmeru*, který podle ní v současnosti panuje v Pražské židovské obci.²¹⁰ *Klezmer* chápe podle svých slov spíše „neortodoxně“, na archivní nahrávky neklade takový důraz.

Přes tyto rozdíly se mi zdá, že všichni tři shodně chápou *klezmer* především jako estetický a participační projekt, na němž zdůrazňují estetické hodnoty, které odpovídají specifické dobové estetice. A podle těchto hudebníků nejsou židovská etnicita a náboženství pro *klezmer* to nejpodstatnější. *PJK* je pak pro ně funkční platformou tohoto participačního projektu. Na ní pak tito aktéři v praxi vyjednávají nuance svých představ o *klezmeru* (Co je pro Vojtu pozitivní, „autentický zvuk“, hudba „bez zábran“, je pro Terezu „už příliš velká řachačka“). Taková emická perspektiva odpovídá Slobinově varování, že přílišné zdůrazňování židovství *klezmerského* fenoménu může být konceptuální pastí.²¹¹ Přesto však představa o jakési nám vzdálené, exotické Jinakosti hraje v provozování *klezmeru* v *PJK* důležitou roli.

3.5.2. Jak ovlivňují tyto představy výslednou podobu hudby a celého vystoupení *PJK*?

Vojta po performanci u památníku F. Kafky prohlásil, že jsme dosáhli přesně takového zvuku, jaký byl podle něj v minulosti. Bylo toho docíleno za prvé rustikálním, nekonkrétním zvukem *šustrbasu* (Vojtovi se tento nástroj velice líbil), za druhé tím, že harmonické nástroje většinou improvizovaly, neboť neznaly přesné akordy té které písně a za třetí k lidovému zvuku dopomohlo mrazivé počasí, které rozladilo nástroje. Snaha Vojtěcha Peštuky o návrat k „tradiční“ židovské taneční hudbě plné ozdob, glissů, schválně nepřesného a „posunutého ladění“ a intonace atd. je v zajímavém kontrastu s tím, o co se snažilo mnoho židovských učenců v 19. století (Israel Jacobson, Salomon Sulzer). Tím bylo „odstřihávání Orientu“, jehož cílem bylo naopak „očistit“ hudbu provozovanou v synagogách od orientálních mikrointervalů a „povýšit je na evropské umění“.²¹² „Odstřihávání Orientu“ tedy šlo v

²¹⁰ L: A ještě bych se chtěl zeptat, jaký si myslíš, že má názor Židovská obec nebo komunita na *klezmer*?

T: Hele různě. Já mám kamarády, který to opravdu nemá rádi, ale jsou úplně to. Já navíc učím na židovský škole, já učím tady i tam právě, tak je tam spousta lidí, že řekneš *klezmer* a úplně omdlívají a spousta lidí to zajímá. Teď nějací studenti byli na mejch koncertech a jako zajímá je to. A spíš jako spousta lidí má pocit, že je to old fashion, že je to jako nezajímá, zajímají je nové projekty, a spousta lidí neposlouchá ty nuance, ale to je stejný s jakoukoliv lidovou hudbou, podle mě. Jakoby, že když se prostě podíváš, co je populární mezi lidma, jakoby není populární, když si někdo stoupne a hraje prostě jenom tak nějakou cimbálku nebo tak, minimálně v Praze ne. Tak jak se to má dělat a jak se to dělá. Je prostě populární, když hraje Čechomor, že lidi mají pocit, že ta lidová hudba je jakoby nudná. Že tam neslyšej ty nuance. A mě ty nuance samozřejmě zajímají. A myslím si, že jsou tam opravdu velký rozdíly, ale musí se tomu člověk věnovat s takovou péčí, no.

²¹¹ Slobin, 2000: 25-26.

²¹² Seidlová, 2012.

ruku v ruce s odstraňováním „nepořádnosti“, což spolu úzce souvisí (Orient bývá konstruován jako chaotický a nepořádný)²¹³ v kontrastu k modernitě, kterou měl charakterizovat řád a kázeň. Tato snaha židovských reformátorů 19. století o moderní „evropský“, „klasický“ zvuk v synagogách je v přímém opaku ke snaze o „syrový“, „východoevropský „vesnický“ zvuk minulosti „bez zábran“, jenž se snaží nostalgicky vyvolat městští *klezmeři* v Pražské jidiš kapele v 21. století.

Nejviditelnější formou, jak představy muzikantů *PJK* o *klezmeru* tvoří výslednou podobu hudby a vystoupení je nástrojové obsazení kapely a pochopitelně zacházení s nástroji. O tom jsem psal v samostatné kapitole. V *PJK* zastávají hlavní úlohu housle (Vojtěch Peštuka a Tereza Rejšková), na které hrají hráči poučení²¹⁴ v interpretování této hudby. Vedle houslí zastávají podobnou úlohu také příčné flétny, harmonickou funkci zastávají akordeon, kontrabas, mandolína a klavír. Tak, jak je slyšet na starých nahrávkách z Evropy, hrají všechny melodické nástroje *unisono*, také ale zdobí melodie specifickými ozdobami a rytmicizací.

Tereza při své hře vědomě rozlišuje, zda hraje „klasickou“ západní uměleckou hudbu (Bach, Mozart, atd.) či *klezmer*. Když hraje *klezmer*, používá odlišnou techniku pravé i levé ruky, hraje různé ozdoby, posunuje intonaci, ale také si je vědoma frázování.²¹⁵ Zdůrazňuje inovativní přístup ke *klezmeru*, když říká, že některé ozdoby si sama vymýšlí, používá při hraní někdy (podle situace, když si myslí, že se to hodí) také techniku z „klasické“ hry²¹⁶ a v *Naches Triu* se podílí na tvorbě aranží skladeb.

Společné představy klíčových aktérů o *klezmeru* jako původně židovské taneční muzice ovlivňují způsob performance - tanec hraje při koncertech *PJK* významnou roli, neboť „je to přeci hudba určená k tanci“²¹⁷. Koncerty *PJK* jsou také často otevřenými „*klezmer jamy*“, což znamená, že se jich může zúčastnit kdokoliv aktivní hrou na vlastní nástroj. Ti, kteří se k tomuto kroku odhodlají, jsou většinou jen další muzikanti a známí členů *PJK*. Význam pravidelného zkoušení před performancí je v *PJK* předmětem vyjednávání. Vojta podle vlastních slov často řeší s Terezou, zda je *Pražská jidiš kapela* dílna nebo kapela: „Děláme oboje, ale aby dílna fungovala, musí pak mít tu koncovku v podobě koncertu, a to musí být dopilováno v podobě kapely, aby to bylo únosné pro posluchače na venek.“²¹⁸ Z toho vyplývá, že někdy více, někdy méně požadují po členech kapely, aby si studovali nové kusy, cvičili na nástroj, protože chtějí, aby se kapela někam posouvala. V opačném případě by

²¹³ Seidlová, 2012.

²¹⁴ Kurzy YSW.

²¹⁵ Rozhovor s Terezou Rejškovou, 6. 4. 2016 v Praze.

²¹⁶ Např. *sul ponticello*.

²¹⁷ Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30. 3. 2016 v Praze.

²¹⁸ Skype rozhovor s Vojtjou, 28. 12. 2016

mohl hrozit i rozpad kapely na více skupin podle hráčské úrovně jednotlivých muzikantů. „Těžko to funguje, když část cvičí, učí se nové věci a část stagnuje a nerozvíjí se.“²¹⁹ Na druhou stranu, podstatným a záměrným rysem *PJK* je právě inkluзивita a fluidita, důraz na aktivní participaci co největšího počtu účastníků akce.

Všechny tyto rysy spíše odpovídají Turinově *participačnímu modelu* provozování hudby, který jsem nastínil v teoretické podkapitole. V *PJK* jej shodně všichni implicitně prosazují, zatímco v jiných *klezmerových* projektech volí méně participační a více prezentační polohu.²²⁰ *PJK* svou inkluзивitou, fluiditou a důrazem na aktivní participaci co největšího počtu účastníků akce tvoří platformu nejen pro pěstování specifické estetické senzibility, jak o ní píše Slobin, ale také, jak píše stejný autor, pro konstruování specifické *klezmerové* komunity, která jde napříč rozmlženými kulturními hranicemi.²²¹

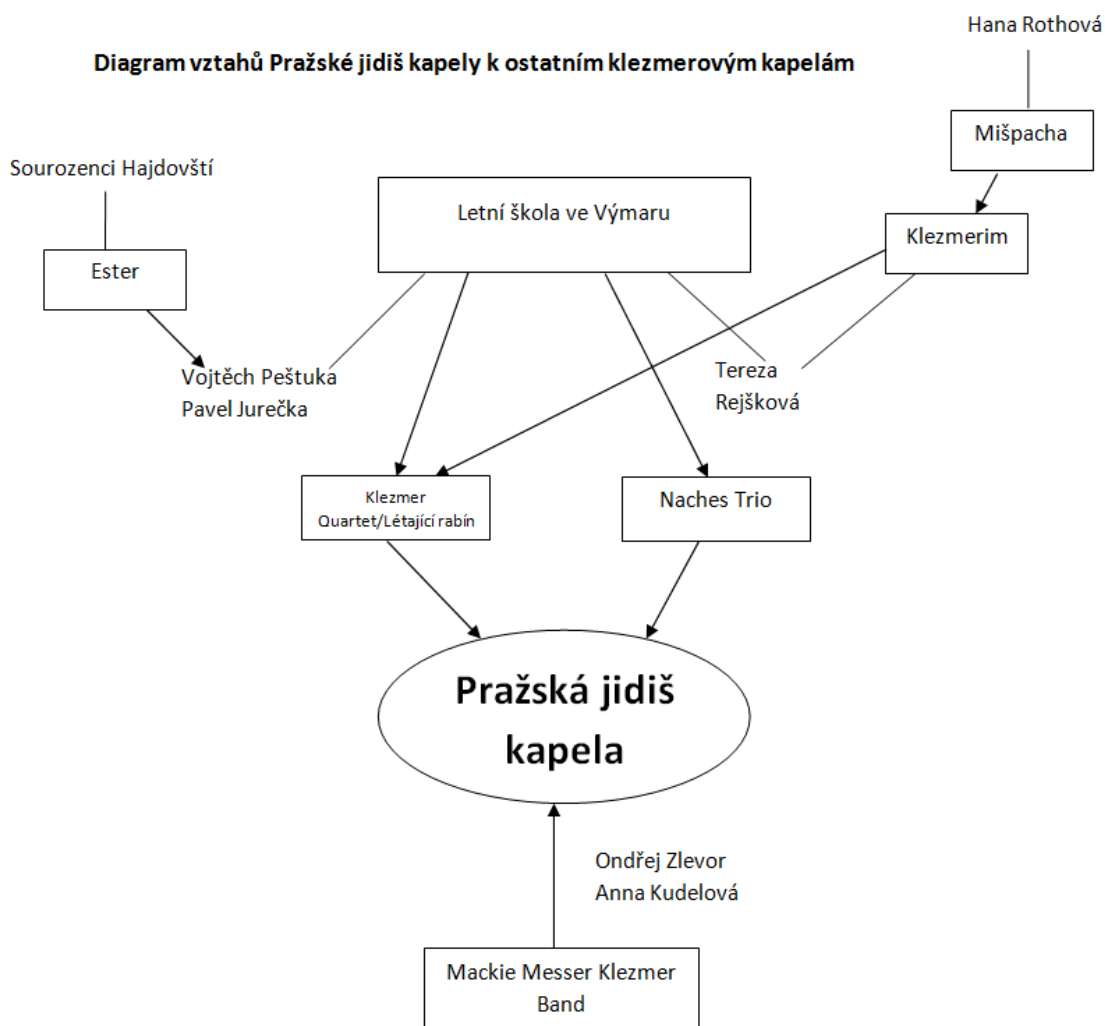
3.5.3. Hudební svět pražského *klezmeru*

Na tomto místě je mi již jasné, že hudební svět transatlantického *klezmerového* revivalu žije i v Praze, i když je méně viditelný, pro mnohé Čechy stále úplně neznámý. Prvním důležitým objevem v mém výzkumu bylo zjištění, že tři ze čtyř českých *klezmerových* kapel, jež jsem chtěl původně všechny zkoumat, jsou personálně propojeny. A tato spojení sahají i do Německa, případně i do USA a Izraele či Francie, odkud přijíždějí učit významní performeři na letní kurzy do Výmaru. Pro ilustraci jsem vytvořil schéma vztahů *PJK* k dalším *klezmerovým* kapelám:

²¹⁹ Skype rozhovor s Vojtou, 28. 12.2016

²²⁰ Ve své praxi mimo *PJK*, v Naches Triu, užívá jiný způsob hraní *klezmeru* - jedná se o komornější hru, kde jsou muzikanti spolu v těsnějším kontaktu, a kde mají vlastní aranže skladeb. Některé skladby mají společné s repertoárem *PJK*. Ostatně i *Létající rabín* je komornější uskupení, které hraje vlastní aranže, vybírá si „klasičtější“ koncerty (tzn. odpovídá spíše Turinově předváděcímu modelu)

²²¹ Slonin, 2000.



Pokud aplikuji definici hudebního světa Zuzany Jurkové z úvodu mé práce, tak hudební svět pražského *klezmeru* je empiricky poznatelným světem lidí, kteří „provozují a poslouchají určitý typ hudby; světy, jejichž hranice jsou ovšem různě rozmlženy.“ Jak je vidět na příkladu cest členů *PJK* na letní kurzy *klezmeru* ve Výmaru i obíhajících, směňovaných i kupovaných nahrávek, je tento hudební svět navíc z různých stran pronikán „globálními faktory jednak technického a ekonomického charakteru, jednak myšlenkami a obrazy. A tak je znějící Praha plná neustále se setkávajících a ovlivňujících proudů jedinců, zvuků, které vyluzují, a významů, s nimiž ony zvuky spojují.“²²²

Dalším zajímavým objevem bylo zjištění dalších rozmlžení: *PJK* je na rozdíl od historických *klezmerů* genderově smíšená, hrají v ní hudební amatéři i profesionálové, není zdrojem obživy hráčů a z hlediska členů není ani čistě „židovská“ ani čistě „nežidovská“ skupina. Dnešní hudební svět pražského *klezmeru* není totožný se současným hudebním světem pražských Židů (ve smyslu hudby

²²² Jurková 2013: 2-3.

provozované v kontextu Pražské židovské obce)²²³, ale zároveň od ní není ani naprosto odtržený – hranice jsou rozmlžené. Hudba má v židovském světě významnou funkci, je spjata s rituály, které provázejí člověka od narození až minimálně po svatbu.²²⁴ Především na svatbách nacházel *klezmer* své místo. Dnes, podle slov Pavla Jurečky hrává *PJK* na svatbách také poměrně často, a to jak nežidovských, tak židovských, dokonce i ortodoxních, i když nyní zastává kapela na svatbách trochu jiný význam, než jaký měla v minulosti. Tím mám na mysli především úlohu *badchna*, který v minulosti kromě zpěvu zastával na svatbách funkci i moderátora a baviče. Tuto službu již prý svatebčané po *PJK* nechtějí (i když by to, podle Pavla, Vojta Peštuka zvládl.)

Společně se Slobinem²²⁵ se domnívám, že *klezmer* v *PJK*, potažmo v Praze, je transkulturní konstrukt, který jeho aktéři vyjednávají každý den ve svých předstávách a společných hudebních aktivitách - podobně jako současní *klezmeři* ve Výmaru, Berlíně, Budapešti či New Yorku - a přitom tvoří novou komunitu, respektive (řečeno pojmem Zuzany Jurkové) „hudební svět“ specifický ve svém jádru, rozmlžený na hranicích. Na základě výše uvedeného se domnívám, že mnou prezentovaná data potvrzují „základní etnomuzikologickou tezi, že hudba reflektuje sociální realitu a také ji spoluutváří, někdy dokonce velmi podstatně.“²²⁶

²²³ Na několika událostech, které organizovala Židovská obec, jsem zaznamenal, že často byl hudební doprovod zajištěn reprodukovanou hudbou či hudbou jiných žánrů než je *klezmer*. Například na oslavách Chanuky se na hlavním pódiu staral o hudební složku jazzový kvartet Petry Erneyové, kdežto v dalším sále, na akci pořádané Uníí židovské mládeže, probíhal večer ve swingovém duchu, kdy se pouštěla swingová muzika a kde byl taneční pár, který přítomné učil základní swingové kroky. Také jsem se setkal s tvrzením jednoho pražského rabína, že za *klezmer* považuje pouze hudbu, kterou dělají židé, že jinak té hudbě „něco“ chybí. A následně mi ukázal několik videí, která ukazují podle něj dnešní *klezmerovou* hudbu. Jednalo se především o nahrávky z Izraele s elektronickými nástroji, některé se blížily i rapu.

²²⁴ O synagogální hudbě v Praze viz diplomová práce Veroniky Seidlové (2009).

²²⁵ Slobin, 2000.

²²⁶ Jurková, 2016: 96. Citováno podle Seidlová 2016.

4. Použitá literatura

BOHLMAN, Philip V. 2000. "Jewish Music in Europe" In *The Garland Encyclopedia of World Music: Europe (Vol. 8)*, T. Rice - J. Porter - Ch. Goertzen (eds.) New York and London: Garland Publishing, s. 248-269.

ERIKSEN, Thomas H. *Sociální a kulturní antropologie: příbuzenství, národnostní příslušnost, rituál*. Praha: Portál, 2008.

FEINTUCH, Burt. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. 2., aktualiz. vyd. Praha: Portál, 2008.

FELDMAN, Walter Z. 2000. „Music of the European Klezmer“ in booklet k audio CD *Khevrisa european klezmer music*. Washington: Smithsonian Folkways Recordings.

GLASSIE, Henry. „Tradition“ in *Eight Words for the Study of Expressive Culture*, FEINTUCH, Burt (eds.) Urbana: University of Illinois Press, c2003.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum, Základní metody a aplikace*. Praha: Portál, 2008.

HOSNĚDLOVÁ, Eva. *Klezmer v moderní době*. Praha, 2010. Bakalářská práce. Univerzita Karlova Praha.

JURKOVÁ, Zuzana. 2016. „Badatelské spektrum současné etnomuzikologie: cesta etnomuzikologů do města“. *Národopisná revue* 26, č. 2, s. 91-100.

JURKOVÁ, Zuzana. *Pražské hudební světy*. Praha: Karolinum, 2013.

KRÜGER, Simone. *Etnografie v múzických uměních, Studentský průvodce*. Z angl. orig. *Ethnography in the Performing Arts a Students Guide*. Palatine, 2008. Přel. Jadrníček L. Nepublikovaný bakalářský překlad FHS UK, 2014

MEJZROVÁ, Anežka. *Pražský klezmer Trombenik*. Praha, 2015. Bakalářská práce. Univerzita Karlova Praha.

MERRIAM, Alan P. *Antropologie hudby*. Z angl. orig. *The Antropology of Music*. Northwestern University Press, 1964. Přel. Mikoláš Boháček. Nepublikovaný bakalářský překlad, FHS UK.

MODR, Antonín. *Hudební nástroje*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

OTTENS, Rita a Joel RUBIN. *Klezmeři*. Jinočany: H & H, 2003.

POSPÍŠIL, Vojtěch. *Naftule Brandwein a klezmerská hudba*. Brno, 2012. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně.

RUSKIN, Jesse. a RICE, Timothy 2012: „The Individual in Musical Ethnography“. *Ethnomusicology* 56, č. 2, s. 299-327.

SEIDLOVÁ, Veronika. *Cesta mantry z Indie do Čech aneb příspěvek k etnografii hudby a globalizace*. Praha, 2016. Disertační práce. Univerzita Karlova.

SEIDLOVÁ, Veronika. 2012. „K působení Františka Škroupa v synagoze v Dušní ulici aneb Vyjednávání pražských Židů s modernitou a jinakostí“. In: Havelka, Miloš a kol.: *Víra, kultura a společnost: náboženské kultury v českých zemích v 19. a 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, 2012.

SEIDLOVÁ, Veronika. *Kdo zpívá židovsky?: Hlas jako prostředek performance židovských identit v pražských synagogách a modlitebnách*. Praha, 2009. Diplomová práce. Univerzita Karlova Praha.

SLOBIN, Mark. *Fiddler on the move: exploring the klezmer world*. New York: Oxford University Press, 2000.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Diskografie:

Létající rabín. Módy. 2013. Praha: Faust Records

Naches Trio. Klezmer out of Joy. 2015. Berlin: Raumer Records

Ester. Der Jiddische Samovar. 2010. Praha: Rosa

Prague Klezmerim. Yiddish Blues. Praha: Arta Records.

Prague Klezmerim. A nacht in gan Eydn. 2002. Arta Records.

Online zdroje:

Amit Weisberger:

<http://yiddishsummer.eu/main/about-ysw/all-artists/ amitweisberger.html> (datum přístupu: 3.12.2016)

Der Jiddische samowar:

<http://www.ester.euweb.cz/cd/czsamov.htm> (datum přístupu: 15.4.2016)

Der Šenster Gob:

<https://www.facebook.com/DerSensterGob/> (datum přístupu: 13.10.2016)

Kafka Forever:

<http://www.franzkafka-soc.cz/clanek/kafka-forever> (datum přístupu: 2.1.2017)

Index of Hava Nagila:

https://www.youtube.com/watch?v=Px_kig_Li9o&list=PLB8F90C44A5C6C0C9&index=7 (datum přístupu: 26.11.2016)

Menora:

<http://www.menora.cz/default.php?id=9&ai=9&lang=cz&idk=&idka=&b=2> (datum přístupu: 23.5.2016)

Podfu(c)k:

<http://www.csfd.cz/film/7700-podfu-c-k/prehled/> (datum přístupu: 26.11.2016)

Pražská jidiš kapela:

<https://www.facebook.com/prazskajidiskapela/?fref=ts> (datum přístupu: 20.5.2016)

Pražská jidiš kapela, info:

https://www.facebook.com/prazskajidiskapela/info/?entry_point=page_nav_about_item&tab=page_info (datum přístupu: 20.5.2016)

Pražská jidiš kapela v Zázemí – klezmer jam:

<http://www.facebook.com/events/653064511541265/> (datum přístupu: 6.12.2016)

What is Yiddish Summer Weimar?

<http://yiddishsummer.eu/main/about-ysw.html> (datum přístupu: 3.12.2016)

Přílohy

Část terénní nahrávky z koncertu Pražské jidiš kapely 25. 2. 2016 v Cafe Prostoru_
přikládám v elektronické podobě.

Část terénní videonahrávky z koncertu Pražské jidiš kapely 21. 10. 2016 u Kafkova
památníku před Španělskou synagogou přikládám také v elektronické podobě.

Rozhovor s Vojtěchem Peštukou, 30.3.2016, Praha

L: Mě by zajímalo v první řadě, jak jsi se dostal k této hudbě. Ke klezmeru?

V: No, to je taková otázka, na kterou odpovídáme poměrně pravidelně, protože pořád vlastně v tom našem prostředí je to takový jako neobvyklý. Vlastně nikdo to nemá úplně tradičně.

Bylo to tak, že my jsme chodili na gymnázium s klarinetistou Vojtou z Létajícího rabína a pozdějším akordeonistou Mirkem. A i kytaristou z první sestavy Michalem, to byl můj spolužák ze třídy. A my jsme se znali z nějakých jiných projektů, to byly divadelní představení, dělali jsme Obchodníka s deštěm. A potom vlastně ještě jsme udělali ještě divadelní tábor, kam jsme jezdili tehdy jako takový starší děti nebo jako vedoucí, kde se vždycky dělaly nějaký dílny. A ono to má jako dva zdroje. Jeden zdroj je vlastně, že v tom divadle, v tom představení Obchodník s deštěm jsme hráli ještě s dalšíma lidma. A tehdy jsme hodně sledovali takový ty filmy jako Quentina Tarantina, Guye Ritchieho. A Guy Ritchie udělal film Podfuk, kde vlastně vystupuje postava z té Londýnské židovské mafie. A v tom soundtracku je Hava nagila od nějakého, zaranžovaná od nějakého Angličana, který dělal originální soundtrack k tomu. Jeho jméno si nepamatuju. A my jsme to poslouchali na zkouškách toho

představení, toho Obchodníka s deštěm a strašně se nám to líbilo. A potom jsme v tom létě, to bylo někdy v zimě 2001, a potom jsme v létě jeli na ten tábor a tam jsme dramatizovali příběh, který se odehrával na Podkarpatské Rusi někdy v roce 1905 nebo 1910 a tam vlastně nám to taky nějak zapadlo do toho tématu a měli jsme tam jednu jidiš písničku, kterou náš kamarád, který to režíroval, donesl. To bylo z alba Der Yidisher Samovar. To nahrála kapela Ester někdy v 90. letech a vyšlo to i jako zpěvník. Sourozenci Hajdovští. Blesiv Hajdovský byl vlastně z kapely Manželé, to byl takovej osmdesátkový rap první v Československu, ale on byl, myslím, Žid. Tak potom v 90. letech udělali tohleto. A ta muzika na tom albu Der Yidisher Samovar byla taková dost šílená, protože tam byly samý takový syntákový, samohrajkový jako aranže, ale jinak to byly klasický jidiš písničky a něco jsme tam zpívali. Myslím od Mordechaje Dibirtiga, teď mi dochází zpětně, že to byl anachronismus vlastně v té době byl asi Mordechaj Dibirtig malý dítě, kdy se odehrával ten příběh. A já jsem tam tu písničku zpíval a slyšel to ten klarinetista, se kterým jsme dříve poslouchali tu Hava nagilu a pak za mnou přišel a říkal: „To bylo dobrý, jaks to zpíval, uděláme to jako kapelu.“. A pak v září jsme viděli, že naše gymnázium, kam jsme chodili, dělá adventní koncert a tak jsme šli za tou zástupkyní, která to dělala, a řekli jsme: „Tak my vám tam zahrajeme nějakou židovskou muziku“. Ještě jsme neměli ani tu kapelu nějak vymyšlenou, dohromady nic. Ale chtěli jsme dělat tenhle ten repertoár. Někdy v tom roce 2001, takhle jsme to posbírali úplně jako po haluzi, aniž by jsme k tomu před tím kdykoliv, jakkoliv nějak čichli. To nám bylo 15, 16, 17.

L: To byl pražský gympl?

V: Ne, ne, ne. My jsme z Prostějova. Takže to bylo Reálné gymnázium v Prostějově, kam jsme chodili, já jsem tam tehdy nastoupil do prvního ročníku. Vojta byl ve druhém, já jsem chodil s Michalem a Mirek byl myslím ve třetím nebo ve čtvrtém. Ve čtvrtém asi. A z toho vznikla vlastně ta první sestava Létajíčího rabína, která se původně jmenovala Klezmer Kvartet. A pod tímhle tím názvem jsme hráli někdy zhruba do roku 2004 a pak jsme se přejmenovali na Létajíčího rabína. to je název, pod kterým hrajeme doteď. Teď už je to patnáct let, no.

L: A hrajete po celé republice i po celém světě.

V: No, jasně. Teď už hrajeme po celé republice. Ono to bylo tak, že tím, že jsme vyšli z toho gymnaziálního prostředí, tak jsme byli gymnaziální kapela dokud tam aspoň tak dva, tři lidi studovali, tak jsme byli braní jako školní kapela. To znamená, že jsme hráli na těch školních akcích, nebo akcích, které nějakých způsobem s tou školou byly nějak spojený. Ať už to byly nějaké propagační akce, na maturitních večírcích jsme hráli. Ale pak už jako velice brzo si nás začali lidi najímat i třeba na soukromý akce. Nebo jsme hráli na koncertech, které už pořádali nějaký kulturní instituce, který chtěly tady tu muziku. Což zpětně, když si to promítnu, tak s ohledem na to, kolik nám bylo let vlastně bylo docela jako odvážnej tah. A potom jsme začali jezdit po celé republice. Tak nějak v roce 2004 už jsme jako jezdili víc. Na nějaký festivaly do Třebíče, v Hranicích na Moravě jsme hrávali víc. Už si myslím, že jsme hráli i na Slovensku a možná už i v tom Polsku jsme měli nějaký koncert. To už přesně nevím. V Praze jsme, myslím, hráli poprvé relativně pozdě. Bych řekl, že až potom v té druhé sestavě. Protože my jsme začínali jako kapela, kde byl klarinet, akordeon, elektrická kytara a baskytara. A měli jsme potom takovou roztržku vnitřní ohledně zvuku, protože ten kytarista chtěl zůstat u té elektrické kytary a my jsme ho tlačili do akustického hraní. Takže jsme se potom s ním rozešli a přeskládali jsme to a přišel akustickej kontrabas. Já jsem před tím hrál na baskytaru a začal jsem hrát na akustickou kytaru, na kterou jsem taky hrával. Což bylo praktičtější třeba pro ten zpěv. A myslím si, že až třeba

někdy v té době jsme byli na tom, v Praze hrát na festivalu Devět bran. No. A ještě na nějaké akci, co dělala tady nějaká vysoká škola, si myslím. Nějaký jako banket pro nějaký tělocvikáře, nebo něco takového. To bylo zhruba 2006, bych řekl, že to bylo.

Jinak ono tím, že jsme byli na Moravě, tak jsme do Čech zas tak moc nejezdili. Jako hráli jsme leckde, ale nebylo to s takovou frekvencí, jako jsme jezdili do Třebíče nebo do Brna hrávat na různé akce. V Praze někdy, přestože jednu dobu tady Vojta studoval konzervatoř na klarinet a Jana, naše flétnistka tady studovala na Karlovce Pedák, tak jsme nikdy úplně nějak nepronikli do té klubové scény. Já nevím, nějak jako žánrově folk nebo world music nebo něco takového. Já nevím, asi tím, že to pro nás bylo daleko, nebo já nevím.

L: No, s tím zvukem jste to teda vyřešili s těma akustickýma nástrojema a potom jste k tomu přidali ten cimbál, nebo jak?

V: Je to tak. Ta sestava se vyvíjela tak, že teda jsme byli čtyři a zpíval jsem s akordeonistou. Potom, když odešel ten kytarista, tak nás bylo pět, protože jsme vzali ještě příčnou flétnu. Byli jsme klarinet, příčná flétna, akordeon, akustická kytara a kontrabas. Kde vlastně basistu jsme vzali, to byl Bohouš Stoklasa, kterej byl z folklórního prostředí. To znamená, že hrál hodně moravskéj folklor. To znamená, že on to hodně směřoval k tomu akustickému, tradičnímu zvuku. I tím, že byl zvyklej hrát smyčcem a znal ty lokální styly jak z Moravy, tak potom i z dalších oblastí. Ať už Slovensko, Maďarsko nebo třeba i Polsko, Tatry, atd. Tak vlastně tady od toho se nasměřoval a hodně propagoval tady ten tradiční zvuk. A po nějaké době vlastně i mě přivedl k tomu, abych začal hrát na housle. Já jsem před tím se na housle neučil, začal jsem se učit hrát sám, až někdy v roce 2006 nebo 7 s tím, že jsem si říkal, že vzhledem k tomu, co chci hrát za muziku, tak stejně nemá smysl se vzdělávat klasicky. A že bude lepší, když se to naučím sám a využiju už té znalosti té muziky, kterou mám v té době. Takže jsem začal místo doprovodů na kytaru kontrovat na housle. Takže ještě o to víc se to posunulo k tomu tradičnímu zvuku. No a takhle jsme zůstali poměrně dlouho. A v roce 2009 potom Bohouš odešel, protože taky jsme se tam rozešli trochu v představě o tom, jak by to mělo vypadat. Kdy on měl představu o takovým jako folkloristickým nebo folklórním uskupení. A my jsme úplně jako ostatní to nevnímali úplně jako stejně, že bysme měli hrát tak. Mi to přišlo jako moc velké uzavření, přílišná stylizace.

L: To znamenalo přesně co, v čem to?

V: V repertoáru, který vybíral a v těch aranžích. Protože samozřejmě on to razil správně, ale z našeho pohledu to bylo přílišný dogma, když říkal, že by to měly být ty tradiční věci. To znamená ať už ty tradiční tance, nebo ty tradiční poslechové věci zaranžovaný, zahráný v tradičním stylu. A navíc ještě do toho hrálo roli i to, že třeba my jsme v té době neměli ani techniku, abychom to byli schopni skutečně v tom plným rozsahu zahrát. Proto jsme, mimo jiné, měli v repertoáru zpívané věci, písničky, a i nějaký jako populárnější skladby. Nebo populárnější jidiš muziku a nikdy jsme s tím neměli problém. Protože, a to my ostatní jsme se na tom vcelku shodli, že bylo pro nás zajímavější i z hlediska hudby pro lidi, dělat vždycky mix než prostě se nějak úzce profilovat. Takže on vlastně potom v tom roce 2009 odešel a navíc se chtěl věnovat ještě nějakým jiným folkloristickým projektům. Vzali jsme místo toho Pavla Jurečku, basistu, který s náma hraje doteď. A krátce potom se odehrála poměrně zásadní změna zvuku, že Vojta vyměnil klarinet za C-klarinet. On hrál na B-klarinet do té doby a pak si pořídil C-klarinet. A tam skutečně ten rozdíl v tom zvuku je propastnej. Prostě B-klarinet je nástroj do symfonického orchestru nebo do vážné hudby. A teď v tom klezmeru se na to

hraje, ale je to spíš proto, že lidi, kteří se naučili hrát na klarinet, tak později objevili klezmer. Ale jako ten C-klarinet tam měl vždycky silnější pozici prostě, protože ty B-klarinet v té době se moc nedělaly a navíc byly i složitější na výrobu a jsou to nákladnější nástroje. A vůbec v té době, ze které my čerpáme, tak tenhle ten klarinet C tam dominoval. A ten zvuk byl fakt jinej, jo. Protože fakt, když on na to začal hrát, tak to jako byl takový ostřejší, nebylo to tak sofistikované nebo jako ta estetika se tím samozřejmě proměnila. A už to bylo jako takový ryčný, ostřejší. A potom vlastně Jana, ona s Bohoušem chodila, takže my jsme zůstali kamarádi a oni si koupili ten malej cimbál spolu a začala na něho hrát, někdy v roce 2011 nebo 10, no 11 asi. A nehrála na něho jen v Létajícím rabínovi, ale hrála na něho i třeba v muzice hanáckýho souboru Klas, kde vlastně hráli s Bohoušem. On tam hrál na basu a ona tam hrála na flétnu a na cimbál. Takže vlastně to vnesli ne jenom do Létajícího rabína. No a zhruba od té doby ta sestava je furt stejná, kdy ještě ale tam došlo ještě k jedné změně v tom klarinetu. Protože ony ty C-klarinet jsou ve více typech mechanik. A tam já už přesně nejsem si jistej těma rozdílama, protože to je mimo můj rozlišovací schopnosti, ale vím, že Vojta někdy v roce zhruba tak 2013 si pořídil a začal se učit hrát na ten německej Albert systém, myslím, se to jmenuje, kterej je vlastně ještě jednodušší, je tam ještě míň železa a ještě víc to produkuje takovej ten syrovej, šťavnatej zvuk, kterej vlastně k tomu klarinetu patří. A začal to systematicky studovat s jedním naším kamarádem Francouzem z té party, se kterým jsme dělali workshopy, který právě na tenhle typ hraje a vysvětloval mu to, proč je dobrý na něho hrát a doporučoval mu ho, no.

15:40

L: Takže, v současné sestavě jsou lidé jakože studovaní a nestudovaní, oficiálně?

V: Je to tak, že jedinej, kdo tam je vystudovanej muzikant s absolutoriem z konzervatoře a z akademie je klarinetista Vojta. Basista chodil nějakou dobu na konzervatoř, ale sekl s tím. Jana chodila do zušky, na cimbál se naučila sama. Mirek chodil do zušky na akordeon a kontrabas, já jsem chodil do zušky na kytaru a baskytaru a na housle jsem se naučil taky sám. Takže asi takhle. To je jako bych řekl veškerá naše hudební průprava. A pak samozřejmě hraní tady tohodletohodle žánru.

L: No a teď k tomu nějakému jakože, k té autentičnosti, tradičnosti toho zvuku. Jak po tom jdete, podle čeho to posuzujete, co je to „echt“, co chcete hrát a co z toho mít?

V: Tak jako, to je docela složitá problematika, ve které i my třeba se průběžně pořád nějak vyvíjíme a ten náš pohled na to se mění. Ta židovská muzika, ten klezmer je jednak nějaký ten repertoár, to znamená tance, které jsou výlučný tomu etniku. Nebo písničky, melodie. Ale jednak je to taky styl hry, jo? Kterej vlastně vychází, nebo styl hry v tom smyslu jaký se používají tóniny, jakým způsobem se třeba ornamentuje, jakým způsobem se harmonizuje, jakým způsobem se rytmitizuje, jo? To znamená, že, když to přeženu, klezmer můžeš zahrát úplně cokoliv, včetně prostě německé hymny, jako. Takže pro nás je „echt“ ten herní styl, jako abychom byli schopni zahrát třeba tu německou hymnu, kterej má svoje východisko v té tradici nejen hudební, ale on především vychází z kulturních tradic a z historie toho společenství, který se vlastně tady tímto způsobem, když se o tom budeme bavit jako o lidové hudbě, jako o projevu nějakýho autentickýho prostě, nějaké autentické inspirace nezatížené nějakýma škatulkama projevuje. Tak jak říká Ebu Cohen z kapely Dynaie Kapelye, je to voice of identity, hluk identity. Prostě to je přirozený hudební výraz lidí, kteří jsou židovské, Aškenázské komunity, tak to pro nás je „echt“. A potom nám už je jedno do určité míry co hrajeme, ale samozřejmě nás baví ta stará muzika. Teď aktuálně jsme v takové fázi, kdy nás baví hodně třeba to, co se dělalo v Evropě do třeba 20. let, protože fakt je ten, že to, co i poučeněj posluchač bude

vnímat jako klezmer, tak bude z větší části americká muzika, která bude už nějakým způsobem zjednodušena pro potřeby amerického publika v nějaké době. A navíc ještě ten styl, ve kterém je hraná, kvůli tomu odkud přišli ti nejprominentnější muzikanti a kapelníci, bude silně ovlivněn rumunskou muzikou a to nejen lidovou, ale i takovou tou muzikou populare. Jakože takovou tou dobovou populární hudbou, jo? A to je prostě věc, která trošku smazává, myslím si, určitou zajímavost, kterou vidím v té jidiš muzice, že ona má hrozně moc regionálních podob. To znamená, třeba já mám rád jidiš muziku z Maďarska, kterou právě dělal Denyie Kapelyie, kde když si to poslechneš, to bude jasně, jakože si řekneš jo, tohle to je židovská muzika, ale zároveň tam budeš cítit silně ten vliv toho karpatského prostředí. Bude to hodně řízlý tou maďarskou muzikou nebo slovenskou třeba, nebo tak. Nebo jidiš muziku z Běloruska, která je zase ale úplně jiná. Prostě hodně nasává inspirace z polské lidové muziky, která je zase úplně jiná než ta rumunská, zase ovlivněná hodně řeckou a tureckou muzikou, jo? To znamená, že v tomhle tom my se nějak nesnažíme omezovat. „Echt“ pro nás je výraz, hudební výraz, kterej vlastně vychází z tradice ve všech hudebních podobách, ať už je to třetí generace klezmerového muzikanta, kterej v 60. letech hrál v hotelech jazz, přestože jeho otec hrál ve 20. letech v New Yorku klezmer na nějakých svatbách a jeho děda dělal to samý v Rusku. A nebo je to prostě sound běloruské vesnice, kde vlastně si najdeš nějaký starý nahrávky, kdy přijel nějaký člověk do terénu a zachytil ty lidi, kteří to ještě měli jako svůj vyjadřovací prostředek. Je to taky trošku volba z mé strany i trochu vědomě, protože to pěstuju jako estetiku toho, co chci hrát, že vlastně se snažím hledat interprety a repertoár, kterej je co nejvíc odříznutej od světa klasické západní hudby, tak jak jsme ji my zvyklí vnímat v tom dur-mollovym paradigmatu. Protože jsou tu lidi, kteří neměli skutečně žádný hudební vzdělání a tudíž se vlastně vyjadřovali bez jakéjkoliv zábran, který v tobě jakýkoliv hudební vzdělání automaticky nastaví.

L: A jak jste si tuto dovednost osvojili? Toho hraní?

V: No, padlo na to hodně piv, hodně kořalky a hodně hraní, no. Je to, jako nám nejdřív nějakou dobu trvalo, než jsme vlastně vůbec si definovali, že to takto chceme dělat. Z tohoto úhlu pohledu, když se podívám na naše první nahrávky a začátky, tak si říkám, že to taky je svým způsobem čistej klezmer, protože jsme to dělali naprosto intuitivně a nepřemýšleli jsme nad tím. Aniž bysme, teď už je to takový nějak prointelektualizovaný a zase jako prointelektualizovaný, ale hraný na takové přirozené úrovni, na který jsme to hráli, jak jsme to cítili. A samozřejmě, že tam byla spousta výpůjček, ale nebyli jsme ničím svázáni. Ale po nějakým čase poslechem, a je fakt, že už od začátku jsme poslouchali ty starý nahrávky, jsme se dostali k názoru, že pokud to chceme hrát tak, aby to za něco stálo, tak aby to mělo nějaký obsah a aby to nebylo jenom kapela, která hraje židovskou muziku, ale ne ten židovskej styl, takže jsme se to museli naučit. Takže jsme začali důsledně poslouchat ty nahrávky a hledat ty starší. Hlavně ty starší nahrávky z toho důvodu, že ta muzika je nějaká jako tradice. To se předává z generace na generaci a nás třeba dneska učí lidi, kteří mají kolem 60 a jsou to lidi, kteří vlastně se učili před 30-40 lety od těch lidí, kteří tehdy měli 60 a byla to taková ta první generace lidí, kteří z toho přirozeného prostředí se dostali v uvozovkách do „civilizace“. Ta generace lidí, kteří učí nás, tak oni vlastně navázali na tu jejich práci, ale už to nějakým způsobem reflektovalo tu jejich současnou situaci ve společnosti a jejich hudební cítění. Tzn., že ty věci, který oni dělají už jsou zase prointelektualizovaný, proaranžovaný a už zase je v tom určitej prvek modernity. Takže my jsme šli úplně vlastně k tomu zdroji na začátek. Ne proto, abychom ho kopírovali, ale abychom jako pochopili ty základní principy očištěny od všech nánosů kulturních i společenských, který vlastně se potom odehrály. Protože za tím je spousta společenských procesů v 70. letech. V 60.,70.,80. letech

ta židovská identita se vyvíjela velice prudce a to se projevovalo i na té muzice. Takže jsme šli vlastně k tomu kořeni a hodně jsme poslouchali ty starý nahrávky.

L: To znamená jakože rozpětí?

V: Rozpětí 1910-1940 zhruba.

L: A z jakého teda území?

V: No a to je další věc. Většina toho byly komerční nahrávky z 20. let z Ameriky, který ale hráli muzikanti, kteří měli hudební průpravu a zkušenost profesní z Evropy a odešli do Ameriky po první sv. válce. Nebo zhruba někdy. Něco málo je z východní Evropy, ale tady už se po 1. sv. válce moc nenahrávalo, takže nějaká muzika, která byla ještě před 1. sv. válkou z východní Evropy. No a potom už tak, co se prostě kde podařilo posbírat. Ale nikdy jsme se samozřejmě nevyhýbali tomu, že bychom neposlouchali ty současné hudebníky a nechávali se zase inspirovat jejich současným, moderním pohledem. Pokud se bavíme jenom o tom herním stylu, to znamená o nějaké technice, tak to byly pro nás skutečně principiálně tady tyto doby a muzikanti, jako je Nachtule Braynebar, Dave Taras, Abe Schwartz. To jsou všechno 20., 30. léta v Americe. Belfův orchestr, to je předprvoválečná Evropa 1912, 14 jsou ty nahrávky. A potom ještě pár nějakých dalších umělců. Z těch starejších. Ale stejně jsme jezdili na ty kurzy, protože jsme chtěli navázat kontakt s těma lidma, který jsme poslouchali jako zástupce té moderní. A protože jsme to vnímali tak, že pokud děláme tradiční hudbu, tak vlastně ta tradice je nějaký proud, že jo, kterej si někam směřuje a ty buďto jsi jeho součástí nebo stojíš vedle. Ale potom jseš to, čemu my říkáme fantasy, jakože vlastně se na to díváš zvenší na tu tradiční hudbu a hraješ to a říkáš „já hraju klezmer“, ale je to takovej klezmer prostě jako ze břehu. Chtěli jsme se s nima poznat, jeli jsme v roce 2012 na kurzy do Weimaru, kde jsme se s nima poznali se spoustou z nich.

L: To jsou kurzy židovské...

V:...to jsou kurzy jidiš muziky, které se jmenují Yidish Summer in Weimar, ale je to kulturní program. Ono to není jen o muzice, tam jsou třeba i jidiš workshopy, jako jazykový, dělá se tam jidiš divadlo, dělá se tam tanec. Jako tradiční kultura ve všech možných podobách. A běží to celý léto vždycky. A tam jsme měli hroznou kliku, že jsme potkali toho Ameta Weissbergera, což je Izraelec, který žije ve Francii a je trošku odjinud. Zase se na to dívá trošku jinak. Když ten hlavní proud, ten mainstream tady téhle té muziky, což jsou většinou Američani, kteří vyšli z toho prostředí revivalu folkové muziky v Americe v 60. a 70. letech. A protože, to bylo totiž tak, že američtí Židi v 60. a 70. letech všichni chtěli hrát country a blue-grass. A jezdili za těma chlápky, za těma starejma muzikantama někam do těch hor v Americe a oni jim vždycky říkali: „Chlapi, a vy nemáte jako žádnou svou vlastní muziku nebo jako co, že?“ a oni v ten okamžik si řekli: „No, jsme se mohli podívat, že?“. A tak to vlastně celý odstartovalo. Tak ti se na to dívají jinak a taky tam platí to, že když jsou nějaký prestižní festivaly, tak tihle ti Američani mají to renomé, mají za sebou jako kus práce, takže vlastně jsou dominantní silou. Amid takovej nebyl, byl otevřenější ke spolupráci a navíc je mladší a v té Francii tam začali jakože za bukem prostě nějak tvořit a dostali se někam, kam jsem neslyšel nikdy se dostat v téhle té muzice.

L: Oni se jmenujou?

V: No, oni se jmenujou, to je, oni se jako úplně nejmenujou. Oni tam mají spoustu takových projektů a hodně spolupracovali s tím Belfovým orchestrem, to znamená, že se snažili skutečně

zrekonstruovat ten zvuk těch nahrávek z roku 1912, 1914. Jako to je hrozný, já nevím, jestli jsi to někdy slyšel, ale to když prostě posloucháš, tak to je taková ta muzika, kde jako 90 procent té nahrávky je takový to (*chrčí*) a pod tím někde je takový to (*slabě brouká melodii*). Teď ty vlastně jako luštíš, co tam vůbec je za nástroje, jako co tam dělají nebo tak a oni to dokázali oživit neskutečným způsobem. A zrovna ten rok v tom Wiemaru byli, protože to bylo vlastně sto let výročí od nahrávek toho Bellfova orchestru. A my jsme se s nima dali do řeči a já jsem se s ním skamarádil a potom jsme s ním dělali workshop pro houslisty v Berlíně, Praze no a z toho vznikly vlastně ty workshopy v Mikulově, který byly teďka dva roky po sobě. Kde už byli i další muzikanti, jak lektoři, to byli ti kluci, se kterými on spolupracuje, akordeonisti, klarinetisti – ten Lorain, který našemu Vojtovi potom doporučoval ten C-klarinet. Gerone – akordeonista. To je taková jako neustavená soustava, ale když hrajou on má svou kapelu Yidishe Fantazie, která je vlastně trio, který hodně vychází právě z toho folkloristického materiálu. Dokáže to hezky, velice poeticky interpretovat. Ale má i další projekty jidiš kabaretní písničky. S těma klukama, když hrajou tady tenhle ten klezmer a oni zase navazují na nějakou francouzskou tradici toho folku, folkovýho hraní. Jak mají Francouzi takový to baltrad, tady ty jako tradiční večery s bretaňskou hudbou nebo něco takovýho. Tak oni to vlastně dělají, jako s klezmerem. Tak hrajou pod názvem Freilechs Bruder – Veselí bratři. Což je název nebo Vesele, bratři, což je název jedné z písniček právě toho Bellfa. A s nima jsme začali tak nějak spolupracovat a ti nás naučili hodně, protože jsme měli zájem o ten evropskej styl, jako evropská kapela chceme hrát evropskej styl. Tu Ameriku si tak držíme od těla, protože oni jsou takový jako dominantní. A oni tady tohle to měli výborně zmáknutý, takže vlastně jsme s nima navázali takovou spolupráci. A pro ně zase třeba, oni to oceňovali i z druhé strany, protože říkali, že „my děláme ve Francii workshopy pro lidi, kteří přijdou z komunity lidí s klasickým hudebním vzděláním, orchestrální hráči a tak dál. Pro nás 90 procent času a energie je přesvědčit je, aby se nebáli, aby zahráli jako to, co oni mají vsugerovaný, jako že to je prasárna.“, když to tak vulgarizuju, „ale vy s tím problém nemáte, protože máte zázemí ve vaší tradiční hudbě a protože ten region vlastně s tím nějakým způsobem je propojený. To znamená, že my zase od vás tady jsme schopni získat zpětnou vazbu toho, jak tady ta muzika funguje ve svém přirozeném prostředí, které tady u nás ve Francii nemáme“, protože skutečně ta lidová hudba Francie je zase jakoby něco jinýho. Je to skvělý, ale ta filozofie toho, jak se to hraje je úplně jiná, než to co se hraje u nás. Což jsem si ověřil na vlastní kůži, protože když jsem byl za Amitem na jednom houslovém workshopu ve Francii, tak to bylo zaměřené hodně na tu západní muziku. Mi se to líbilo, ale nezahrál jsem si s nima. Na druhou stranu, když jsme začali hrát nějaký věci ze střední a východní Evropy, zase si nikdo jinej nezahrál s náma.

L: Takové právě ty souvislosti a kontexty, historická fakta, to sis nastudoval z knih a nebo dozvěděl ses to na těch kurzech, přiučil?

V: Úplně, kde to jde, že jo. Knížky jsou nějaký, není jich moc. V češtině ale vyšla knížka *Klezmeři*, to asi znáš, to napsal Joel Rubin, který nás mimochodem učil ve Weinemaru. Potom něco je v angličtině, ale dělal jsem úplně všechno, včetně prolízáni nějakých starých diskuzních fór někdy z roku raz dva, kde si prostě oni psali a bylo to někde uveřejněno na internetu. Všechny články, který k tomu vyšly v kdekaké obskurní etnomuzikologické revue, všechny historky, který prostě ti klezmeroví muzikanti pouští do éteru třeba na facebooku, kde vlastně spoustu z nich mám přidánu. Tak všechno jsem se to snažil najít, zapamatovat to a vstřebat to, aby se to stalo mou přirozenou součástí, protože pak jako můžu to interpretovat s lehkostí. Jako úplně všechno. Docela dobrý jsou tady v tom booklety cédéček, který v téhle té muzice se ještě pořád dělají, že dostaneš CD, kde máš prostě 20 stran vědeckýho elaborátu, kde máš spoustu údajů se zdrojema, jo. A je to prostě precizní faktografická

práce. Takže z toho hodně čerpáme taky, ale samozřejmě aby to bylo pestrý, tak čerpám ze všeho, včetně neověřenejch vyprávění a historek z natáčení. To k tomu patří.

L: A na tom co budete hrát, na repertoáru jakože, se v Rabínovi domlouváte všichni nebo jak? Máte tam asi hierarchii nějakou nebo nemáte?

V: Tam je to tak, že je to otevřený a v podstatě kdokoliv může přijít s čímkoliv, kdy uměleckým vedoucím jsem vlastně já, že vlastně já držím jakousi strážní pochodeň nad tím celkovým směrem. Ale na druhou stranu už jsme sehraní a sladění natolik, že vím, že nikdo, ačkoliv že třeba dřív se to stávalo, nepřijde s ničím, co by jako zásadně vybočovalo z té dramaturgie tak, že by se to tam nehodilo. To znamená, že vlastně otevřený je to pro všechny, ale fakt je ten, že většinu věcí přináším já do toho repertoáru, protože si dávám nejvíc práce na to sednout si nad tím, poslechnout, říct si jak by to asi znělo v našem provedení. Což je vždycky něco úplně jinýho než jenom přijít a zkopírovat to. Někdy Vojta si něco prostě oblíbí, protože prostě hraje na klarinet a řekne si jo, tohle to je fajn, takže pak to uděláme a s tím nemám nejmenší problém. Ostatní to zas tak moc neposlouchají. Pavel třeba jo, ale tak Pavel se to naučí na basu a potom řekne, že bychom si to mohli zahrát, tak si to prostě zahraju. A je to daný taky tím, že vlastně já tím, že zpívám a dělám ty překlady, tak si někdy hledám ty texty na to, abych si to mohl přeložit, takže přirozeně pak si ty písničky vybírám já. Ale není to tak, že by to byl nějaký diktát a naopak jako já razím teorii, že my bychom měli být schopni zahrát všechno a kdykoliv. A nemám ani problém hrát ty věci, které ostatní hrajou neradi, protože je ostatní považují za provařené. Ne jenom v Létařím rabínovi, ale i v Pražské jidiš kapele. Písničky jako Hava nagila, jo. Mně to nevádí, já si říkám, že když si to zákazník poptá, já to umím, tak já mu to zahraju. A zahraju mu to tak, jak já to umím, takže to stejně bude podle mejch představ.

L: Ještě jsem se chtěl zeptat, to stahujete nějak sluchově a píšete akordy, píšeš to ty nebo...?

V: Tohle je věc, kdy jsme si už asi před pěti lety programově řekli, že nebudeme hrát z not. Že nás to zdržuje. A naučili jsme se hrát podle sluchu. A já jsem třeba dělal takovou věc, že jsem aranžoval basový linky, harmonie, doprovody a nevím co ještě všechno, ale dělal jsem to do fáze, než jsem řekl, že už ti lidi jsou natolik schopní, aby si to uměli vymyslet sami. A od nějaké doby to neděláme, protože jsme zvyklí hrát podle sluchu a obecně pro mě noty můžou fungovat v okamžiku, kdy si to někdo třeba vezme domů a pustí si to s tou nahrávkou a vlastně si to s tím projde aby si to osahal. Ale hrát tuhle tu muziku z not, tak já si myslím, že se to nedá. Nebo tak jak to chceme hrát my, to prostě není funkční. Neříkám, že to neděláme jako pro zjednodušení. Když děláme toho Bellfa, tak všechny ty věci nějaký nadšenec přepsal a dal na net v pdf si to můžeš stáhnout. Máš tam napsanej jednoduchej zápis bez harmonie a bez ozdob. To když si stáhneš a pustíš s nahrávkou, tak tě to zrychlí, protože nemusíš úplně jakoby jít takt po taktu a vychytávat všechny noty a navíc jsem dlouhorazil teorii, kterou ještě pořád se mi nepodařilo uvést do praxe, ale chtěl bych, že v té instrumentální muzice vždycky to vychází ze zpěvu. Tzn., že než ty něco začneš hrát, musíš to umět zazpívat. Nejenom proto abys věděl, jak je melodie, ale taky ta ornamentalizace v tý muzice vychází z ornamentace, kterou děláš přirozeně, při zpěvu v tom židovským stylu, jo? Tzn., že prostě ty, když si pustíš nějakou písničku, kterou neznáš a začneš si ji pobrukovat, tak nejenom, že si ji uložíš do hlavy, ale když znáš trošku ten výraz, víš, kde jsou akcenty a kde jsou nějaký ty ozdoby, tak si to zpíváš i s tím. Tzn., že potom, když si to začneš hrát na ten nástroj, tak to intuitivně do toho vlastně promítneš tady tohle to. Což si myslím, že jako technika na naučení se něčeho je dobrá, i když samozřejmě na to nemáme tolik času, kolik bychom chtěli.

L: A zkoušky míváte?

V: Málo. S Létajícím rabínem málo, protože jsme každé v jiným městě. Já s Pavlem v Praze, Mirek je v Brně, Vojta žije v Olomouci, Jana žije v Prostějově. Teď jsem to počítal, od ledna jsme měli jednu zkoušku měsíčně. A myslím dva koncerty zatím. Ale my se třeba domluvíme, že si uděláme jako odpoledne, sjedeme se, uděláme si na to prostor. Pro nás je to i příležitost, jak se všichni potkat, protože se setkáváme různě zvlášť, ale ne zase tak často všichni dohromady. Ale vím, že kdybychom bydleli všichni v jedné ulici, tak ta kapela na tom je technicky ještě líp, ale tak prostě dokážeme to vykompenzovat tím, že už jsme zběhlí v tom žánru. Každé, je to o domácí přípravě, jsme na to naučení, když se domluvíme, že budeme hrát tohle, pošlu nahrávku, pošlu nějakou představu, řeknu naučte se to do příští zkoušky, takže ti lidi tam přijdou, umí to, mají vymyšlenou harmonii a to už teďka necháváme prostě, většinu harmonie a rytmu vymýšlí Pavel s Mirkem, basa, akordeon, kteří jsou sehraní, jsou schopni se nějak namotivovat. Takže já už do toho nějak nezasahuju, jenom když třeba chci aby se zacelil výraz, tak si tam něco ujasníme, něco změníme atd. Ale každé si to vlastně předpřipraví doma, pak se akorát sejdem a dáme to dohromady. Je to efektivní.

L: Jsi říkal, že i překládáš. Z jidiš překládáš? A to ses naučil jidiš jazyk?

V: No, já jsem takový pasivní znalec, protože ty roky zpívání těch písniček, tím pádem poslouchání, nejenom těch písniček, ale toho jazyka a studování té kultury mě umožnily nakouknout do toho zevnitř. Jestli víš, jak to myslím. Já třeba ten jazyk neumím, neumím jím psát, protože standardně jidiš se zapisuje v hebrejské abecedě, kde se ještě používají jiné znaky, protože je to jiný jazyk než hebrejščina a nejde to na to aplikovat a to prostě neumím. Nikdy jsem neměl dostatek trpělivosti na to se to naučit, i když jsem to několikrát zkoušel. Vždycky jsem se na to vyprdl, protože jsem zjistil, že to co potřebuju pro svou práci, tak si vždycky seženu v transkripci do latinky, která je kodifikovaná. Tzn. že ty přepisy mají standardizovanou pravopis. Pravopisně správně. Jenže do toho pak zasahuje jedna nepříjemná věc, nebo nepříjemná, a to jsou dialekty, protože těch je strašně moc a já tomu tak nerozumím. A kde jako fakt ty věci se říkají úplně jinak, samohlásky se vyslovují jinak v různých oblastech a tak dál. Takže psát a číst neumím, latinku jo. Tím, že jsem se učil německy, tak s tím nemám zas až takový problém. Jsem schopen tomu celkem slušně rozumět a jsem schopen se i nějak základně vyjádřit. Což mi stačí pro to, co dělám. A když pracuju s textem písničky, tak je to většinou stejně z nějakého zdroje, kterej je vícejazyčnej. To znamená, že buďto je to přeložený do angličtiny, němčiny nebo ruštiny. Což jsou jazyky, se kterými nemám problém si nějak poradit, abych pochopil nějak o čem to je a tu jidiš znám natolik, abych prostě, když si to přeložím, udělám si jenom technický překlad, tak abych byl schopen identifikovat za co který slovo v té frázi vlastně stojí a proč je to řečený tak, jak je to řečený ve smyslu nějaké poetičnosti nebo nějaké jako zvukomalebnosti.

L: No a tím jakože bychom se mohli letmo dotknout nebo popovídat si o té Pražské jidiš kapele. To je nedávny ne, docela projekt?

V: To vzniklo z toho, že s Pavlem, basistou z LR, jsme začali zkoušet. Jakože dělený zkoušky. Jenže zkoušky basa-housle jsou trochu na prd. Tak jsme říkali, ještě známe Terezu, houslistku, kterou jsme znali z Weinmaru. Tereza je dobrá, ona si s náma určitě také zahraje, aby se udržovala v provozní teplotě, protože zas to hraje ve svých projektech. A pak jsme si říkali jo, to je dobrý, co takhle prostě říct ještě nějakým dalším muzikantům, kteří to taky třeba někde hrajou, jestli by si s námi nechtěli zahrát, abysme se navzájem udržovali v provozní teplotě, učili se nové věci, jak repertoár, tak styl. Rozvíjeli to nějak. Tak jsme řekli Ondrovi Zlevorovi a tehdy ještě Aniče Kudelové, oba dva z Turnova

z Meckie Messer band. A Anička potom se na to vykašlala, protože měla jako priority hraní v orchestru, Ondra chodil. To byla taková zárodečná fáze, že jsme byli dvoje housle, akordeon, basa. Pak jsem potkal Jirku, bubeníka, kterej zase před tím nikdy v žádný kapele nehrál. A on dělá drumcircle a prostě takový ty coachingový akce s těma bubnama nebo takový ty bubnovací programy, třeba i pro školy, atd. A ten to zase vzal jako způsob rozvíjení svejch dovedností jako perkusionista z úplně jinýho úhlu pohledu, když před tím nikdy k tomu nějaký vztah neměl, takže o tom slyšel poprvé. Takže to byla naše první sestava a různě jsme to propagovali, i když těch lidí ze začátku moc nebylo. Pak Ondra jel do Německa, takže ten rok byl takovej vykradenej bez toho akordeonu, ale hráli jsme i ve čtyřech svatbu, to bylo docela vtipný. V téhle té sestavě to bylo takový docela rustikální. Mně to nevadilo a svatebčanům se to celkem líbilo, takže tak to bylo fajn. Pak najednou se na to nabalilo strašně moc lidí a teďka už se tam schází 11, 12 lidí. A já to vnímám jako hup, platformu pro lidi, který tahle ta muzika zajímá, aby si mohli nějakou nenucenou formou to vyzkoušet naživo, seznámit se s tím žánrem, poznat se s těma lidma. Ten vznik to je přelom 2013/14, tam už za tu dobu vygenerovalo spoustu kontaktů, spoluprací a považuju to za jakejsi zárodek nějaké *klezmerové* scény u nás. Nejenom v Praze, protože většina těch lidí jsou vlastně studenti, kteří do Prahy jezdí a pak zase jezdí domů. A ta klezmerová scéna prostě tady nebyla. Jako ty kapely existovaly, věděly o sobě, ale nikdy vlastně spolu nespolečněly a neměly nějakou...

L: ...možnost...

V: ...pravda, ani možnost, protože vznikaly v různých dobách na různých místech, za různých okolností a jediné, co je pojilo byla ta muzika, kterou každý hrál po svém. A já jsem třeba k tomu, jak se to tady hraje byl vždycky hodně kritickej, že mně to přišlo jako nedostatečný a ignorace nějakých základních pravidel toho žánru. Tak teďka si říkám, že by to mohlo nějakým způsobem se rozvinout. A už tam právě vzniká taková ta jako spolupráce, jak ti lidi se znají a různě si přehazují různé nabídky a tím vytváří dojem i pro ty organizátory, promotéry, kteří chtějí dělat akce tady s tou muzikou, že tady je nějaká síť, skupina, která se do určité míry vnímá jako celek. Což si myslím, že pro tradiční muziku, což je to jak já klezmer vidím, je základ. Pokud máš nějaký osamocený kapely, který někde něco hrajou a kuchtí si to doma, tak si to můžou kuchtit sebelíp, ale nikdy to ta tradiční muzika nebude. Je třeba spolupracovat.

L: No, a ještě jsme se nedotkli posluchačů. Jak to vypadá s vaším posluchačstvem? Nebo tak, hrajete na různých akcích i s Rabínem a Jidiš kapelou, takže to asi záleží asi taky od té akce, že?

V: No, je to věc, nad kterou jsem přemýšlel jednu dobu celkem dost, kdo to je náš posluchač tady a teď v tomhle čase. Jedna věc jsou svatby. Což je zajímavý samo o sobě, protože většinou nehraješ židovskou svatbu. Občas jo, ale když jo, tak je to židovská svatba, kdy ti lidi to vnímají tak jako kulturně, že k tomu mají nějakou vazbu, která je hodně volná. A neví přesně ani sami, spíš jenom to berou jako takovou emoci. Anebo jsou to lidi, kterým přijde, že je to fajn svatební muzika, která se hodí na tu svatbu. Já vždycky říkám „jo, kruci. Vždyť je to muzika, která se tři sta let vyvíjela, je prostě designovaná na svatbu. Jako nic lepšího nevymyslíš.“ A tak to je jedno publikum. Jenomže svatby jsou, asi to znáš, to má vždycky takovej specifický průběh. Naladění lidí v tom čase je takový, že je to něco úplně jinýho než koncert. A to hráváme s oběma dvěma kapelama, svatby. A tam bych řekl, že to většinou probíhá stylem, že nejdřív to ti lidi ignorují, pak je to nějak zaujme, potom to zkusí, buďto to rozjedou nebo to nerozjedou a zůstane to tak, že to s odstupem pozorují, protože je to pro ně exotický, bojí se. Hodně pomáhá mít toho tanečníka, animátora, kterej to rozhybe.

L: To třeba máte?

V: S těma tanečnickama je problém. My jsme měli nějaký lidi, se kterýma jsme spolupracovali ne jenom ty svatby, ale jeden je teď daleko, pracuje ve Valašským Meziříčí na služby, jeden byl nespolehlivej, navíc styl, kterým to dělal byl hodně ovlivněnej izraelskejma tancema, takže to nebylo úplně funkční. Pak už to nikdo neumí. V Létařím rabínovi používáme Janu, která je výborná, protože kromě toho, že umí ty tance a všechny ty blbosti, tak tím, že je učitelka, tak umí ty lidi vtáhnout do děje. Takže, když jsme hráli na Colours of Ostrava, kde to bylo pod hlavičkou Létařím rabína, tak jsme měli dva sety taneční dva dny po sobě. Tak to byl *Létařím rabín* s hostama z Pražské jidiš kapely – housle a bicí. Jana jako tanečnice a ještě ten Vašek, kterej je teď v tom Valašském Meziříčí, jako tanečník. To jsme měli dva tanečníky a sedmičlennou kapelu. Je to super, považuju to za určitěj vrchol, ani ne tak kapely, jako spíš té muziky, momentálně. Samozřejmě pak byla ještě spousta dalších akcí. Ale abych se vrátil k tomu, na co ses ptal, na ty posluchače. Ono je to daný taky tím, kam to řadí promotéři. My většinou moc neděláme vlastní akce. S Pražskou jidiš kapelou jo, ale tam je nám to jedno, tam my si jdeme zahrát pro sebe do kavárny a většinou přijdou známí anebo lidi, kteří tuhle muziku mají rádi. Ale lidí, kteří by tady tuhle muziku měli rádi a sami ji vyhledávali a šli vyloženě za tady tím žánrem je skutečně pomálu. To znamená, že my stejně většinou spadneme do škatulky buďto world music anebo folk, což oboje dvoje jsou škatulky, kde to publikum si najde, co tam chce. Ve world music ti lidi poznají, že je to silně etnický ta muzika, v tom folku zase poznají, že to má nějakou autorskou složku, a že je to takový nějaký současný a reaktivní ve smyslu, že to reflektuje svou dobu a svoje prostředí. A s Létařím rabínem máme ještě poměrně slušnej průnik do prostředí folklóru, hlavně na Moravě. Protože jsme hráli třeba na festivalu ve Strážnici, ale i na jinejch folklórních akcích. Loni jsme hráli v Kyjově, jak se tomu říká, ta Folklórní olympiáda, protože se to dělá jednou za 4 roky. Ale to zase většinou je, že udělají nějaký program, který se jmenuje jako Sousedé nebo Muzika od vedle nebo něco takovýho a k té moravské muzice přifaří jako cikánskou muziku, židovskou muziku, nějakou třeba prostě ukrajinskou, slovenskou nebo něco takovýho. Takový ty menšiny nebo tady tyhle věci. Ale ti lidi to berou, víš? Že třeba hráli jsme na Ozvěnách Hornácka ve Velkém nad Veličkou, a když jsem viděl, jak to v tom amfíku vypadá, my jsme měli třeba dvacetiminutovej vstup a pak jsme měli hrát někde u těch stánků. Takže, když jsme šli na to pódium, na ten amfiteátr, kterej je velkej, když jsem viděl ty lidi, kteří jsou zvyklí sledovat ty folklórní pásma, reagovat na to, říkám „tady je to prostě o zpívání a je to tady o zpívání česky. Protože děláme folklor, oni to poznají, budem zpívat naše texty, naše překlady, dáme jim to v tom našem stylu, který je autentickéj a oni se budou bavit.“ A skutečně, zahráli jsme ten Černobyl a ti lidi se smáli celou dobu, tleskali v průběhu té písničky. Jako taková spontánní reakce tak, jak reagovali na všechno ostatní. Takže jsme úplně zapadli do toho konceptu a najednou to byl jako pódiovej folklor. Protože samozřejmě folklor jako takovej a takovej, že jo. Ale tam máme takovej impact a ti lidi jsou schopni v tom najít tu tradici. A etnicitu, no.

L: No jak to vidíš do budoucna, jsou nějaké plány, nějaká vize ještě. Jakože udržet směr nebo...?

V: Když budu mluvit za sebe tak jo, je tam vize, směr. Já chci vytvořit tu scénu, jako ne vytvořit, ona se vytvoří sama z těch lidí, ale podpořit vznik té scény, která bude samonosná, a která, až já třeba nebudu mít čas a energii abych se tomu věnoval, tak aby fungovala i beze mě. Čimž nechci nějak zveličovat jako svou pozici v tom, ale je to prostě daný tím, že mám za sebou nějaký roky a nějaký vědomosti o tom, že je to jako přirozený, že vlastně spousta těch lidí pořád ještě můžu naučit něco. Takže přes Pražskou jidiš kapelu i přes Létařím rabína bych chtěl, aby se rozvinulo a posílilo vědomí

té společné věci toho, že vlastně všichni děláme tu stejnou věc a jsme na stejné lodi. A teď to nedělám jenom přes tady tyhle ty projekty, ale třeba Česká televize produkuje seriál, vysílá seriál Hádanky domu života, kterej mapuje židovský hřbitovy a židovský obce na území České republiky. Když dělali první sérii, tak použili naši písničku jako znělku, takže my jsme komunikovali s těma tvůrcema. A já jsem jim nabídl, ale spíš jsem to tak trochu zmínil, že kdyby chtěli, tak jim pomůžeme s hudební dramaturgií té druhé série, kterou oni říkali, že plánujou. A tak jsem se s nima dal do řeči, povykládal jim svoje představy atd. a oni na tu spolupráci kývli. Takže teďka budu dělat hudebního dramaturga té druhé série tady toho pořadu. A říkal jsem jim, že moje představa je ta, že vezmu nahrávky českých kapel, a kapel který znám a jsem v kontaktu, který vím, že dělají tady tu muziku tady a teď, a že tady tuhle tu muziku budu do toho seriálu dávat. Protože, když ten seriál dělají lidi, kteří se o tu problematiku zajímají, jsou to mladý lidi, jsou to Češi, který to zajímá, a kteří se v tom nějakým způsobem realizují, tak proč zanedbávat tu hudební složku. Pojďme tuhle tu myšlenku vztáhnout i sem. Tzn., teď je tam ještě to propojení třeba do nějaké dramatické nebo do audiovizuální tvorby. Začal jsem komunikovat s těma kapelama, stahovat si různý ty nahrávky atd. Reakce byly pozitivní, čili zase jako snažím se vytvářet a vysvětlovat těm lidem, že jsme na jedné lodi, jde nám o stejnou věc a měli bysme navzájem vědět o sobě, komunikovat a podporovat se. I když třeba hudebně spolu můžeme nesouhlasit, jo? Ale jak třeba zjišťuju, tak to, že někdo udělá album, který pro mě třeba není klezmerový, ale je to dobrá muzika, která naopak se hodí do toho seriálu, tak vlastně je dobře, že. Takže to nějakým způsobem bych byl rád, kdyby se dál rozvíjelo tady tahle ta spolupráce. A zjišťuju, že to tak je, protože teď v Plzni vznikla kapela, která se jmenuje Mi Martef, kde znám jejich zpěvačku, protože byla loni na workshopech v Mikulově. Před tím jsem ji neznal. A měli jsme s Létajícím rabínem v sobotu 2. dubna hrát v Balbínce a nemůžeme, protože někdo je někde pryč, tak jsme začali rychle hledat náhradu. Obvolali jsme všechny muzikanty, které známe přes tu Pražskou jidiš kapelu s jejich kapelama jestli můžou nebo nemůžou. Nakonec jsme se dostali tady na tu Karolínu a My Martev. Takže tam v tu sobotu budou hrát, jsme je tam jako dohodili. A pro ně to je taky příležitost, protože budou poprvé hrát v Praze, myslím teda. A teď si rozjeli Bandzone a udělali nějakou promo nahrávku. Si to poslechni. A uslyšíš, že tam jsou nějaký písničky, které hrajeme s Pražskou jidiš kapelou, nebo které my známe od toho Amita, kterej byl na tom workshopu v Mikulově atd. To není o tom, že bysme to nějak kopírovali, ale už tam vidíš nějakou jako návaznost, nějakou kontinuitu a nějakou posloupnost. Protože oni to hrajou zase po svém. Jak jim prostě se to líbí. Takže tohle je třeba fajn. No a za Létajícího rabína, když budu mluvit zase za sebe, tak si myslím, že v současné době v téhle té muzice máme nejucelenější vizi, máme nejvíc zkušeností, jsme nejvíc sehraní, tzn., že vlastně se vnímáme jako že jsme na špici. A tzn., že jsme určitý orientační bod i pro další muzikanty, kteří třeba to začnou hrát až teď někdy. A už jsem to párkrát viděl, že kapely, který začly hrát až teď, tak hrály třeba jako naši muziku, kterou zase my jsme okopírovali zase kdysi dávno. Ale chtěl bych dál držet ten vysoký standard, dělat tu autorskou tvorbu, dělat to prolínání češtiny a jidiš. Českého myšlení a jidiš myšlení v nějaké moderní hudbě, která je zasazená v té hudební tradici, takže překládáme...

L: Pardon, autorskou tvorbu bereš, jako že i texty děláte...?

V: Texty... Já jsem napsal i nějaký svoje písničky, ale nehrajeme to, protože většinou, ještě jsme se k tomu úplně nedostali, abychom hráli svoji vlastní tvorbu. Ale tohle to chceme dělat a chceme víc hrát v zahraničí s Létajícím rabínem, protože si myslím, že dneska už je to kapela, která může tenhle ten žánr reprezentovat i mimo Českou republiku. Letos jedu do Weimaru na ty workshopy, na pěveckej workshop, kde budu v kontaktu s lidma, který jsem poslouchal dlouhý léta a zatím jsem se

s nima potkal buď to vůbec, nebo jen velice letmo. Abych se naučil líp zpívat. A ty workshopy jsou právě zaměřené na to překládání a na ty transpozice textů a moderní opracovávání toho tradičního materiálu. Chceme si udělat nějaké promo video s Létačím rabínem na jednak autorskou muziku a jednak na ty programy, které máme s tím tancem. Jako workshopy. A teď loni na podzim vznikla v Mikulově nějaká klezmerová kapela, nevím asi deset lidí, já je neznám. Ale psali nám, že by měli zájem, abysme jim udělali workshop. Takže jsme se s nima domluvili a jedem tam udělat workshop, abysme jim poradili jak na to a vychytali jim nějakou zpětnou vazbu na to, co oni mají zájem. Takže to jsou takový krátkodobý plány, které mají směřovat k tomu, že tady vznikne ta scéna, která bude srovnatelná třeba se scénou, která je právě v tom country nebo blue-grassu, což z mého úhlu pohledu je hodně podobnej styl. Ne hudebně, ale kulturně s tím zabydlením se v České republice jako ta jidiš muzika.

L: A v tom Mikulově jsi říkal, že tam jsou, nebo že jste tam byli na nějakých workshopech? To byly vaše, nebo?

V: V Mikulově jsme dělali workshopy. No, fakticky jsem to pořádal já za pomoci Létačímho rabína a pár lidí z Pražské jidiš kapely. Ale neučili jsme tam, učil tam právě ten Amid Weissberger, ti Francouzi Gerome, Glock a Lorein Clue, ti byli v prvním ročníku 2014 a 2015 ještě s sebou přivezli Piere Alex Laverne. On je celkem známej, nebo ne známej, on tady hrál už hodněkrát, protože hrál v kapele Gluck. A oni ho přivezli, on je sice mandolinista a oni ho přivezli jako tanečníka, protože on výborně tancuje ten tradiční styl. Takže to byl víkendovej workshop vždycky pátek až neděle. Kde učili tady tihle ti kluci, my jsme tam byli jako účastníci.

L: A plánuješ to i dál?

V: Letos ne, protože tam máme, chtěli jsme si dát pauzu. Jednak jsme vypadli z grantovýh horizontu a jednak proto, že tam máme spoustu dalších aktivit a potom třeba příští rok to ještě zopakujem, no.

L: Tak díky moc.

Rozhovor s Terezou Rejškovou, 6.4.2016, Praha

L: Tak já bych se zeptal, jak ses dostala ke hraní klezmeru nebo takovéto hudby?

T: Jo, tak úplně jinak než Vojta. Já jsem, když mně bylo devět let, tak jsem trochu začala řešit, že mám židovský zázemí rodinný a začala jsem chodit do židovskýh sboru na obec, na Židovskou obec v Praze a chodila jsem tam zpívat. A potom, když se zjistilo, že je tam několik dětí, který na něco hrajou taky, tak Hana Rothová, která ten soubor založila a v tady tý době vedla, tak řekla, že tam uděláme na nějaký svátek Chanuka, nebo co tam, že nacvičíme pár písniček. Ale to jsme fakt byli malý děti, já jsem prostě hrála tři roky na housle. A tak jsme tam něco hráli a potom vlastně s postupem času se z toho vyvinula kapela, která se jmenovala Klezmerim a v tý době tady fakt jako žádná jiná kapela nebyla, která hrála klezmer. Až na to, že my jsme hráli klezmer tak jako jen do určitý míry, protože jsme hodně hráli izraelskou hudbu. Ale právě, že v tý době jsme tam byli všichni dost mladý. Já jsem tam sice byla nejmladší, ale jako fakt byli skoro všichni fakt mladý, jakože vopravdu, bylo to rozmezí od deseti let do šestnácti nebo něco takovýh. No a začali jsme hrát, vlastně jedna z nás, Helena, to byla dcera Hany Rothový, dělala úpravy a ty úpravy byly hodně dělaný tak, že ona si

poslechla nějakou izraelskou nebo klezmerovou melodii a k tomu si udělala úpravy podle svého, podle svých nápadů, který vlastně vůbec nevycházejí z nějaký tradice klezmerový. Ale zároveň si myslím, že jsou docela zajímavý a právě vlastně jiný než většina těch ostatních klezmerových kapel, který hrajou hodně ty unizona a tak. Že ona tady fakt měla takový kontrapunktický, nebo já nevím, jestli to říkám správně, jakoby prvky a tak. No tak to asi znáš tu skupinu.

L: Klezmerim?

T: Klezmerim. Prague Klezmerim. My jsme to potom vydali, aby se to líp prodávalo, tak máme dvě cédéčka. A jedno jsme nahrávali, když mně bylo myslím patnáct a druhý jsme nahrávali, když mně bylo dvacet jedna. A jedno se jmenuje Yiddish Blues a druhé se jmenuje A nacht in gan eydn. A je to, tak si to můžeš poslechnout, myslím, že to je i na netu. Myslím, že to tam i uslyšíš, že je to trochu jiné styl, ale zároveň tam hrál Michal Kostiuik, kterého jsi slyšel na tom (*komponovaném pořadu Okolostolalala*). No tak s ním jsme hráli a ještě s dalšíma lidma. A vlastně fakt to bylo takové i jako bizarní složení, protože jsme tam měli fagot, že jo, kterej prostě sice někde v nějakých klezmerovych kapelách někdy byl, ale není to rozhodně tradiční nástroj. Nebo není to nástroj, kterej by se tam objevoval nějak často. A ono to vzniklo tehdy tak, že jako jak jsme byli ty děti, tak jsme hráli na ty nástroje, na který jsme hrály, trochu uměly, a zrovna tam tehdy byl jeden kluk, kterej hrál na fagot. Potom už tam sice s náma nehrál, ale stejně to nějak zůstalo, že hrál s náma na fagot. Jakože tu basu jsme neměli a měli jsme ten basovej nástroj zastoupenej takhle. Takže já jsem takhle hrála strašně dlouho a v ty době, v těch devadesátých letech, když jsme tady nejdřív byli úplně jediní několik let, mnoho. Potom začali nějaký lidi dělat nějaký jidiš písňe, ale vyloženě klezmerová kapela tady nebyla. Potom, když už teda tady nějaký další byly, tak i přes to jsme měli strašně moc koncertů. Na to, že jsme byli dětská kapela, v podstatě, tak jsme měli třeba dva koncerty měsíčně třeba pravidelně minimálně. Což bylo docela dost. A pak, když mi bylo nějakých dvacet, tak mě to přestalo bavit. Ne, počkej, vlastně, když mě bylo 21 nebo 20, tak jsme natočili to cédéčko a potom jsme hráli míň a míň. Ještě jsme měli velké koncert k uvedení toho CD a pak to nějak vyčpělo a hlavně pak už jsme přestali zkoušet, a mě už to potom nebavilo. A na tý kapele bylo zajímavé, že to mělo tu kontinuitu od toho dětskýho souboru, přesto, že se tam občas někdo proměnil, ale jakoby hrozně málo. A každěj ten člověk se úplně jinak vyvinul. Vlastně ten jeden, Michal, vystudoval AMU, já jsem sice nic nevystudovala, ale furt jsem na ty housle dost cvičila a některý lidi už na ty nástroje přestali cvičit. Takže to bylo takový, že se to nějak rozevřelo. Ale jako občas se sejdeme i dneska, ale teď už je to spíš fakt kšefty nějaký a hrozně málo a teď už mě to ani tolik nebaví. Takže to už dost často přehazuju jiný houslistce, když už něco je, ale toho je už hrozně málo.

No a potom já jsem jela, mimochodem takhle jsem se poprvé potkala s Létajícím rabínem, ale to bylo v době, kdy jsme hráli společně na nějakým festivalu v Hradci Králové, ale to bylo v době, kdy oni vlastně to od nás okopírovali, to ti asi Vojtěch neříkal, ale to bylo období, kdy oni začínali, tak vlastně nic jinýho neznali. A on to Vojtěch přiznává, že oni fakt hráli naše aranže. Já si pamatuju, že tehdy to bylo vtipný, protože my jsme hráli po nich na tom festivalu a právě jsme museli některý věci vyškrtat, protože oni už je vlastně zahráli.

Ale potom už jsem to nějak přestala dělat a pak jsem jela do Výmaru na Yidish Summer of Weimar, kde jsem byla a tam kdysi přede mnou byla jedna holka, Kateřina Klocová, ta dělá jidiš písničky, tak ta tam byla, ale jinak tam nikdy nikdo z Čech nebyl a já jsem tam byla jako úplnej exot, přesto že to je kousek od hranic. A jako hrozně se mi tam líbilo a spoustu jsem se tam toho naučila a úplně mi to

vlilo novou mízu do žil, klezmerovou teda. A mně tam přišlo teda, v tu chvíli jsem si uvědomila, že o tom klezmeru moc nevím, přesto, že to hraju a myslela jsem si, že hraju klezmer, tak vlastně, že vlastně o tom nic nevím. Tak jsem se o to začala víc zajímat a začala jsem hrát ještě se dvěma Němcema, který jsem tam potkala. A vůbec i tak sama jsem si začala víc hrát na housle, protože jsem tam byla na nějakých kurzech u nějakých houslistů, takže jsem začala trochu objevovat techniku houslovou, která teda jiná. No a potom další rok jsem tam jela a zase jsem si myslela, že tam budu úplně exot, ale hnedka jsem tam potkala Létajíčího rabína, tam byli všichni.

L: To bylo v roce, asi?

T: 2013 nebo 12. Já si teď nepamatuju. 2012 jsem tam byla určitě, ale nevím jestli to byl ten první nebo ten druhý rok. To ti řekne spíš Vojta. Tak ten rok co tam oni byli poprvé, tak já jsem tam byla podruhé.

L: Jo.

T: No a potom, tam jsme se nějak spolu bavili, ale já jsem tam hlavně hrála s jinejma lidma. Ale oni jsou takoví, že do toho strašně jdou a potom vlastně Vojta vymyslel, že by bylo dobrý spolu hrát, když jakoby ta jejich kapela je z Prostějova a část z nich je v Praze, takže že bysme mohli spolu hrát. Takže jsme spolu začli hrát, to už si přesně nepamatuju, ale pak jsme z toho vytvořili tu Pražskou jidiš kapelu. A ze začátku to mělo skromný rozměry. Že jsme si hráli jenom s Vojtou, jenom já a on, občas s Pavlem, a potom se k nám přidal Ondra na akordeon a potom teda Vojta oslovil toho Jirku na bicí a takhle jsme fungovali vlastně v těch pěti docela dlouho. Nebo několik měsíců. A potom se to začalo docela rozrůstat a různě se nabalovaly akce a teďkom ta *Pražská jidiš kapela* trochu funguje tak, že to je taková zástupná kapela pro naše kapely, že ty co nejsou v Praze, protože já mám jako většinu kapely, tý jedny v Berlíně, s Klezmerim už moc nehraju a oni zase v tom Prostějově. Takže často jakoby jsme, jakože často bereme kšefty za ty kapely, to je jedna věc, a druhá věc je, že jakoby to máme otevřený ostatním lidem a jako rozšířený. A můžeš, taky jsem si říkala, že by sis s námi měl někdy zahrát.

L: Jo, jo.

T: Až dopíšeš bakalářku.

L: (smích) Ne jenom na koncertech.

T: No, ne jenom na koncertech. Ony ty koncerty jsou jako dobrý, že to je, nebo jak který teda, ale že to je taková živá akce, kde ty lidi tancujou, tak to má jakoby smysl, ale zároveň je to občas už taková řachačka. Na mně už je to trochu moc řachačka. Jakoby, že Vojtu hodně zajímá ten zábavní aspekt toho a zajímá ho hodně, nebo aspoň mám ten dojem, možná, že ti říkal něco úplně jinýho, to nevím. A jako ten taneční aspekt, kterež mě taky baví a já to беру jako hodně dobrou příležitost si i jako seberozvoje. Protože, když hraješ k tanci, tak si fakt můžeš vymejšlet, za prvé nikdo tě neposlouchá pořádně, takže si můžeš fakt jako improvizovat a různě si hledat možnosti, jak něco dělat, a za druhý se to hodně třeba nějaký ty věci opakujou, takže je to úplně jiný, než když hraješ na koncertě nějakou komorní věc, kde musíš jako, kde musíš, kde je to takový víc nahý. No, takže to mám teďka takhle rozdělený mezi Pražskou jidiš kapelu a to svoje *Naches trio*. A teď jsme dělali ten projekt s Přemyslem Rujem. Což bylo vlastně tak, že já jsem s tím Přemyslem Rujem hrála nějaký jiný věci úplně nesouvisející s židovskou hudbou.

L: Jak, Rut?

T: Rut, ten co tam byl. Ten co tam má ten pořad Okolo stola. Potom právě mě oslovil, jestli bysme nedali dohromady nějaký židovský písňě a já jsem oslovila Vojtu, protože právě těch jidiš písni v češtině moc není a on právě Přemysl chtěl, aby to byly nějaký český písňě. No a teďkom mám jakoby radost, že teďkom mě oslovili zase z jinýho festivalu, abych tam někde hrála housle, jako co se týče taky židovský hudby. A tak. Jakoby, že mám pocit, že je dobrý, že jsem se nějak etablovala, nemyslím to, že je to dobrý pro mě, ale že vnímám, že jakoby je fajn, že si někdo uvědomuje, že je něco jako styl žido..., nebo prostě klezmer a jako dejme tomu židovský jidiš styl hraní na housle. Že prostě si ty lidi uvědomují, že je dobrý oslovit někoho, kdo se o tu hudbu zajímá, ne prostě někoho, kdo se tou hudbou nezabývá. Zároveň já mám k tomu nástroji a vůbec k hudbě trochu jinej přístup, nebo já teda vím, že jsi mluvil s Vojtou, takže pořad to jako srovnávám, ono to je jako jedno, jenom, že prostě já vycházím z tý klasický líhně. Takže já jsem se fakt učila ty stupnice a tak...

L: ...Na zušce?

T: Jo, jo, jo. Já jsem chodila dlouho na zušku a vlastně furt jako chodím na hodiny, i když teď jsem to jako trochu flákala, ale pro mě je ta vážná hudba jako zásadní a hraju ji hodně a ráda. A bez toho bych jako nechtěla bejt, zatímco třeba žejo Vojta, ten hraje ten klezmer na ty housle. A já to mám, zase vnímám, že jakoby my hrajeme každý jako jinak, ale že to každý má své opodstatnění. Že Vojta by na ty housle vlastně nic jinýho než nějakou lidovou hudbu hrát nemoh a já zase nemám takovej jako lidovej přístup. On se smál, některý ty rytmy, jakože to víc cejtí po lidovu, což je jako dobře právě, to já třeba tolik nemám. Ale, je třeba pravda, že jsem si poslouchala nahrávku z toho večera, kde ty jsi byl a musím říct, že teda včera nebo v pondělí, kdy to bylo, se to povedlo líp ten večer cos tam byl, nevím. Ale, že prostě já mám trochu jinej práh jako intonace. Že si fakt myslím, že už jsem moc poučená, mám za sebou ty stovky a tisíce hodin prostě toho cvičení těch stupnic, a že prostě mně třeba vadí, když je to potom už jako za čárou moc intonačně nebo nějakěj bordel. Příliš velkej bordel, což bohužel teda podle mě někdy v tý Pražský jidiš kapele je. Což mě třeba jakoby baví, mě přijde dobrý, že to je takový živelný, a že si to užívám, ale zase trochu se bojím, že se to strhne v to, že vlastně klezmer je téměř všechno, hlavně když je to bordel. A toho bych se trochu bála, protože ony jsou tam opravdu niance, a mě právě proto hrozně baví hrát v tom triu, kde to je jako komorní, a kde je všechno slyšet, a kde ty lidi opravdu citlivě na sebe reagují. Že to fakt není jenom taková řachačka.

L: No, říkala jsi jakože, zmínila si se o tom jidiš stylu hraní na housle. To bys popsala nějak?

T: No tak máš tam hodně velký rozdíl v levý ruce, kdy máš úplně jinej systém výměn poloh, kdy vlastně často naopak je žádoucí aby tam byly ty výměny poloh slyšet. Často hraješ prostě třeba, já nevím posloupnost tónů jedním prstem. A to děláš právě proto, abys tam mohl dělat ty ozdoby. Takže tam potom tím třetím prstem, čtvrtým prstem, abys tam mohl do toho něco dělat, nějakěj bordel. Tak je to úplně jiný, než když hraješ Mozarta nebo něco.

Takže ta levá ruka je hodně důležitá samozřejmě, potom jakoby je jiná trochu intonace, že já jakoby naschvál, ale teda do určitý míry, hraju vlastně naschvál trochu falešně, protože jsem si všimla, když jsme poslouchali nějaký nahrávky, že vlastně třeba právě ty intervaly, nebo prostě něco mezi celým a půltónem je prostě, že to má dekorativní, ne dekorativní, je to jako ornament. Podle mě jakoby naschvál to ty lidi taky takhle hráli, že to opravdu je slyšet jinak. Nebo to zní jinak. Opravdu to zní tak

lidovějic. No, ale zároveň v té pravý ruce, když tam jsou ty kraechce, tak člověk taky tahá trochu jinak. Já hraju jakoby volnějic na ty housle, když hraju klezmer, než když hraju nějakou vážnou hudbu. Ale na druhou stranu používám techniku, kterou umím z klasiky. Že třeba teďkom, když jsme hráli v tom divadle Inspirace, tak na schvál jsem tam hrála sul ponticello, jestli víš, co to...

L: ...Mhm.

T: Což podle mě se jako v klezmeru nedělalo. To je prostě jako už můj efekt, že jsem jako tím chtěla něco extra říct. Že mě to baví kombinovat. A baví mě i hrát doprovody, který samozřejmě jsou jiný, až na to, že já moc nemám příležitost to hrát, protože většinou musím hrát tu melodii. Protože ono zase, když hrajeme s Pražskou jidiš kapelou, tak ještě tam furt je potřeba, aby to někdo táhnul, protože většina těch lidí, co tam jsou nějaký novější nebo co nechoděj pravidelně, tak to vlastně jakoby znaj tu melodii, ale neutáhnou tu kapelu. A taky navíc, jako já hraju mnohem víc nahlas než třeba Vojta. Takže i když hraje Vojta, tak musím hrát taky, protože to jinak není slyšet.

L: A takové ty ozdoby, to ses naučila jak? Poslechem nebo...

T: To jsem se naučila částečně poslechem, částečně si je vymejšlím. Taky mám k tomu takový neortodoxní přístup, jakože si tak vymejšlím co mě tak baví. A potom jsem se naučila něco od houslistů ve Výmaru. Naučila jsem se ovšem taky, že klezmer styl nemusí být jen ozdoby, že to můžeš hrát taky bez ozdob. Třeba někdy si myslím, že se to zase jako přehání. Že zase někdy potom ráda hraju, zejména, když pak se mnou hraje někdo, kdo dělá ozdob hodně, což je třeba Vojta, že on hodně zdobí věci. Tak že třeba naopak mě baví hrát i bez nich, protože potom jde i o tu frázi, že jo. Jakoby, že nejde jenom vo to kolik tam uděláš trylků a kolik tam uděláš prostě kraechce, kolik tam uděláš glisand, ale prostě jde o to, aby to šlo od někud někam prostě ta fráze stejně tak, jako když hraješ Mozarta. Takže jakoby to jsem se naučila i na těch kurzech ve Výmaru, jako fakt jsem to odkoukávala. Nebo jsme tady pak organizovali jeden kurz v Praze s tím Amitem, to ti asi Vojta potom říkal.

L: Jo, jo...

T: Vlastně to začalo tak, že já jsem tady dávala nějak dohromady s Amitem ten kurz, že ten byl jenom pro houslisty a tam nás jako učil. Učil prostě jakoby techniku a potom teda Vojta to vzal ve velkým. Mě ta jako technika samotná zajímá a mě baví prostě i hrát jako samota. Takže ono to fakt jako vychází vždycky takhle hudebně. Aktivita každého člověka vychází z toho jak je člověk a co dělá jinak. Takže mě třeba opravdu baví hrát komorní věci a baví mě si jako to nějak zjišťovat sama a jsou lidi, který prostě pak mají rádi tu kapelu, že to prostě jako jede. No a tak jako já mám ráda oboje... A co bych ještě řekla k těm ozdobám, nevím, jestli mě ještě něco napadne. Tak samozřejmě potom v té pravý ruce ještě máš, že vlastně je úplně jinej práh toho, co je přijatelný v klasický hudbě, nebo jako většinou klasický hudby, a toho co je přijatelný v klezmeru, že jo. Opravdu vlastně někdy, jako lidově řečeno, je vlastně záhodno abys trochu vrzal, ale zase prostě jenom někdy. Kdyby člověk vrzal pořád, tak se to nedá poslouchat. No jakoby, že někdy to je takovej ten jako rustikální styl a je to jakoby dobrý, ale člověk to nemůže dělat úplně pořád, no.

L: Mluvili jsme o nějakých tvých projektech minulých a současných. Tak v současnosti hraješ v tom *Naches trio* a v Pražské jidiš kapele a ještě nějaké věci? Ještě to představení, komponovaný večer byl...

T: No, tak to představení, to bylo takový náhodný. Teďkom, jestli jsem to dobře pochopila, bych se měla teď na podzim podílet na dvou projektech. Jeden je vlastně spíš vážná hudba, kde bych měla být jen jako houslovej doprovod ke sboru, a o tom určitě ví Jurková o tom festivalu.

L: Ten se jmenuje?

T: Ze stínu. A jsou to taky nějak archivní... No to je jedno. A potom je tam nějaký kabaretní číslo, kdy bude se dělat jidiš kabaret, tak tam bych asi taky měla hrát. No takže takhle jakoby, že spíš lidi vědí, že to dělám a dělám to prostě už dlouho, takže jako. Já teďkom jiný jakoby vlastní projekty nemám. Já hlavně tenhle rok prostě, já jako, že jo, jak se tou hudbou neživím, takže já prostě úplně mám strašně práce jiný, takže já jsem jako ráda, že jsem ráda. Teď už žádný věci nevynechám, ale občas to ke mně jako přichází no. Což je fajn.

L: Jestli můžeme třeba k tomu *Naches trio*? To jste se setkali v tom Výmaru.

T: V tom Výmaru, no. Tam hraju s manželama, to jsou manželé. Klavírista a klarinetistka. Oni vlastně jsou profíci, oni se živěj tím, že učej hudbu. A pro mě je to inspirativní, protože hraju s lidma, který třeba jakoby... Jakoby Jonathan rozumí opravdu dobře harmonii, což já jsem nikdy moc nerozuměla. Já sice jakoby umím nějaký základy, ale teoreticky ne. Nebo prostě neumím teorii, jako občas jsem pochopila už nějaký principy a jsem schopná se nějak připojit většinou k něčemu. V tom klezmeru. Jako třeba v jazzu vůbec. A takže je to pro mě dobrý, že se od nich můžu učit. A zároveň mě těší, že tam je taková tvůrčí atmosféra, že fakt hodně těch aranžmá děláme opravdu dohromady. Což třeba ne vždycky jakoby funguje. I když třeba v tý Pražský jidiš kapele tak trochu taky, jak je to nechaný jako na improvizaci, tak mě to taky vlastně vyhovuje. Ale tady to jsou trochu svázanější formy. My tam máme improvizáčnický takovej mód a pasáže, kde si každý může dělat jakoby co chce, ale samozřejmě je to koncertní hudba. My většinou nehrajeme k tanci, to znamená, že prostě to musí bejt promakanější, než když prostě tamdle to.

/Tereza měla telefonní hovor/

L: Chtěl jsem se zeptat na repertoár tria, jak to vybíráte?

T: Část toho je z nějakých věcí, který jsme se učili ve Výmaru, protože jak jsme z toho vycházeli všichni, tak jsme ty věci znali a tím pádem to byly první věci, co jsme začali hrát. A dál si už to hledáme tak jako kdo s čím přijde. Takže často jsou to podobný zdroje. Něco je z archivů, Belfa, German Goldenstein a tyhle ty věci. Jsou to podobný zdroje furt dokola jakoby ty archivní nahrávky. Nebo někdo, kdo to předělal a my jsme to někde slyšeli, tak si to berem. Teď máme nahraný cédéčko, teď jsme udělali hodně nových věcí až na to, že samozřejmě je problém, že jsme každéj v jiným městě docela daleko od sebe. Takže často se nám to jako prolíná, což je i naschvál, ty repertoáry, protože prostě, že hrajem něco, co hráli třeba primárně s Létajícím rabínem, nebo my něco, co jsme hráli právě primárně s Naches. Protože prostě to umíme a protože to tam prostě přineseme a naučíme to ostatní. A nemáme žádnou jako koncepci, že bysme jako chtěli se zabývat nahrávkama z nějaký části světa nebo nějakýma archivama, to vůbec nechceme dělat. Jakože to máme takový, jako neortodoxní částečně, že to máme pole vlastní kreativity a na tom si něco děláme.

L: Hrajete to, co vás baví a co se vám líbí.

T: Jo, jo. A je to právě takový hodně svobodný, jako že mě to baví. A že to je vlastně v něčem svobodnější než *Pražská jidiš kapela*, protože tam vlastně třeba Vojtěch jakoby chce, aby to bylo hodně tradiční, takže prostě představa, že tam někdo hraje v terciích je úplně nemístná. Což my teda jakoby s Naches triem taky neděláme, ale máme to mnohem volnější a právě i techniku pravý a levý ruky máme občas takovou jako klasickou. Tím, že oni oba dva jsou vzdělaní klasický muzikanti, tak to je určitě na tom taky slyšet.

L: No, nějaké plány do budoucna, nějaké vize, máš?

T: Moc ne teďkom. Jako já bych se chtěla naučit spoustu dalších věcí a chtěla bych se sama jako cvičit na ty housle. A takhle mi to docela vyhovuje, ten formát. Já vize úplně nemám a hlavně tenhle školní rok mám šíleně práce. Takže udržet si to co dělám. Myslím si, že teďkom mám hodně možností, jak se dál rozvíjet, a že vlastně hlavně potřebuju jako hrát. Určitě budu jezdit na nějaký kurzy zase, ale prostě spíš jde o to, že mám pocit, že jsem pochytila nějaký ty základy, a že zároveň jsem už dostatečně zkušená na to, abych si to mohla aplikovat na další věci, na další skladby a zároveň mě baví si to trochu dělat po svém. Že jako nejsem purista a nikdy nebudu. A nedělám to proto. Já to dělám pro ten hudební výraz. Já tak proto hraju i tu klasickou hudbu, až na to, protože samozřejmě ta židovská hudba je pro mě, dělá ji mnohem míň lidí a dělám ji, aniž bych jí věnovala výrazně víc času než tomu klezmeru nebo téměř naopak. V tom klezmeru prostě jakože jsem teda ten „expert“ nebo já nevím, jak to mám říct, zatímco v klasický hudbě jsem že jo nikdo. Protože na to nemám ty studia, že jako hraju, ale...

L: A ještě bych se chtěl zeptat, jaký si myslíš, že má názor Židovská obec nebo komunita na klezmer?

T: Hele různě. Já mám kamarády, který to opravdu nemaj rádi, ale jsou úplně to. Já navíc učím na židovský škole, já učím tady i tam právě, tak je tam spoustu lidí, že řekneš klezmer a úplně omdlívaj a spoustu lidí to zajímá. Teď nějakí studenti byli na mejch koncertech a jako zajímá je to. A spíš jako spoustu lidí má pocit, že je to old fashion, že je to jako nezajímá, zajímají je nový projekty, a spoustu lidí neposlouchá ty niance, ale to je stejný s jakoukoliv lidovou hudbou, podle mě. Jakoby, že když se prostě podíváš, co je populární mezi lidma, jakoby není populární, když si někdo stoupne a hraje prostě jenom tak nějakou cimbálku nebo tak, minimálně v Praze ne. Tak jak se to má dělat a jak se to dělá. Je prostě populární, když hraje Čechomor, že lidi maj pocit, že ta lidová hudba je jakoby nudná. Že tam neslyšej ty niance. A mě ty niance samozřejmě zajímaj. A myslím si, že jsou tam opravdu velký rozdíly, ale musí se tomu člověk věnovat s takovou péčí, no.

Rozhovor s Pavlem Jurečkou, 20. 6. 2016 v Praze.

L: Tak já nevím, nějakou cestu ke klezmeru, jak ses k tomu dostal vůbec?

Jaká byla cesta ke klezmeru? Tak dostal jsem se k tomu tak, že v roce 2009, když jsem maturoval na gymplu, tak v Létajícím rabínu, který už působil asi osmým rokem, tak odešel kontrabasista po nějaké vzájemné domluvě a bylo potřeba do té kapely sehnat nějakého jiného kontrabasistu a v našem regionu (kolem Prostějova) tam jich zas až tolik není, tak mě kluci oslovili s tím, jestli bych s nima hrát chtěl. Já jsem nějakým způsobem řekl, že jo a

vlastně takhle jsem se dostal ke klezmeru jako takovému. Postupem času mě to chytlo a začal jsem se o to víc zajímat. Teďka se to prostě nějakým způsobem snažím interpretovat, no.

L: Jo. A hraješ v tom teda teď už asi kolikátým rokem?

Asi sedmým rokem.

L: Vnímáš nějaký posun v té kapele nebo třeba ve tvém hraní?

Já si myslím, že v obou případech. Asi začnu v té kapele. On Rabín jako takovej, už když mě nabíral, tak bylo vidět, že se dost posunuje od svého začátku. Protože, když oni začínali, v roce 2001 ještě jako Klezmer kvartek v sestavě klarinet, akordeon, elektrická kytara, elektrická baskytara. A postupem času přešli do akustické sestavy a začli se víc zaměřovat na původní zvuk a původní prvky toho žánru, který začali přebírat tehdy vlastně z desek amerického revivalu. Především si myslím, že jeli Brave Old World Kieth Richard, takhle byly to hodně projekty kolem Alana Berna, Joela Rubina, Zeva Feldmana a tak. Vlastně v téhle té fázi jsem do toho naskočil já, když se Rabín snažil získat jako kdyby co nejstarší zvuk. V momentě, když jsem tam nastupoval, tak oni začali poslouchat už i vlastně starší klezmerový nahrávky z Ameriky. Naftula Avrajma, hlavní postava Vojta Pospíšil, klarinetista. Z tohohle se vycházelo. Postupem času jsme začali víc poslouchat starý nahrávky z Evropy – hlavně Belfův Rumunský orchestr. Poslední dobou, myslím, že loni vyšel Čechours band, což jsou zase nahrávky z oblasti Běloruska dejme tomu, východního Polska a tak. Takže to teďka posloucháme taky, ale co je asi největší posun, že od toho, kdy jsem tam prvně hrál, jsme se snažili napodobit ten jako starej zvuk, tak se to přesunulo k tomu, že budeme hrát moderně, ale s tím, že se naučíme dobře jako tu starou tradici. To znamená, že zvukově vycházíme z té tradice, nicméně do toho přinášíme moderní prvky. Takže vlastně teďka ta kapela funguje tak, že nevykopáváme jenom starý věci, ale hrajem třeba i některý moderní věci, který píšou interpreti nebo skladatelé v Americe, třeba Jim Shurman Band nebo Zev Feldman. A co poslední dobou děláme hodně, hlavně zásluhou Vojty Peštuky, že se zaměřujeme na zpívanou tvorbu a to takovým způsobem, že ji přibližujeme publiku. To znamená, že třeba část textu máme v jidiš původní a část textu Vojta překládá. To znamená, že když jsem tam začal hrát, tak tam bylo třeba pár zpívaných věcí, všechno věci z populárního ranku, že Mirek zpíval třeba Kdybych tak byl Rotschild z Šumaře na střeše a tady tyhle ty věci. A teďka už fakt děláme zpívaný věci takovým způsobem, že se buď třeba vezme stará melodie. Třeba děláme některý melodie od Belfa, na který se napíše text nebo se vezme nějaká jidiš věc nebo věc s jidiš textem a napíše se k tomu český text. Tohle to se dělá hodně hlavně po roce 2000, kdy v Americe tohoto byl, si myslím, velkým průkopníkem je Daniel Kahn, kterej právě taky bral ty věci. Nechal tam třeba dvě původní sloky a dopsal tam dvě anglický, což vlastně ten jejich repertoár přibližuje posluchačům, rozumí tomu.

L: Tím, že to hraješ už takovou dobu, tak asi tě to baví, co?

No to bez pochyby.

L: Hraješ i někde jinde?

Hele, teďka už moc ne. Když jsem s Rabínama začínal, tak jsem hrál hodně klasiku. Což souviselo i s tím, že první dva roky, co jsem byl v té kapele, tak jsem studoval Pražskou konzervatoř, takže tam jsem hrál různě v orchestrech a takhle. A nějakou dobu jsem poměrně, dá se říct i intenzivně, spolupracoval s folklórní muzikou Klas, což je hanácká folklórní muzika, takže jsem se snažil hrát nějaký folklor, občas jsem chodil hrát v Praze, ale v poslední době nemám moc čas, takže z 95 % hraju klezmer, občas jako někam jako výpomoc, zahrát do nějaké cimbálky, ale to je výjimečně a klasiku, tu už jsem nehrál třeba rok a půl. Ne kecám, loni jsem hrál nějaké věci s Terkou Rejškovou. Ale tak prostě těch pět procent je dejme tomu tak dvakrát do roka, že třeba hraju s nějakým kvartetem s kontrabasem nebo třeba s cimbálkou si někde zahraju, nebo folklórní projekt. Takže občas klasika, občas folklor, ale fakt jako je teďka stěžejní klezmer i s ohledem na moje časové možnosti, který jsem schopen tomu věnovat.

L: Nějaká... Dokázal bys popsat nějakou techniku hraní, rozdíl v tom jak se hraje klasika a jak klezmer? Třeba na ten kontrabas nebo obecně...

No, třeba budu brát kontrabas jako takovej, tak v klasice tam se hodně dbá na to, aby byl co nejušlechtlejší tón, hlavně smyčcem. Což nejenom v klezmeru není až tak podstatný. Důležitý je říct, že u toho klezmeru záleží na tom, jak si vybereš způsob doprovodu. Protože klezmer se hrál v hodně částech Evropy, a když si vezmeš klezmer, který se hrál na území východního Maďarska nebo Rumunska, tak tam ten doprovod vychází z toho, jak se doprovází třeba rumunská nebo maďarská folklórní hudba. To znamená, že se to hraje třeba na kratší smyčce a ten zvuk je skoro, jak když štípeš dřevo. Takové to *vhud*... Je takovej víc syrovej, je tam třeba víc perkuse oproti klasickému hraní. Když hraješ klasiku, tak není úplně žádoucí, aby ti to zaskřípalo a tak, což oproti tomu zvuku, kdy chceš v tom klezmeru, aby to udělalo takový větší vrz, což je někdy komplikovaný. Protože my máme jako poměrně slušnej nástroj, kterej toho není úplně přirozeně schopnej, ale tak. A hlavně jako největší rozdíl oproti klasice je ten, že v klasice máš napsaný, co máš hrát. A já v klezmeru třeba hraju málokdy jednu věc třeba dvakrát úplně stejně, že se ji snažím hrát podle funkcí. Což konec konců třeba jazzmani to mají stejně, že jo. A spíš hodně poslouchat vlastně sólisty. To je vlastně určitý specifikum klezmeru, když to srovnám třeba s moravskou lidovou hudbou, tak největší rozdíl v doprovodu je asi ten, že moravská a třeba i slovenská a maďarská lidová hudba se tradičně poměrně hodně harmonizuje a je tam hodně kladenej důraz třeba na ten způsob smyku (třeba ty duvaje a tak), hodně hraješ akordy, hodně hraješ průchody, ale málo třeba hraješ melodii.

Klezmer jako takovej je charakteristický tím, že se až tak bohatě neharmonizuje. Je to způsobený tím, že vlastně, když začneš moc harmonizovat ty mody, ve kterých se to odehrává ty skladby, tak vlastně jako kdyby strháváš pozornost od té melodie k té harmonii, což není úplně vždy žádoucí. To znamená, že ty máš hodně jednoduchou harmonii, ale zas na druhou stranu tam máš hodně prostoru pro nějaký menší unisona s melodií. Půl taktu, takt si zahraješ melodii a to vypadá dobře. I na těch starejch nahrávkách je to občas slyšet, i když ti basisti tam toho tehdá tolik nehráli, přirozeně neměli techniku a tak, tak vlastně, když máš instrumentální nahrávku, tak je tam jeden hlas, který je jako leader, pak třeba dva, který hrajou s ním, ale ty doprovody, hlavně se to dělá na akordeonu a tak, tak chvilku doprovází, chvilku hrajou nějakou melodii, chvilku protimelodii, je

tam hodně takových jako ozdob. Což je celkově charakteristika klezmeru, že má hodně bohatou ornamentiku aspoň z mého úhlu pohledu. 9:50

L: Těmi ozdobami jsou trylky nebo?

Jsou to hodně specifický trylky, hlavně na housle a na klarinet se tomu trylku říká „krechts“, což vlastně zvuk jako „kch“. A technicky by to vysvětlil líp Vojta nebo druhej Vojta. Na ten klarinet se to většinou hraje nějakým pa-hmatem. Na houslích... Ono je to v podstatě jako rychle oblal, ale tak specificky zahranej. Hraje tam roli i to jak táhneš smyčcem, je to takový jako heknutí, protože ta hudba vychází vlastně z vokální tradice synagogální, kdy zpívali třeba ti bakchn, ti vlastně spíš na svatbách... No prostě, když zpívali zpěváci improvizované věci, tak byla jedna z mála ozdob, kterou můžeš dobře udělat tím hlasem, že tak jako kdyby vyhekneš v podstatě a ti instrumentalisti se to snažili napodobit a z tohohle vznikla ta jako charakteristická ozdoba.

Další, co je pro ten klezmer z mého úhlu pohledu určitě charakteristický je, že málokdy se píšou vícehlasy. Že by se třeba hrál v terciích, sextách. Spíš třeba ti dva, tři hrajou unisono, nicméně každé to jinak zdobí. A můžou to zdobit tak, že někdo třeba hraje čtvrtovou notu a někdo místo ní zahrane šestnáctkovéj pochod. To se taky bere jako ozdoba. To znamená, že hrajou tři a ti tři všichni hrajou jako tu stejnou melodii, ale každé ji hraje jinak a to v tom tvoří takový to napětí, kterej je pro ten žánr charakteristický. To většinou v ostatních lidových hudbách nebývá. Konkrétně třeba v moravské máš nějakou prim, většinou tercii nebo sextu pod ním hraje terc a potom ještě oktávu pod ním hraje obligát nějakou. To v klezmeru moc nevidíš. Tam se vícehlas asi spíš nějak objeví, spíš třeba pro pobavení, když to chceš nějakým způsobem oživit tak třeba jednu repetici tam dáš korepetici vícehlas nebo tak, ale není to ta tradiční, že by se to rozepisovalo do vícehlasu.

L: Jo, no to je vlastně to, co jsem chtěl slyšet.

To já tak vnímám.

L: Takže, mě nenapadá teďka. Všechny tři otázky, které jsem si vypsal, které mohly být zajímavý, tak... Jak vnímáš, nebo vnímáš rozdíl asi mezi Létajícím rabínem a Jidiš kapelou. Mezi zvukem Létajícího rabína a Jidiš kapely?

Tam jako zásadní rozdíl není ani tak ve zvuku, jako vlastně v tom projektu jako takovém. Účelem Létajícího rabína je být v podstatě koncertní kapela v uvozovkách. Máme tam triky, který jsou víc proaranžovaný, víc promyšlený a hrajeme třeba hodinový, někdy dvouhodinový výstupy, který má nějakou dramaturgii, je to nějak poskládaný, je tam daleko větší procento zpívaných věcí. To naše publikum většinou sedí.

Pražská jidiš kapela je daleko rozvolněnější formát. My jsme to vlastně zakládali s účelem, že to bude určitá platforma pro setkávání a učení klezmerových muzikantů. To znamená, že základní rozdíl je v tom, že *Létající rabín* má pevnou sestavu a *Pražská jidiš kapela* ji nemá. Byť tam je určitá skupina lidí, kteří tam jsou skoro vždycky. A co se týče repertoáru, tak *Pražská jidiš kapela* byla vždycky zaměřená na taneční repertoár. Na hraní delších třeba pěti, deseti, občas i patnácti minutových tanečních sérií. A vlastně nikdy to nebylo až tak jako úplně nazkoušený, jestli mi rozumíš. Protože právě proto, že ne vždycky ti všichni mohli přijít na zkoušku a tak.

Takže tam to funguje spíš na takovém formátu, že teď už máme nějaký facebooky na akordy, trochu i na melodii. Tak prostě *Létající rabín* z mého úhlu pohledu je koncertní kapela a *Pražská jidiš kapela* je projekt v rámci kterýho se lidi společně setkávají, chodí se tam společně zahrát a hrajou pro lidi, který si chodí společně zatancovat.

Nicméně, jako máme i nějaký protnutí tady těchhle těch dvou věcí. Třeba, když občas máme koncert Pražské jidiš kapely, tak v rámci ní hraje skoro celý *Létající rabín* kompletní, tak je pak samozřejmě možnost zařadit i nějaké zpívané věci, které bychom nebyli schopni zahrát, nebo třeba, když s Rabínem jsme loni hráli na Colours of Ostrava, tak tam jsme dělali taneční projekt. To znamená, že jsme si půjčili dva lidi z Pražské jidiš kapely, aby nás bylo víc a vlastně dělali jsme to skoro jako kdyby ve formátu Pražské jidiš kapely. Takže ono se to hodně protíná.

A zvukově je největší rozdíl asi... Jednak *Pražská jidiš kapela* má takovej mohutnější zvuk. Protože nás tam je víc, většinou je nás tam víc a jsou tam víc slyšet housle, stojí to na houslích a kromě toho tam z dechů jsou standardně hlavně flétny, což je velký rozdíl oproti *Létajícímu rabínu*, kterému zvukově dominuje Vojta Pospíšil na klarinet.

L: No. A dokázal bys nějak popsat publikum, které chodí na Rabína a na kapelu?

Hele, ono je to dost podobný, protože, co si budem povídat, těch lidí, kteří jsou ochotni tady tenhle žánr poslouchat není zas až tolik. Na Pražskou jidiš kapelu chodí z větší části pražský publikum, protože zas až tak moc mimo Prahu nehráváme. Hráli jsme jako párkrát mimo Prahu, jednou v Brně jsme měli nějakou taneční akci, jednou ještě v nějakých dřevních dobách, což znamená tak před rokem a půl, tak v Třebíči. Jako myslím si, že na Pražskou jidiš kapelu občas přijdou lidi, kteří by nepřišli na Rabína z toho důvodu, že to většinou prezentujeme jako taneční akci. Takže občas přijdou lidi, kteří rádi tancují a třeba na Rabína by nepřišli, protože to není prezentovaný jako taneční akce. Zase někteří lidi, kteří chodí na Rabína, nechtějí chodit na Pražskou jidiš kapelu, protože třeba nechtějí tancovat. Jako nalejme si čistého vína, pokud máš dvě hodiny jen poslouchat, tak je to pro některé lidi jako náročný, protože ty směsky jsou většinou v jedné tónině nebo moc se neposouvají nikam. Ty věci jsou podobný, což je přirozený, protože ti lidi, kteří to hrajou a zároveň to nemají nazkoušený, tak jako nemůžeš brát jednu kládu po druhé, to by nezahráli a potřebuješ hrát vlastně úspornější věci, na kterých se tolik nenadřeš, protože, když máš hrát patnáctiminutový série taneční, tak je vlastně nemáš tak proaranžovaný, nehraješ třeba tolik těch ornamentů a tak. Teda obecně, když se ta muzika hraje „tanečně“, tak se hraje v uvozovkách úsporně, z mého pohledu.

L: A můžeš si tam tedy víc improvizovat než v Rabínovi?

Já si osobně myslím, že mám víc prostoru v *Létajícímu rabínovi*, protože tam nás hraje vždycky pět, občas třeba, když Vojta zpívá, tak jenom čtyři, to znamená, že dost často tam máš třeba hluchý místo, kde se ten kontrabas může prosadit nebo třeba máme jako nějaký signály, že s harmonikou zahrajeme unisono nebo tak. Přece jenom, když hraje *Pražská jidiš kapela* v osmi, deseti lidech, tak je to víc takovej vlak a jako samozřejmě, že na

tu basu tam prostor máš, ale není to moc slyšet. A chce to hrát hlavně kompaktně, hodně pod nohy. Takže paradoxně si myslím, že víc prostoru je v tom Létajícím rabínovi.

L: Jo.

A zas je potřeba to zahrát pořádně, protože kdykoliv se to nevyvede, je to slyšet.

L: No a co jsem zjistil teda ze stránek facebookových Jidiš kapely je, že tam Vojta Peštuka je napsaný jako i ten badchen. A to tedy, poněvadž jsem s vámi na žádné svatbě nebyl, tak jak to probíhá?

Hele ono, badchen jako tradičně je člověk, který se stará jako kdyby o to veselí té svatby, do jisté míry i řídí ten obřad. Obřad jako takový dneska vede rabín, ale badchen je. Jak bych to řekl...

L: Spíš jako, co dělá Vojta nad rámec...

Tradiční role badchena je, i když on to většinou nedělá na těch vystoupeních je, že on vlastně přijde a a capella prostě, ale zpěvem uvede třeba tu kapelu a hecuje lidi aby tancovali a dál jako kdyby dělá zábavu. Je to v podstatě konferenciér, dejme tomu. Ale tradičně ti badchenové hodně zpívali takový a capella pasáže, takový hodně specificky. Ono se to málokdy dělá jako tohle to. Ale viděl jsem to třeba, když jsme měli kurzy v Mikulově, tak jsme tam měli večeři s hudbou a tam se právě tady téhle té role v uvozovkách badchena ujal Amid Weissberger, výborný houslista a zpěvák. A ten vyloženě celou dobu, když ti lidi jedli, tak tam chodil, a když se nehrálo, tak vyprávěl, říkal vtipy, občas zazpíval něco krátkého a takhle. Takže z mého úhlu pohledu je to fakt člověk, který se stará o zábavu toho širokého kolektivu. Prostě on je tam od toho aby ty lidi hecoval, aby je vyvolával k tanci, aby řídil tu kapelu jakým způsobem mají hrát a tak.

L: A já nevím, na kolika svatbách jste hráli?

Hráli jsme na hodně svatbách, ale málo kdy oni vyžadují tohle to. Jo, že většinou, když už si zavolají (ať je to Rabín nebo *Pražská jidiš kapela*) na svatbu, tak chtějí takové to tradiční „tedka se má hrát, tak si tedka stoupněte a zahrejte nám něco k tanci,...“. Což jako je úplně v pohodě.

Ale když jsme třeba hráli na Pražské židovské obci na ortodoxní židovské svatbě, tak tam to taky takhle nestavěli. Že vlastně jsme hráli něco v průvodu, hráli jsme tam něco k jídlu (nějaký ten zumtisch) a pak samozřejmě k tanci. Kterej byl jako hodně vtipnej, protože to tam poměrně uměli ty kolový tance, takže...

L: Jo.

Jako úplně si myslím, že po tomhle už dneska není poptávka. Aby ti někdo na té svatbě tohle to dělal. Já si myslím, že Vojta by to asi zvládl, byť jako s takovou tou tvrdou svatební zkušeností, tvrdým svatebním badchenovstvím myslím, že zkušenost nemá. Ale spíš je to otázka té poptávky, že... Že to jako málokdo chce dneska.

L: No a vidíš třeba v Rabínovi nějakou hierarchii členů? Jako že někdo je prostě...

Ale hierarchii... Tak jako uměleckým vedoucím je určitě Vojta Peštuka, tam se to asi projevuje tím, že to nejvíc poslouchá, věnuje tomu nejvíc času, přichází s většinou repertoáru a píše si texty. Nicméně samozřejmě spousta té práce je pak kolektivní. A hlavně jako dramaturgickou linku a většinu textů vymýšlí Vojta a zbytek pak nějakým způsobem dopracováváme kolektivně.

Jinak samozřejmě my si děláme srandu, že *Létající rabín* má management a odbory. V managementu jsou Vojtové – Peštuka jako umělecký vedoucí a Pospíšil jako manager, který domlouvá koncerty a tak. A já, Mirek a Jana jsme vlastně v odborech, protože židovská kapela musí mít odbory, že jo. Tam je to ještě tak, že Mirek je vedoucím odborů, já jsem předseda rabínské mládeže (protože jsem nejmladší), Jana je řidič a kuchařka.

L: To je dobré, no.

A taky tanečnice poslední dobou. Když je potřeba tancovat, tak Jana zvládá výborně tancovat, což je skvělý.

L: A má k tomu nějakou jako průpravu taneční nebo?

Zprv si myslím, že je na to hodně nadaná, protože párkrát se na něco podívá, něco zkusí a jde jí to. Navíc ona dlouhou dobu působila ve folklórní muzice Klas, kde měli taky tanečnický, takže jako je jí tohle to blížký. A teď i zvládá bavit taky velice dobře, takže tak. Moc šikovná...

L: No a to bych viděl tak jako... Něco závěrem, co bys dodal? Třeba jako nějakou tvoji vizi do budoucna nebo něco jiného pěkného...

A tak vizi do budoucna... Já si myslím, že klezmerový revival v Evropě i v České republice má poměrně dobře nakročeno, začíná to tu hrát čím dál víc lidí a co je hlavně jako z mého úhlu pohledu dobrý, že lidi jak u nás, tak třeba i na Slovensku, čerpají z (mého pohledu) z dobrých zdrojů, víš? Jakože to není, že někde uslyší Hava Nagilu a tak jí budou prostě přehrávat, dokud mě to neomrzí, ale že se fakt snaží poslouchat věci, který jako mají smysl, ze kterých ten žánr vychází a že ta interpretace začíná být (a nejenom z naší strany, protože my se o to snažíme dlouho), ale i spoustu ostatních lidí to začíná hrát alespoň trochu poučeně, což si myslím, že tomu žánru prospívá.

Neříkám, že se to má interpretovat tak, že tak jako historicky tak jak by se to interpretovalo v tom roce 1920, to rozhodně ne. Ten žánr je z mého pohledu živý, už jenom proto, že se píšou nové melodie dneska, píšou se nové texty, který reflektují aktuální dění. Což třeba se dělá nejenom v té Americe (tam to dělá Daniel Kahn), u nás to třeba děláme v *Létajícím rabínovi* nebo Vojta dělá v *Létajícím rabínovi* tady tohle to. Takže fakt je to jako živý, myslím si, že je to schopný najít si tu svoji posluchačskou základnu a doufám, že to nějakým způsobem pojede, no.

L: Dokážeš si představit, že by vás to nějak živilo v budoucnu? Jako úplně třeba?

Já si myslím, že by to tak postavit šlo, ale my bychom nechtěli. My jsme si to vlastně říkali pár let zpátky. To byla taková doba, kdy z nějakého důvodu měly různé kulturáky tak v těch okresních městech hodně peněz, takže jsme měli hodně nabídek koncertů, ale pořád je odmítáme teďka. Takže, kdybysme byli schopni hrát i během

týdne a tak, tak si myslím, že by to určitě šlo. Pak samozřejmě by to bylo ještě kvalitnější, když bysme furt hráli, ale nejsem si zas jistej, jestli by to fungovalo dlouhodobě, že bysme dělali jenom tohle to. Nám to vyhovuje takhle, že se prostě párkrát za měsíc sejdeme, občas pozkoušíme, občas něco odehrajem. Jsme rádi, že se vidíme po té, co si odpočinem a tak jako, kdybysme měli dělat jen *Létající rabín*, tak to si myslím, že by ve výsledku pro tu tvorbu zas až tak dobrý nebylo. Ale myslím si, že by nás to asi uživilo. Snad, možná, no.

Jako samozřejmě ti klezmeroví muzikanti, kteří se tím živí, mají ještě další projekty, a když to děláš hodně, věnuješ se tomu většinu svého času, tak pak třeba někde učíš nebo tak, no. Což možná i po tomhle tady bude poptávka. Když jsme loni nebo předloni dělali ty kurzy v Mikulově, tak tam třeba dojeli kluci z Brna, teďka tam byli plzeňáci, prostě jsou to jako mladí lidi, kteří třeba maj zájem o to poslechnout si na těch kurzech, co se děje a tak, no.

L: Mladí lidi to znamená jakože?

To znamená třeba 18, 19 let.

L: Jo

Fakt takový ten věk, když seš schopnej tady tenhle ten žánr začít nějakým způsobem vnímat a třeba hrát. Pokud tě k tomu někdo vyloženě nenavede. Jakože tam byli vyloženě kluci, někdo plzeňáci, někdo z Tábora, kteří si prostě sedli, když jim bylo 18, 19 a řekli si, že udělají klezmerovou kapelu, a tak. Samozřejmě to můžou hrát i mladší lidi, ale málo s tím podle mě přijde dvanáctiletý děčko „Já budu hrát klezmer.“. Pokud to třeba neslyší doma.

L: No, tak jo. Děkuji a...

Nemáš vůbec zač.

L: Bylo mi potěšením.