

Univerzita Karlova v Praze
Fakulta humanitních studií

Kristina Kubová

**INTERPRETAČNÍ TVORBA JANY LEWITOVÉ A
KONCEPTUALIZACE SEFARDESKÝCH PÍSNÍ
V ČESKÉ REPUBLICĚ**



vedoucí práce: Mgr. Zita Skořepová, Ph.D.

Praha 2016

Prohlašuji, že tato bakalářská práce vznikala samostatně s použitím uvedené literatury a zdrojů a souhlasím s jejím eventuálním zveřejněním v tištěné nebo elektronické podobě. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 24. 6. 2016

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala etnomuzikologickému oddělení FHS UK za možnost objevit studijní obor, který mě po létech „šedivých semestrů“ skutečně oslovil- předně paní doc. PhDr. Zuzaně Jurkové Ph.D., Mgr. Veronice Seidlové za poskytnutí nápadu na téma bakalářské práce a v neposlední řadě svojí obětavé a neuvěřitelně trpělivé vedoucí práce Mgr. Zitě Skořepové, Ph.D. Neskonale vděčná jsem také svojí rodině a přátelům, kteří mi byli po celou dobu studia (a zejména v jeho psychicky náročnějších fázích) nedocenitelnou oporou. V neposlední řadě pak patří tisícere díky paní Janě Lewitové, bez jejíž ochoty podělit se o to nejvzácnější- tedy sama o sebe- by tato práce nemohla vzniknout.

Abstrakt

Tato práce si klade za cíl prostřednictvím interpretační tvorby Jany Lewitové blíže zachytit představu jednoho českého muzikanta o písních sefardských Židů, kteří byli v roce 1492 dekretem Isabely Kastilské vyhnáni ze Španělska. Ve své práci se věnuji jednak představení sefardských Židů a sefardských písní z historického i antropologického hlediska a dále především jedinečné hudební osobnosti Jany Lewitové- zpěvačky, violistky a harfenistky, která pravděpodobně jako první interpretka představila sefardské písně české hudební i nehudební veřejnosti. Ve dvou narativních rozhovorech se od Jany Lewitové dozvídám o jejím životě, koncertní činnosti, vztahu k hudbě a zejména sefardským písním. Zjišťuji, jak se sefardské písně podílejí na utváření její identity a jak v sobě jejich interpretace v podání Jany Lewitové snoubí koncepty tradice a kolektivní paměti. Můj výzkum vychází zejména ze dvou narativních rozhovorů, které proběhly v letech 2015 a 2016.

Abstract

The aim of this thesis is to closely capture the one of czech musician's concept of the songs of the Sephardi Jews, who were expeled from Spain in 1492 by the decree of Isabella the Castile, through the interpretative work of Jana Lewitová. In my thesis I dedicate to the introduction of the Sephardi Jews and Sephardic songs from the historical and anthropological point of view as well as the unique musical personality of Jana Lewitová- the singer, viola player and harpist, who probably as the first interpreter of that kind introduced the Sephardic songs both to the czech musical and unmusical public. In two narrative interviews I learn about Jana Lewitová's life, relationship to the music and especially to the Sephardic songs. I am trying to explore how the Sephardic songs participate on the creation of her identity and how their interpretation, performed by Jana Lewitová, intertwines the concepts of tradition and collective memory. My research is mainly based on two narrative interviews that took place in years 2015 and 2016.

Obsah

1. Úvod	6
1.1 Positioning.....	6
2. Metodologie	9
3. Sefardští Židé a sefardské písně	19
3.1 Historie sefardských Židů.....	19
3.2 Hudba sefardských Židů- sefardské písně, faktor prostředí.....	21
3.3 Koncepty identity, tradice a kolektivní paměti obsažené v sefardských písních.....	27
4. Empirická část	29
4.1 Životopisný portrét Jany Lewitové.....	29
4.2 Jana Lewitová- hudební osobnost.....	31
<i>Jana Lewitová a hudba</i>	31
<i>Jana Lewitová a sefardské písně, autenticita v interpretační tvorbě, faktor prostředí</i>	36
<i>Interpretační tvorba Jany Lewitové, sefardské písně a koncepty identity, tradice a kolektivní paměti</i>	43
<i>Hudební analýza interpretace Jany Lewitové k písni "Arboles"</i>	45
5. Závěr	48
6. Použitá literatura a zdroje	50
7. Přílohy	53
Základní biografické údaje Jany Lewitové a osobní terénní poznámky k rozhovorům.....	53
Diskografie.....	57
Dopis paní Sherové.....	59
Seznam festivalů.....	61
Vybrané programy koncertů.....	64
Notový materiál k hudební analýze písně "Arboles".....	67

1. Úvod

Pokud se v České republice člověk zmíní o sefardských písních (opomeňme teď na okamžik etnomuzikologickou veřejnost), jen stěží narazí na jedince, který by bezpečně věděl, o čem že je to vlastně řeč- a to i mezi profesionálními muzikanty. V hudebních kruzích jde totiž stále ještě, řekněme, jen o jakousi „hudební libůstku“ malé skupiny nadšenců, kteří se navíc k písním dostali spíše náhodou. V zahraničí již existují výzkumy zkoumající dodnes živou tradici sefardských písní a to včetně nežidovských interpretů, kteří se na tuto tradici snaží po svém navázat¹, v České republice se mi však nepodařilo podobné výzkumné tendence vystopovat. Ve své práci bych se tedy ráda pokusila toto prázdné etnomuzikologické okénko alespoň zčásti vyplnit a prostřednictvím narativního rozhovoru s výjimečnou zpěvačkou Janou Lewitovou, jež se sefardským písním právě jako jedna z mála českých muzikantů ve svém repertoáru věnuje, se tak pokusila zjistit, jak jsou sefardské písně konceptualizovány konkrétně v České republice.

1.1 Positioning

Tato práce je výsledkem mého výzkumu týkajícího se unikátní hudební osobnosti Jany Lewitové, jenž se uskutečnil v závěru mého studia na Fakultě humanitních studií UK, v průběhu roku 2015 a 2016. K tématu jsem se dostala díky účasti na řadě seminářů spadajících do oblasti etnomuzikologie pod vedením doc. PhDr. Zuzany Jurkové, Ph.D. Samotný popud k bližšímu seznámení se s osobou Jany Lewitové, jakožto interpretky nepříliš známých sefardských písní, pak směřoval od Mgr. Veroniky Seidlové, která se s paní Lewitovou znala a v rámci jejíhož semináře Hudba židovských menšin jsem narazila na text Kay Kaufman Shelemay, zmiňující právě mj. sefardské písně. Jak sefardské písně, tak jejich význačná česká interpretky Jana Lewitová, se ukázaly být velmi zajímavým a dosud neprobádaným tematickým duem.

Oblast etnomuzikologie jsem si pro svůj výzkum vybrala především proto, že jsem sama aktivní muzikantkou, věnující se klasickému zpěvu a hudba neodmyslitelně prostupuje celým mým životem. Když jsem před několika lety během studia zpěvu a hry na klavír na Gymnáziu Jana Nerudy s hudebním zaměřením v Praze narazila díky svojí profesorce zpěvu Zoře Jehličkové na sefardskou píseň *Adio querida*, bylo mi okamžitě jasné, že tento hudební

¹ Dle výzkumů mj. Kay Kaufman Shelemay: *Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music (USA)*, Alberto Hemsí: *Cancionero sefardí (Španělsko)*; Katz, Israel J.: *A Judeo-Spanish Romancero*

žánr mě jen tak nepustí. Oslovily mě jak tklivé a na první poslech exotické melodie, tak poetické texty. Rozsah písní byl pro začínající mezzosopranistku rovněž ideální. Později jsem si po poměrně dlouhém hledání zakoupila písňový cyklus *Sefardské písně, romance španělských Židů pro hlas, kytaru a další nástroje ad libitum* v úpravě Rudolfa Měřínského (to jsem ještě netušila, že půjde o publikaci vydanou v návaznosti na CD Sefardské písně z r. 1993, které Jana Lewitová nahrála právě s Rudolfem Měřínským a jež znamenalo první velké seznámení české veřejnosti se sefardskými písněmi). Dvě písně z této publikace- *Adio querida* a *Aire de mujer*- jsem nastudovala se svojí spolužačkou, kytaristkou Nikolou Prokopcovou. Kdo byli sefardští Židé, jsem si vyhledala na internetu, neboť jsem byla jakožto studentka zpěvu zvyklá si o písních, které zpívám, zjistit alespoň to nejzákladnější.

Jaké však bylo moje překvapení, když jsem se k sefardským písním opět dostala i během studia na FHS UK. První zmínka o Sefardech padla na již zmíněném semináři pod záštitou Mgr. Veroniky Seidlové, šlo však skutečně jen o zmínku, jelikož náplní předmětu byla především hudba synagogální. Později jsem se ale zúčastnila letní školy *Jewish Cultures through their Musics*, vedené hostující profesorkou z harvardské univerzity Kay Kaufman Shelemay- a právě v jednom z jejích studijních textů *Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music* sefardské písně sloužily jako příklad aplikovatelnosti konceptů paměti, identity, tradice, ale i konfrontace kontinuity a rozmanitosti v židovské hudbě. Zarazilo mě však, s jakou samozřejmostí Shelemay o sefardských písních hovoří. Znamenalo to tedy, že v zahraničí je s nimi veřejnost (a nejen akademická, jak vyplývá z textu Shelemay²) obeznámena, zatímco v České republice takřka nenarazíte na muzikanta, který by o sefardských písních někdy slyšel? Tato pro mě nepochopitelná skutečnost postupně přerostla v potřebu seznámit se s fenoménem sefardských písní mnohem důkladněji.

Když se posléze prostřednictvím mojí seminární práce Mgr. Seidlová dozvěděla, že mě sefardské písně velice zajímají a ráda bych se o nich dozvěděla více, nabídla mi možnost chopit se tohoto doposud nezpracovaného tématu ve své bakalářské práci- prostřednictvím rozhovorů s českou muzikantkou Janou Lewitovou, se kterou se již dříve osobně setkala. Neváhala jsem ani minutu, nabídku s radostí přijala a začala se s osobou Jany Lewitové blíže seznamovat. Všechny na internetu dostupné nahrávky sefardských písní, které jsem do té doby vyslechla, mě samozřejmě do jistě míry oslovovaly, ovšem jakoby v nich něco

² (Kaufman Shelemay, Kay 1995:312-313)

„nesedlo“, přebývalo. Uvědomila jsem si, že jsou všechny do jedné poznamenané současnými trendy v populární hudbě- zpěv je notně melismatický a emotivní, s doprovodem španělské, příp. elektrické kytary, smyčcových a bicích nástrojů, to vše ve většině případů notně podpořené syntetizátory. Snaží se prostě o jakousi líbivost. Když jsem si pak poprvé poslechla provedení Jany Lewitové a jejích kolegů (konkrétně svoji zamilovanou píseň *Adio querida*), byla jsem až zaskočená rozdílností přístupů. Nahrávka byla velmi jímavá, ale prostá, bez zbytečných příkras. V tu chvíli mi došlo, že mám před sebou čas strávený získáváním skutečně zajímavých a povětšinou nových informací.

Otevíralo se přede mnou tedy téma, dle mého názoru prozatím nedostatečně prozkoumané z pozice outsidera. Konkrétně v mém případě jde tedy spíše o pozici „polovičního insidera“ (sefardské předky nemám a většinu svého života jsem byla sefardskými písněmi takřkajíc nepolíbená, ovšem to se v posledních pár letech změnilo a celé „sefardské téma“ je mi již nějakou dobu velmi blízké a rozhodně ne neznámé). Vycházím zde z předpokladu, že insideři-muzikanti, kteří přijdou se sefardskými písněmi do styku, si o nich alespoň něco málo zjistí (při zběžném průzkumu na internetu jsem objevila několik skupin, které se interpretací těchto písní zabývají³). Zajímalo mě tedy, jakým způsobem k sefardským písním přistupuje paní Lewitová, která byla dle informací vyplývajících z výzkumu pravděpodobně jejich první interpretkou u nás, v České republice- jak se k nim vůbec dostala, zda ví něco o jejich historii anebo jsou pro ní jen položkou v koncertním repertoáru. V souvislosti se zmíněným textem Kay Kaufman Shelemay a načtenou, níže zmiňovanou literaturou, jsem ale byla zároveň zvědavá, zda v interpretační tvorbě paní Jany objevím byť jen náznaky konceptů paměti, identity a tradice, které sefardské písně již po staletí provázejí⁴.

Nemohu říci, že by se po absolvování výzkumu můj postoj vůči sefardským písním či paní Lewitové nějak změnil. Sefardské písně pro mě i nadále znamenají okouzující hudební záležitost, možnost, jak skrze jejich interpretaci přenést sebe i posluchače do dob minulých a zároveň připomínku jedné z trpkých historických etap židovského národa- snad jsem tak jen

³ např. Kon Sira, Avrix (zdroj Google)

⁴ Kaufman Shelemay, Kay (1995): *Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music* (z publikace: *Enchanting Powers (1997), Music in the World's Religions; edited by Lawrence E. Sullivan, Distributed by Harvard University Press for the Harvard University Centre for the Study of World Religions*)

dychtivější v jejich vyhledávání a o něco pokornější, když je sama zpívám. Paní Lewitová, se kterou jsem od prvních chvil po hudební stránce absolutně souzněla, mě nesmírně obohatila svojí uklidňující osobností. Beze zbytku se ztotožňuji s jejím citlivým a zároveň zcela profesionálním přístupem k nastudování a interpretaci sefardských písní a skladeb obecně- s přístupem, který v současné hudební sféře často tolik chybí. Díky rozhovorům s paní Lewitovou jsem si uvědomila nejen kolik práce, úsilí a času by měl člověk věnovat věcem, které ho baví a naplňují nejen jeho samotného, ale i jeho okolí, ale zároveň i jak je důležité neopomíjet historické pozadí a tradice objektů a fenoménů, které nás obklopují.

2. Metodologie

Teoretické zakotvení práce

Jedním z textů, z nichž ve svém výzkumu vycházím, je kniha *Cancionero sefardí* od Alberta Hemsiho⁵. Z této publikace čerpám informace týkající se hudební a textové složky sefardských písní. Hemi se zde zaměřuje také na znovuobjevení sefardské hudby španělskou veřejností ve 20. století (jak v zábavní tak akademické rovině). Důležitý je pro mě jednak nástin historického vývoje sefardských hudebních žánrů, dále autorem opakované zdůrazňování pro sefardské písně významného faktoru prostředí a předně pak popis Hemsim zdůrazňované sociální funkce sefardských písní. Důvod, proč se však tato publikace ukázala být pro účely mého výzkumu nepostradatelnou, spočívá v kapitole věnované sefardským *Romanceros*⁶. Hemi zde totiž nashromáždil na 30 sefardských romancí- balad, včetně osmnácti, jež obsahují i notový zápis.

Dalším a velmi bohatým zdrojem dat vztahujících se k tématu výzkumu se ukázala být práce americké etnomuzikoložky Kay Kaufman Shelemay, a sice *Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music*.

Shelemay⁷ se zde zabývá konfrontací mezi kontinuitou a rozmanitostí, jež je dle jejího názoru charakteristická mj. právě pro sefardské balady. Poukazuje zde na texty sefardských balad, jakožto na cenné materiály ke zmapování genderových vztahů v sefardské komunitě, zároveň představuje jedinečnost a specifika provedení sefardských písní.

⁵ Tuto knihu mi zapůjčila Jana Lewitová, jež ji dostala od někdejšího izraelského velvyslance Yoela Shera.

⁶ romanceros- neboli romance, označení pro sefardské balady

⁷ kap. *Jewish Musical Studies: Some Methodological Considerations; Jewish Music Scholarship: Neglected Subjects, Unanswered Questions; A Note on the Sephardic revival; Conclusion*

Shelemay rovněž připomíná důležitost faktoru prostředí, a sice že do písní jsou vždy zakomponovány hudební prvky kultury, v níž se sefardští Židé pohybovali. Autorka dále zmiňuje zvýšený zájem o židovskou hudbu v kontextu celosvětového trendu „revivalů“ na hudební scéně, kdy se spolu s objevováním hudby renesance a baroka začaly v koncertních repertoárech objevovat i sefardské písně.

Shelemay propojuje koncepty paměti, identity (zahrnující historii národa) a tradice, když hovoří o melodii, jako o jejich nezbytném spouštěči. Melodie by měla sloužit jako připomínka, že zatímco liturgický text zůstává věrný staleté tradici, prostřednictvím hudební složky se již přesouváme do současnosti. Hudba se tak stává symbolem, znakem lidí, kteří ji produkují a předávají dál. Bude mě zajímat, zda tyto fenomény zaznamenám i v případě interpretační tvorby Jany Lewitové v České republice.

Text *A Judeo-Spanish Romancero* od amerického vědce Israele J. Katze slouží jako doplnění dvou předchozích autorů, a to především Hemsiho. Katz se zde věnuje popisu ustálené podoby sefardských písní s ohledem na drobné odchylky v kontextu západní a východní kulturní hudební tradice (díky K. Kaufman Shelemay již víme, že vstřebávání hudebních prvků „hostitelských kultur“ je pro židovskou hudbu přirozené). Hemsiho rozbor je o něco důkladnější, jeho tlumočení si proto ponechám až do kapitoly věnované hudbě sefardských Židů, s Katzem se ale shodují v následujících, základních rysech: písně/balady/romance jsou prováděny jednohlasně, bez doprovodu, mají strofický charakter (melodie se v jednotlivých slokách nemění ovšem text ano), rozsah nepřekračuje rozmezí jedné oktávy, dynamika je víceméně konstantní, hlasový projev je prostý, „rovný“ s absencí tremola (chvění, kolísání hlasu).

Jak jsem již nastínila prostřednictvím K. Kaufman Shelemay, pro nazírání podstaty sefardských písní a pochopení jejich významu je naprosto nezbytné, představit si je v kontextu několika základních pojmů, jež se vzájemně prolínají a doplňují. V tomto případě jde tedy o *tradici, kolektivní paměť a identitu*. Pro základní vymezení těchto pojmů mi výborně posloužila druhá kapitola z knihy etnomuzikologa Michaela Bakana *World Music: Traditions and Transformations*. Předně zde autor uvádí, že hudba nám o kultuře-společenství jedinců, jež sdílí stejný pohled na svět- prozradí mnohé (je jedním ze způsobů kulturní produkce a reprezentace) a že pravý význam kulturou produkováné hudby nespočívá v notách či melodiích samotných, ale v jejím obsahu a zejména v kontextu,

v jakém je prováděna⁸. Identitu⁹ zde Bakan definuje jako představu jedinců o tom, kým jsou a co je spojuje či naopak odlišuje od ostatních jednotlivců a entit (rodin, společenství, národů apod.). Tradici¹⁰ zas autor spatřuje v procesu tvůrčí transformace, jejímž nejpozoruhodnějším rysem je kontinuita, jež pomáhá proces udržet při životě- stejně jako v případě textu Kay Kaufman Shelemay. Představení konceptu tradice doplňuji i o pohled Erica Habsbawma.

Pro potřeby pochopení konceptu kolektivní paměti jsem nahlédla do textu *Soudobé teorie sociální paměti*, z něhož zde uvádím, dle mého názoru velmi výstižný popis toho, co si pod tímto pojmem představuje Pierre Nora. Ten chápe kolektivní paměť jako živoucí pouto s minulostí.¹¹

V neposlední řadě do teoretického rámce po úvaze zasazují rovněž koncept autenticity. Jde o koncept velmi problematický a těžko definovatelný (což ostatně výborně vystihují odlišné přístupy autorů, které zmiňuji níže) a nutno podotknout, že v rámci svého výzkumu k němu přistupuji pouze jako k zajímavému exkurzu- paní Lewitová se totiž k otázce autenticity své interpretační tvorby opakovaně vyjádřila a byla by proto škoda ji úplně opomenout. Pro účely nástinu vymezení pojmu v kontextu mého výzkumu jsem zvolila následující texty: *Authenticity in Musical Performance* od Bernarda D. Shermana, jenž přemítá nad možnostmi existence historické autenticity a *Tradition, authenticity and context: the case for a dynamic approach* Huiba Schipperse, který představuje hned několik způsobů, jak k autenticitě přistupovat- můžeme ji např. pojmout jako snahu o znovuvytvoření původního uspořádání a kontextu, dodržování jistých pravidel a přístupů k interpretaci daných tradic či se naopak zaměřit na vitalitu projevu, uchopení významu a podstaty daného hudebního stylu¹².

Díky těmto výše zmíněným textům se mi v průběhu výzkumu dařilo lépe odhalit, jaké úkazy a teoretické koncepty jsou vlastně skryty ve výzkumné otázce- a co bych tedy měla v případě interpretace sefardských písní/ interpretační tvorby Jany Lewitové v průběhu výzkumu sledovat.

⁸ (Bakan 2012: 10)

⁹ (Bakan 2012: 12)

¹⁰ (Bakan 2012: 29)

¹¹ (Maslowski, Nicolas, Šubrt, Jiří a kol. 2014: 34)

¹² (Schippers 2006:339)

Co se postupu v rámci kvalitativní výzkumné strategie (ale i výzkumných postupů obecně) týče, vycházela jsem z publikací Jana Hendla: *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace* a Miroslava Dismana: *Jak se vyrábí sociologická znalost*. Jako doplňující text mi posloužil článek *Jak srovnat kvalitativní výzkum do latě?* od Ronalda J. Chenaila.

Výzkumný problém, výzkumné otázky

Tato práce sleduje dva hlavní cíle: jednak jde o popis interpretační tvorby Jany Lewitové v kontextu jejího vyprávění a zejména pak o zachycení její představy o sefardských písních. Díky narativnímu rozhovoru jsem mohla alespoň z části nahlédnout pod povrch „prosté interpretace“ a zjistit, co sefardské písně znamenají pro českého muzikanta (v tomto případě tedy zpěvačku Janu Lewitovou) a jakým způsobem se k jejich interpretaci tento muzikant staví- v porovnání s přístupem (nejen) sefardských Židů.

V kontextu cílů výzkumu vyvstaly tyto výzkumné otázky:

1. Jak Jana Lewitová konceptualizuje hudební tvorbu sefardských Židů a jak tento koncept uplatňuje ve vlastní interpretační činnosti?
2. Je pro Janu Lewitovou důležitý nějaký koncept autenticity? Pokud ano, jak ho ona sama formuluje?
3. Lze v interpretaci sefardských písní v podání Jany Lewitové spatřovat určité rysy konceptů identity, tradice a kolektivní paměti tak, jak o nich hovoří Kay Kaufman Shelemay či Michael Bakan?
4. Promítá se do způsobu interpretace sefardských písní v podání Jany Lewitové i nějaký faktor prostředí- vliv české (hudební) kultury- tak, jak o něm hovoří Alberto Hemi, Israel J. Katz či Kay Kaufman Shelemay?

Ve svém výzkumu ponechávám prostor rovněž historii samotných sefardských písní a jejich tvůrců a nositelů- sefardských Židů. V tomto kontextu zároveň neopomenu představit sefardské písně jakožto nenahraditelné nositele tradice, spouštěče kolektivní paměti a jako takové tedy mající zvláště velký význam pro sefardské Židy z hlediska identity.

Výzkumná strategie

Vzhledem k tématu výzkumu, které se cele rozvíjí na základě narativního rozhovoru s jedinou osobou, nemohla jsem jinak, než zvolit kvalitativní výzkumnou strategii, konkrétně v podobě osobní případové studie, jež je „...podrobným výzkumem určitého aspektu u jedné osoby.“¹³

Základní technikou sběru dat se staly rozhovory s jediným narátorem – Janou Lewitovou. Po úvodním narativním rozhovoru následoval rozhovor polostrukturovaný, jenž napomohl k upřesnění dat z prvního vyprávění a zároveň poskytl prostor pro prohloubení klíčových oblastí zájmu mého výzkumu nastíněných v prvním rozhovoru. Mohla jsem se sice hned od počátku přiklonit k volbě rozhovoru polostrukturovaného (ve kterém se většinou daří lépe cílit na oblasti zájmu), nebyla jsem si ovšem zcela jistá, zda by přílišné zásahy do přirozeného toku myšlenek narátora v podobě předem připravených otázek, pevně určujících směr hovoru, nenarušily jeho uvolněnost a zda by tak některé informace nezůstaly skryty. S paní Lewitovou jsem neměla možnost se dříve setkat, bylo tedy nutné (lepší) počítat s možností, že narazím na stydlivého, introvertního člověka- k čemuž tedy do jisté míry nakonec opravdu došlo. Následně se však paradoxně ukázalo, že příjemnější pro obě strany (výzkumníka i narátora) byla cesta polostrukturovaného rozhovoru, kdy se paní Lewitová mohla díky přesně formulované otázce lépe soustředit na odpověď a nepřemýšlet přitom nad dalším směrem rozhovoru.

K výzkumu zároveň připojuji jednoduchou hudební analýzu nahrávky jedné ze sefardských písní v podání paní Lewitové (rozhodla jsem se pro neplánovanou terénní nahrávku pocházející z rozhovoru č. II, píseň *Arboles*), kterou následně porovnávám s dostupným notovým záznamem v publikaci od Alberta Hemsiho a notovým materiálem, jenž Jana Lewitová získala od paní A. Sherové. Tento krok však slouží- a to zdůrazňuji- pouze jako doplňující metoda zkoumání aspektu autenticity v interpretační tvorbě paní Lewitové a jako ilustrace jejího způsobu interpretace sefardských písní.

¹³ (Hendl 2005:104)

Techniky sběru dat

Nejvhodnější metodou sběru dat se pro tento výzkum původně zdál být pouze výše zmíněný narativní rozhovor, během kterého jsem zamýšlela s informátorem za pomoci otázek internálních (týkají se obsahu vyprávění) a externálních¹⁴ (témata, která nebyla zmíněna, ale výzkumníka zajímají) postupně projít všechny oblasti zájmu. Po zkušenostech z prvního rozhovoru, kdy místy nastávaly obtíže s plynulostí sdělení paní Lewitové, jsem se však rozhodla druhý rozhovor koncipovat jakožto polostrukturovaný- především z toho důvodu, abych co nejvíce eliminovala stres paní Lewitové ve chvílích, kdy neví, co dále říci, aniž by neodbočila od tématu. Toto rozhodnutí se ukázalo být krokem správným směrem, neboť ve druhém rozhovoru paní Lewitová moji zmínku o připravených otázkách kvitovala s povděkem a samotný rozhovor se pak obecně pro nás obě nesl v uvolněnějším duchu. Pro případ, že by po přepisech rozhovoru bylo potřeba doplnit některé, např. biografické, informace anebo by vyvstaly ještě nějaké další, pro výzkum relevantní otázky, jsem se při každém rozhovoru předem ujistila, že paní Lewitová bude svolná k další schůzce anebo případné dotazy zodpoví prostřednictvím emailové korespondence. Ve vyprávění paní Lewitové jsem si všímala zejména sdělení týkajících se (nejen) hudebního rodinného zázemí, hudebního vzdělání, především pak osobního vztahu k sefardským písním, jejich interpretaci, vztahu k sefardským Židům, židovství a samozřejmě vztahu k hudbě jako takové.

Oba rozhovory jsem nahrávala na diktafon a audio záznam vždy doplnila pasportizací a terénními poznámkami- poznámkami o tom kdy, kde a za jakých okolností se rozhovor odehrával, kdo všechno mu byl přítomen, či jaká atmosféra při něm panovala.

Výběr vzorku, prostředí výzkumu

Výběr vzorku- tedy budoucího informátora Jany Lewitové- proběhl díky podnětu Mgr. Veroniky Seidlové, jež na Fakultě humanitních studií UK zaštiťuje seminář *Hudba židovských menšín*, a kterou osobnost Jany Lewitové v minulosti velice zaujala. Jelikož se s paní Lewitovou Mgr. Veronika Seidlová již dříve setkala, první kontaktování paní Jany Lewitové zprostředkovala sama prostřednictvím telefonického rozhovoru. Poté jsem již paní Lewitovou kontaktovala sama prostřednictvím emailu a po krátké korespondenci jsme se

¹⁴ (Hendl 2005: 177)

domluvily na setkání u ní doma v Zadní Kopanině- respektive paní Lewitová mi tuto možnost sama nabídla a já souhlasila, neboť jsem se domnívala, že pokud se mně do té doby neznámá osoba bude nacházet v prostředí, ve kterém se denně pohybuje, a tedy cítí příjemně, mohla by se během rozhovoru snáze uvolnit.

V současnosti se bohužel Jana Lewitová vystupování na veřejnosti již spíše vyhýbá a dává přednost rodinným záležitostem¹⁵. Nebylo proto možné uskutečnit v pravém slova smyslu terénní výzkum - navštěvovat její hudební produkce. Všechny nahrávky sefardských písní v podání paní Lewitové a komorního seskupení (blíže specifikovaného níže) jsou ovšem umístěny na webových stránkách nahrávací společnosti ARTA RECORDS¹⁶, kde je možné si poslechnout několik krátkých ukázek písní anebo si konkrétní- jednotlivé písně zakoupit ve formátu mp3. V průběhu druhého rozhovoru však k mé velké radosti došlo ke zcela spontánnímu přednesu dvou písní ze strany paní Lewitové, čímž mi paní Jana poskytla cenný materiál pro výše zmíněnou drobnou hudební analýzu písně *Arboles*. Ačkoliv jsem se tedy původně smířovala s faktem, že namísto živé produkce zaznamenané přímo v terénu se budu muset spokojit pouze s produkcí ze záznamu, byla jsem nakonec příjemně překvapena získáním terénní nahrávky.

Analytické postupy¹⁷

Odrasový můstek celé kvalitativní analýzy představuje audiozáznam rozhovoru spolu s terénními poznámkami (tedy tzv. prvotní fixace kvalitativních dat). V dalším kroku jsem provedla pasportizaci rozhovoru, která se skládá v zásadě ze dvou oblastí. Jednalo se jednak o pasportizaci jedince- informátora, obsahující základní biografické informace o věku, pohlaví, vzdělání, současném zaměstnání a rodinném stavu informátora, a dále o pasportizaci rozhovoru samotného, zahrnutou v terénních poznámkách, uvedených v příloze před každým rozhovorem. Do té pak uvádím: kdy a kde se rozhovor konal, kdo další mu byl případně přítomen, zda došlo k vyrušení (kým, čím, jak apod.) a především pak celkový průběh rozhovoru, naladění informátora- paní Lewitové (a výzkumníka samotného- tedy

¹⁵ Skutečnost zjištěná jak v prvním, tak ve druhém rozhovoru.

¹⁶ <http://www.arta.cz/>

¹⁷ V této kapitole vycházím z textu Jana Hendla: *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace* a semináře při FHS UK: *Česká společnost a etnické skupiny*, pod akademickým vedením PhDr. Dany Bittnerové, CSc. a PhDr. Mirjam Moravcové, DrSc.

mě), reakce na otázky a další relevantní informace, které v budoucnu napomohou co nejpřesněji vybavení si situace.

Po této úvodní sumarizaci získaných informací jsem postoupila k samotnému přepisu rozhovoru a jeho analýze. Pro účely mého výzkumu a s ohledem na zachování co největší autenticity rozhovoru, jsem zvolila komentovaný způsob transkripce. Původně jsem zamýšlela uchýlit se k doslovnému přepisu, zachycujícím i všechna přeřeknutí a případné nespisovné či hovorové výrazy a koncovky (pokud možno tedy bez úprav do spisovné češtiny anebo úprav stylistických), zároveň doplněnému o mimoslovní projevy informátora, jako jsou pauzy, důrazy, zajímavě zvolenou intonaci, kolísání hlasu či smích. Tato varianta přepisu se však ukázala být až příliš nečitelnou a pro sekundární předání (zveřejnění citací ve výsledné práci, tedy text vytvořený pro čtenáře) nepoužitelnou, neboť rozhovor postrádal na plynulosti a veškerá má v přepisu zaznamenaná přitakávání (mj.) při pročitání jen narušovala souvislost tematických celků. Přistoupila jsem tedy k částečnému zredigování transkripce- ovšem pouze co do redukce v oblasti absolutně bezvýznamných „hmm“, „no“ a „tak“. Text byl tedy jen částečně zredigován a ponechán v takřka původní podobě, se všemi svými specifiky (včetně nespisovných koncovek aj.¹⁸).

Z výše uvedených důvodů jsem zamýšlela ponechat v pouze částečně zredigované podobě i v textu použité citace z rozhovorů. Po pročtení přepisů rozhovorů však Jana Lewitová vyjádřila přání, aby všechny její citace byly důkladně zredigovány a upraveny do spisovné podoby- tak, jako by byly publikovány např. v časopise. Jejímu přání jsem v souladu se zachováním řádné etiky výzkumu samozřejmě vyhověla a citované fráze upravila do spisovné podoby.

Důležité bylo jak audio záznam, tak přepis rozhovoru důkladně zazálohovat, aby tak v průběhu výzkumu nemohlo dojít ke zbytečné, ovšem nenahraditelné ztrátě získaných dat.

Poté, co jsem dokončila komentovanou, částečně redigovanou transkripci rozhovoru, přišla na řadu část ryze analytická- především důkladná četba přepsaných rozhovorů. Ty jsem si postupně obohatila o poznámky a rozdělila na segmenty- úryvky textu mající určitý význam. V kontextu tohoto výzkumu šlo např. o segmenty vztahující se k autenticitě informátorovy interpretace sefardských písní či segmenty dotýkající se osobního vztahu paní Lewitové k sefardským písním.

¹⁸ Jakýkoliv pokus o přepis do spisovné češtiny se totiž ukázal být jako absolutně nežádoucí- text pak přicházel o jedinečnou osobnost paní Jany.

Do analýzy jsem rovněž zahrнула zmíněnou hudební analýzu a zároveň srovnání nahrávky jedné ze sefardských písní- *Arboles*- Jany Lewitové se získaným notovým materiálem. Předně jsem se zaměřila na podobnosti či odchylky interpretace Jany Lewitové v souvislosti se základními obecnými charakteristikami interpretace sefardských písní, jak je uvádějí Alberto Hemsí a Israel J. Katz¹⁹. Sledovala jsem mj. pěvecký projev, použitý text, výslovnost, ornamentiku, dynamiku či agogiku a v neposlední řadě harmonizaci doprovodu. Pro účely tohoto kroku jsem si vyžádala notový materiál, z něhož paní Lewitová při interpretaci písně vycházela²⁰.

Hodnocení kvality výzkumu

Vzhledem ke skutečně minimální velikosti vzorku a zvolené výzkumné metodě bylo důležité si uvědomit, že tento výzkum se bude vyznačovat nízkou reliabilitou a získaná data tedy nebudu moci nikterak generalizovat. Vycházela jsem však z informací získaných přímo od paní Lewitové, čímž data z rozhovorů získala na validitě.

V průběhu *celého* výzkumu bylo nutné postupovat tak, aby bylo dosaženo co nejvyšší validity (pravdivosti, platnosti výzkumu). V kontextu tohoto výzkumu šlo o zaměření se zejména na validitu vnitřní, jež v sobě zahrnuje mj. zachování důvěryhodnosti a autenticity. Nutná byla samozřejmě má osobní sebereflexe, nezbytná pro zamezení např. přikrášlování či domýšlení získaných dat tak, aby ta následně zapadala do rámců výzkumných otázek. V tomto mi výrazně pomohl positioning, prostřednictvím něhož jsem si ujasnila důvod výběru tohoto výzkumného tématu.

Průběh výzkumu mohlo přitom narušit hned několik skutečností. Hlavním kamenem úrazu (samozřejmě stejně jako výhodou, ovšem z jiného úhlu pohledu) byla „hlasová a profesní spřízněnost“ s paní Lewitovou. Obě jsme mezzosopranistky a studujeme či jsme studovaly klasický zpěv. Zároveň obě nalézáme zálibu jak v tzv. staré hudbě, tedy hudbě renesance a baroka, tak v hudbě současné, nemluvě o faktu, že paní Lewitová v minulosti řešila obtíže s pěveckou technikou²¹, které v současnosti řeším rovněž já- a které Jana

¹⁹ viz- kap. 3.2 Hudba sefardských Židů- sefardské písně, faktor prostředí

²⁰ viz- Přílohy: Hudební analýza k písni *Arboles*

²¹ dle informací z životopisu Jany Lewitové na webových stránkách stránek:
http://music.taxoft.cz/jana_lewitova/?ln=&pg=1

Lewitová nakonec vyřešila díky pedagogickému vedení Theresie Blumové²². Tento pedagogický odkaz navíc paní Lewitová stále udržuje prostřednictvím vlastní výuky, zaměřené na správné, volné dýchání.²³ Bylo tedy zapotřebí snažit se krotit zvědavost stran pěvecké techniky a cílit skutečně jen na oblasti zájmu výzkumu (což se, přiznávám, ne vždy úplně povedlo).

V neposlední řadě mohlo způsobit potíže mé vlastní okouzlení sefardskými písněmi a dychtivost zjistit o způsobu jejich interpretace co nejvíce sice nemusely být nějak zvlášť problémovým aspektem, ovšem hrozilo, že jestliže se s paní Lewitovou názorově shodneme na pojetí interpretace (což se skutečně stalo), mohlo by dojít ke zkreslení mého úsudku při následném posuzování autentičnosti respondentčiny tvorby v kontextu dochovaných dobových pramenů. Obecně tedy bylo nutné se vyvarovat tzv. "going native", neboli ztráty nezbytného odstupu objektivního vědeckého pozorovatele²⁴.

Etické otázky společenskovedního výzkumu

Naprostě stěžejní záležitostí pro výzkum bylo získat od hlavní aktérky Jany Lewitové informovaný souhlas. To znamená, že paní Jana Lewitová musela být plně seznámena s osobou výzkumníka (s mojí výchozí pozicí studenta atd.), informována o cílech a průběhu výzkumu a o způsobu, jakým bude se získanými daty dále nakládáno - být tedy se vším srozuměna a s postupem souhlasit. K získání informovaného souhlasu došlo opakovaně při obou rozhovorech, zaznamenan v rámci nahrávky byl však pouze druhý.

Velmi důležité bylo rovněž nastolení a zachování příjemného a vyváženého vztahu mezi výzkumníkem a informátorem, k jehož psychické újmě nesmělo v důsledku nepříjemného zážitku z rozhovoru v žádném případě dojít. Snažila jsem se však chovat zcela v duchu dobrého vychování- nekonfliktně, k případným citlivým tématům jsem přistupovala s potřebnou mírou obezřetnosti (neuvěděla jsem např. jedno sdělení, které si paní Lewitová nepřála do přepisu rozhovoru zanést), vrátila veškeré zapůjčené materiály a na závěr jsem

²² Theresie Blumová (1909-2008) byla manželkou pěvce, pedagoga a především kantora Jeruzalémské synagogy Ladislava Moše Bluma, jenž byl nezapomenutelný mj. díky svému kultivovanému, operní technikou ovlivněnému, způsobu kantilace (melodické předčítání-předzpívávání tóry) a zaznamenávání těchto kantilací (viz. Seidlová, Veronika Mgr. (2008): Audio CD s publikací „Zapomenutý hlas pražské Jeruzalémské synagogy: Kantor Ladislav Moše Blum, osobní nahrávky z let 1978 – 1983“); Theresie Blumová a její manžel Ladislav Moše Blum byli často vyhledávanými pedagogy pro vyučovací metody vedoucí k přirozenému hlasovému projevu, lidově řečeno velmi často „napravovali hlasy“

²³ Jana Lewitová 2015

²⁴ Disman, Miroslav 2002: 306

neopomněla vyjádřit paní Lewitové vděk za její ochotu se výzkumu zúčastnit (nemluvě o její ochotě se mi, vzhledem k mé studijní vytíženosti, časově přizpůsobit). Za splnění těchto podmínek nebyl důvod, aby došlo k vážnému etickému pochybení.

V průběhu výzkumu jsem také musela důsledně dbát (mj. v duchu zachování již výše zmíněné validity výzkumu) na zabezpečení správnosti dat z výzkumu. Citace úryvků z rozhovorů uvádím tak, jak si Jana Lewitová přála- zredigované do naprosto spisovné podoby a oproštěné od mimoslovních hlasových projevů a většiny tzv. výplňkových slov.

3. Sefardští Židé a sefardské písně

V této kapitole se budu věnovat stručné historii sefardských Židů a prostřednictvím textů Alberta Hemsiho, Kay Kaufman Shelemey a Israele J. Katze detailněji představím žánr sefardských písní, abych pak mohla závěrem dokončit a ucelit myšlenku o konceptech identity, tradice a kolektivní paměti, jež v sobě ústní předávání sefardských písní nese.

3.1 Historie sefardských Židů²⁵

Za Sefardity (hebrejské označení pro Španěle) jsou označováni všichni potomci Židů, kteří byli v roce 1492 vyhnáni ze Španělska- z Iberského poloostrova. Podle různých legend přišli první Židé na území Španělska v průběhu 1. tisíciletí př.n.l. Někdy bývá jejich příchod spojován se zničením Chrámu roku 586 př.n.l., pravděpodobnější je ovšem varianta spojující migraci s obchodní činností. První doklad o jejich přítomnosti ve španělské společnosti však spadá až do počátku 4. století, kdy vydal koncil v Toledu dekret, jímž bylo Židům zapovězeno žehnání úrody nežidovského obyvatelstva a společné stolování.

Po podmanění poloostrova kmenem Vizigótů, s nimiž přišlo do Španělska ariánství, nastalo v 5. století n.l. pro Sefardy dočasné uvolnění poměrů. To ovšem netrvalo dlouho, neboť v roce 587 n.l. král Reccared I. konvertoval ke katolicismu a zahájil vlnu násilného sjednocování náboženského vyznání. Situace se opět zlepšila paradoxně až s vpádem Maurů- muslimů pocházejících ze severní Afriky- počátkem 8. století. Za jejich nadvlády Židé sice

²⁵ V této kapitole vycházím z následujících zdrojů:

Jarmola 1999: *In Iberia and Beyond: Hispanic Jews between Cultures*

<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Judaism/Sephardim.html>

http://www.jewishgen.org/sephardic/seph_wh2.htm

neměli úplnou autonomii a museli platit zvláštní daň, mohli však svobodně vyznávat svoji víru. Společně s muslimy (a částečně také s křesťany, kteří si zachovali vládu nad územím na severu poloostrova) vybudovali na území, tehdy zvaném Al-Andalus- „muslimské Španělsko“- zcela jedinečnou a rozvinutou civilizaci.

Období maurské nadvlády, trvajících až do 11. století n.l., lze označit za zlatý věk Sefardů. Ti žili v židovských čtvrtích- *aljamas*- s vlastní samosprávou a soudním systémem, řízeným rabíny. Sefardité platili ve španělské společnosti za ceněné překladaatele, zastávali posty vysoce postavených úředníků na královských dvorech a nemalý odkaz zanechávali rovněž na poli vědy, a sice v oblasti geografie, botaniky, filosofie či medicíny. Na tomto místě je důležité poznamenat, že islámská kultura sefardské židy v tomto období rovněž v mnohém ovlivnila a to zejména v oblasti praktik spojených s náboženskými obřady. Židé si například před vstupem do synagogy začali omývat ruce a chodidla, což je obvyklá praxe muslimů předcházející návštěvě mešity. Při modlitbách často zněla spíše arabština namísto hebrejštiny.

V 11. století dobyli zpět Toledo křesťané a ukončili tak období rozkvětu židovské populace. Židé i muslimové se v té době významně podíleli na všech aspektech tamního života- to se však vůbec nezamlouvalo křesťanským panovníkům, kteří vyžadovali konverzi všech obyvatel ke křesťanství. Někteří Sefardové skutečně úředně konvertovali, mnohdy však židovskou víru stále skrytě vyznávali – od španělského obyvatelstva si tak vysloužili označení *marranos* (původ a přesný překlad slova není zcela znám, význam je ale spíše urážející). Stále narůstající protižidovské nepokoje ze strany křesťanského obyvatelstva pak vyvrcholily na konci 15. století n.l. za vlády Isabely Kastilské a Ferdinanda II. Aragonského.

„...vyhoštujeme všechny Židy a Židovky jakéhokoliv věku, kteří žijí a přebývají v našich královstvích a panstvích... nechť do konce měsíce července opustí naše království se svými syny a dcerami a chůvami a židovskými příbuznými, velkými i malými a nechť se neopovažují vrátit zpět, jinak trestu smrti a konfiskaci veškerého majetku ve prospěch naší pokladny podléhají...“

v Granadě, 31. března 1492²⁶

²⁶ převzato z průvodního slova Jany Lewitové k CD Sefardské písně (1993) na webových stránkách ARTA records <http://www.arta.cz/index.php?p=f10047cz>

Toto je úryvek z tzv. Alhamborského dekretu, jímž královna Isabela Kastilská s chotěm Ferdinandem II. vyhlásují, že všichni Židé, kteří odmítnou konvertovat ke křesťanství, budou vypovězeni ze Španělska (skutečným iniciátorem byl ve skutečnosti otec Tomas de Torquemada, duchovní rádce, jemuž byla španělská panovnice zcela oddána²⁷). Španělsko pod nátlakem opustilo až na 400 000 sefardských Židů, jen minimum jedinců konvertovalo. Jediným dokumentem se tak této panovnici podařilo ukončit éru výjimečné středověké kultury, v níž- jak to alespoň většina zdrojů naznačuje- vedle sebe žili po staletí v relativním klidu a symbióze jak křesťané, židé, tak muslimové.

Mnoho sefardských Židů poté zamířilo do Portugalska, v němž nebylo židovské vyznání stíháno. Nicméně roku 1497 se portugalský král rozhodl oženit s dcerou španělských monarchů a jednou z podmínek pro uzavření manželství bylo vyhnání židovské komunity z Portugalska. V tomto případě již většina Židů konvertovala ke křesťanství. První sefardské diaspory se následně utvořily v severní Africe a na území tehdejší Osmanské říše- dnešního Turecka a Řecka- kde sefardskou inteligenci přijali s otevřenou náručí.

Sefardité s sebou do svých nových domovů přinesli jedinečnou kulturu, tradice a především pak jazyk (*ladino*- starokastilský dialekt zachovávající prvky kastilštiny a hebrejštiny), který si mnozí uchovali dodnes. Spolu s Aškenázy (židy germánského původu) dnes na území Evropy tvoří dvě hlavní židovské skupiny.

3.2 Hudba sefardských Židů- sefardské písně

Jestliže se chci na tomto místě věnovat sefardským písním, je zapotřebí si nejprve poněkud osvětlit terminologii, která se v jejich souvislosti používá. Sefardské písně totiž bývají v různých muzikologických a etnomuzikologických textech označovány hned několika termíny (což by mohlo být v následujícím textu poněkud matoucí), přičemž ale nejde o označení rozdílných žánrů. Samotný termín *sefardské písně* je pravděpodobně nejrozšířenější variantou a i v mém výzkumu má nejširší zastoupení. Co se týče Israele J. Katze, ten ve svém textu *A Judeo- Spanish Romancero* preferuje označení *romancero* či *romance*, které definuje jakožto „obecné pojmenování Španělské balady“²⁸. V otázce odborné terminologie sefardských písní je ovšem nejdůkladnější Alberto Hemi. Ten se povšechně uchyluje k prostě

²⁷ http://www.jewishgen.org/sephardic/seph_wh2.htm

²⁸ (Katz, Israel J. 1968: 72)

sefardské hudbě či k neutrálnímu španělskému označení pro písně- *cantigas*. Stejně jako Katz dále rovněž často používá termín *romance*²⁹. Je však potřeba si zároveň uvědomit, že svoji rozsáhlou etnomuzikologickou sbírku sefardských písní Hemsí dělí na čtyři stěžejní oblasti dle námětu textu písní, a sice na světské *Romance, Canciones, Coplas* a liturgické *Oraciones en Ladino*, neboli „modlitby v jazyce ladino“. V rámci studia jeho práce si tedy bylo důležité všimnout, kdy Hemsí hovoří o sefardských písních obecně a kdy naopak na základě charakteristického textu zdůrazňuje konkrétní druh písně. Pro účely tohoto výzkumu ovšem takovéto důkladné rozlišování není podstatné, hlavní jsou sefardské písně jako celek-fenomén. V následujícím textu tedy budu používat jak termín *sefardské písně*, tak označení *romance* a případně *balady*, aniž bych hovořila o rozdílných hudebních žánrech.

Než se dále přesunu k samotnému popisu unikátní hudební a textové složky sefardských písní, ráda bych na tomto místě ještě uvedla důvod, proč se od poloviny 20. století pro etnomuzikologickou veřejnost postupně stávaly cenným materiálem k bádání. Sefardské balady si totiž i po celých staletích zachovaly co do jazykové a literární složky své původní znění, spadající až do historické éry Španělska před rokem 1500 (tedy do doby, než byli Židé ze Španělska roku 1492 vyhnáni skrze Alhambrský dekret Isabely Kastilské). „*Sefardská kultura hispanistům nabízí živoucí archiv, jedinečnou a fascinující příležitost jak bezprostředně zakusit starobylý stupeň vývoje španělského jazyka a orální manifestace španělské lidové literatury. Řeč Sefardů, žijících ve 20. století, nám jakoby kouzlem umožňuje překlenout staletí dějin a naslouchat španělštině takřka ve stejné podobě, jako před čtyřmi sty lety.*“³⁰ Právě toto fantastické zjištění způsobilo obrovský rozvoj zájmu o sefardské písně nejprve u španělsky hovořících Židů z oblasti severní Afriky a východu středozemské oblasti, kde nalezneme doposud živou orální tradici sefardských romancí.³¹

Co se pak týče již konkrétně podoby sefardských písní, pro první seznámení použiji výčet základních charakteristik, jež mají dle Hemsího i Katze sefardské písně po celém světě společné³²:

²⁹ (Hemsí, Alberto 1995: 35-46)

³⁰ (Armistead, Samuel J. and Silverman, Joseph H. 1960:230)- citováno v (Katz, Israel J. 1968:73), originální text: „*Sephardic culture offers to the Hispanist a living archive, the unique and fascinating opportunity of experiencing at first hand an archaic stage in the development of the Spanish language and the oral manifestations of its folk literature. The speech of the twentieth-century Sephardim allows us, as if by enchantment, to bridge centuries of history and to hear Spanish almost as it was spoken four centuries ago.*“³⁰

³¹ (Katz, Israel J. 1968:72-73)

³²(Katz, Israel J. 1968: 74-75), (Hemsí, Alberto 1995:35-46)

1. Všechny balady jsou (či by dle původní tradice měly být) zpívány jednohlasně bez doprovodu.
2. Textu- jednotlivým slokám dominuje čtyřverší.
3. Všechny sloky se drží principu variací v repetici.³³
4. Rozsah písně nepřekračuje hranici oktávy.
5. Dynamika je ve všech slokách konstantní.
6. Tremolo³⁴ není běžnou součástí interpretační praxe.

Hemsi se těmto charakteristikám ve své práci věnoval o něco důkladněji. Mimo vskutku detailní rozpracování podoby melodické a rytmické složky, užitých stupnic a modů (Hemsi se v popisu sice povětšinou uchyloval k západní terminologii, často však na písně aplikoval i klasickou tureckou hudební teorii včetně tureckých *makámů*) nám jeho badatelská činnost může odhalit ještě další zajímavé skutečnosti- jako takovou ji lze rozdělit do čtyř oblastí³⁵. Hemsi se předně věnuje základnímu rámci písní tak, jak jsem ho popsala výše. Dále melodiím sefardských romancí- jakožto žánru- uděluje přívlastek nejstarších a nejtypičtějších pro „středomořské estetické“ a předpokládá, že iberští Židé (tedy Sefardé) ono estetické zdědili po svých předcích z Orientu a nemuselo být tedy nutně absorbováno z muslimských či později tureckých vlivů. Ve třetí oblasti autorova zaměření se však zároveň setkáme s informací, že ačkoliv jsou sefardské romance- opět jako žánr- jakýmsi relikviemi z tzv. Hispánského období, melodie dalších, Hemsim zachycených žánrů (výše zmíněné Canciones či Colpas), již skutečně jsou poznamenané pozdějšími vlivy tzv. Tureckého období. Čtvrtou a rozhodně neméně významnou oblastí je pak zkoumání skutečnosti, že sefardské písně jsou především *úcelové*- každá píseň je spojena s jasně definovanou společenskou událostí.

Mohlo by se zdát, že pro píseň je vždy hlavní melodie a ne jinak tomu bude i u písní sefardských. Jenže v tomto případě právě onu jedinečnost romancím dodává text³⁶. Text, na kterém sefardské písně staví, z něhož vycházejí, jímž se řídí. Text, jehož obsah a s ním tedy i emocionální náboj udávají směr, kterým se melodie teprve bude ubírat. Rovněž rytmus a

³³ Jde o podobný princip jako v barokní hudbě- pokud interpret opakuje stejný hudební úsek vícekrát, nikdy jej nezaspívá stejně, vždy použije odlišné zdobení. pozn. autora

³⁴ *Tremolo je rychlé opakování téhož tónu...nebo též rychlé střídání dvou tónů různých výšek v rozmezí tercie nebo většího intervalu na způsob trylky. Ve zpěvu znamená...tremolo nepatřičně velké výkyvy při chvění výšky tónu.* (Zenk, Luděk 1986: 45)

³⁵ (Hemsi, Alberto 1995: 35-36)

³⁶ (Hemsi, Alberto 1995:42-44)

tempo odvisí od textu, který je zhudebněn. V sefardských písních nenalezneme takty, hudba tedy může volně vyprávět příběh „prostřednictvím zvuků“³⁷, aniž by byla čímkoliv svazována. Hemi se ostatně vůbec snaží neustále upozorňovat, že sefardské písně nejsou jen jakousi čmáranicí v notách, že jejich základním stavebním kamenem není notace! Písně jsou jednak výdobytkem po celá staletí trávající ústní tradice a jejich zápis prakticky neexistuje, navíc byly vždy zpívány jakožto sdělení prostřednictvím zvuků, vyjadřujících různé afekty- a ty do not jen tak jednoduše zakreslit nelze³⁸. Kay Kaufman Shelemay navíc ve své práci naznačuje, že pro sefardské písně tolik významné, starobylé sefardské texty, mohou do budoucna zároveň posloužit jako užitečný nástroj pro zmapování genderových vztahů v tehdejší společnosti. Autorka uvádí, že například ženy jsou v textech písní často zachycovány v pozici obětí či pronásledovaných³⁹. Ve svém výzkumu jsem se však setkala pouze s náměty věnujícími se přírodě či útrapám s láskou a nemohu tedy tuto skutečnost potvrdit či vyvrátit. Rozhodně jistě ale stojí za další prozkoumání.

Pokud hovoříme o sefardských písních, nesmíme opomenout téma, které tento jedinečný hudební žánr napříč historií neustále provázelo- a tím je všudypřítomný *faktor prostředí*. Po onom osudném vyhnání ze Španělska v roce 1492 se Sefardé takřka rozutekli do celého světa- a každá jednotlivá kultura, ve které našli nové útočiště, na jejich písních zanechala znatelnou stopu. Toto sdělení může být poněkud matoucí, vzhledem ke směru jakým se ubíral předchozí text. Je však nesmírně důležité si na tomto místě uvědomit, že ona dodnes zachovalá, co do textu a melodií takřka nezměněná tradice sefardských písní, zároveň vykazuje drobné hudební odchylky vzhledem k oblastem, v nichž se po vyhnání až dodnes vyskytovala. Jakmile se totiž začali sefardští Židé ve zpočátku cizí kultuře asimilovat, následující generace vyhnanců si postupně osvojily jazyk, zvyky a v neposlední řadě i písně jejich nové domoviny⁴⁰.

Hudba a do jisté míry ostatně i texty (zejména jejich jazyková složka), v tomto případě totiž fungují jako jakási forma houby, která dychtivě (ač mnohdy nevědomě) nasává prvky hostitelské kultury. „Rozmanitost stylů, forem a melodických struktur sefardských písní se jeví jako důsledek jejich různího se původu, stejně jako rozličných společenských projevů městského, uměleckého a tradičního života.“ Podobně tento fenomén popisuje i Kay

³⁷ (Hemsi, Alberto 1995: 44)

³⁸ (Hemsi, Alberto 1995:44)

³⁹ (Kaufman Shelemay, Kay 1995: 308-309)

⁴⁰ (Hemsi, Alberto 1995:42)

Kaufman Shelemay, když uvádí: „...*(toto) poskytuje krásný příklad tohoto v hudební historii pro všechna židovská společenství nejčastějšího postupu - vypůjčování jak základních hudebních stylů, tak specifických melodií lidí, mezi nimiž žijí.*“ Shelemay ale zároveň dodává, že onen proces hudební asimilace, mohl být v sefardských komunitách, rozestých po celém světě, dokonce úmyslný: „...*(to) demonstruje způsob, jakým židovská komunita záměrně čerpá z širšího hudebního světa, jenž ji obklopuje, a jak se tato hudba sama o sobě může stát "autentickou" součástí nadcházející židovské tradice.*“⁴¹

Katz rozdělil sefardské písně vzhledem k vlivům prostředí do dvou zjednodušujících celků, a sice na západní a východní středomořskou oblast, u nichž sledoval odchylky v jednotlivých melodických slokách, ladění, tempu, rytmu, délce frází, rozsahu, ornamentice a kvalitě tónu. Obecně můžeme říci, že sefardské písně ovlivněné východní hudební tradicí, znějí našemu středoevropskému uchu poměrně exoticky. Tato skutečnost je způsobena užitím arabských tónových systémů (především již Hemsim zmiňovaných tureckých *makámy*), zahrnujících mikrointervalové postupy, dále delikátnější práci s tempy a bohatou ornamentikou v hlasové lince. V západní hudební tradici sefardské balady svým zněním nejznatelněji připomínají písně španělské.⁴²

Na závěr této kapitoly, věnované bližšímu představení sefardských písní, bych prostřednictvím Hemsiho a Shelemay ráda ještě krátce nahlédla do budoucnosti tohoto žánru. Hemi byl v roce 1995 v tomto ohledu spíše skeptický a sběr dochovaných balad považoval ho za naprosto urgentní (vzhledem k nadcházejícím generacím mladých lidí, na které odevšad působí vlivy hudby zcela nového druhu). V souvislosti s hledáním skutečně *původních* písní zároveň naráží ještě na jednu velice podstatnou skutečnost- pokud při sběru narazíme na nepřepisovanou a neupravovanou verzi písně, neznamena to ještě, že jde o původní a zcela *objektivní* zápis. Hemsiho myšlenkový tok zde nejlépe vystihuje Hérakleitův výrok: „*Nevstoupíš dvakrát do téže řeky.*“ Každý, kdo kdy píseň zazpívá, do ní totiž vždy přidá

⁴¹ obě citace Kaufman Shelemay, Kay 1995:303, originální text:

„...*(this) provides a fine example of this most common process in the music history of all Jewish communities- borrowing both the general musical styles and even specific melodies of peoples among who they live.*“

„...*(It) demonstrates the manner in which a Jewish community intentionally draws upon the broader musical world surrounding it and how that music,..., can itself become an „authentic“ part of Jewish tradition for years to come.*“

⁴² (Katz, Israel J. 1968:75)

něco ze sebe, něco čistě individuálního a vytvoří tak kolikrát i zcela novou variantu písně původní.⁴³

Hemsi další vývoj zastoupení sefardských písní na současné hudební scéně nezkoumá, tomu se zas věnuje text z téhož roku od Kay Kaufman Shelemay (1995). Ta zaznamenala, že sefardské písně ve Spojených státech zažívaly obrovský „boom“ již zhruba od 50. let 20. století a to jednak ve spojitosti se stále rostoucím zájmem o lidovou hudbu a dále díky nárůstu sensitivity široké veřejnosti vůči exotičnosti židovské tradice, iniciované v 60. letech nově vzniklým státem Izrael. Konec 20. století se pak sice nese v duchu postupného vymírání původní orální tradice, spousta mladých umělců- nejen z rodin sefardského původu- se ovšem stále častěji uchyluje k obeznamování veřejnosti se sefardským repertoárem. Tradice sefardských písní tak zůstává zachována, byť díky zcela inovativnímu přístupu nové generace. To však sefardským písním dle Shelemay rozhodně nemůže uškodit, neboť právě neustávající proces kontinuity snoubící se s rozmanitostí a nasáváním nových vlivů z okolního prostředí, činí hudbu (nejen) sefardských Židů tolik jedinečnou.⁴⁴

Nebýt ostatně inovativního přístupu mladé generace a dostupných moderních prostředků v čele se záznamovou technikou, Jana Lewitová by se asi jen stěží dostala ke své první nahrávce sefardských písní a tento žánr tak mohl zůstat ještě po další řadu let pro českou veřejnost velkou neznámou.

Na území České republiky se s písňovým dědictvím sefardské kultury můžeme poprvé setkat teprve v 80. letech 20. století. Objevování sefardského repertoáru přitom probíhalo ve dvou liniích a to zásluhou českého malíře, spisovatele a odborníka na slovanský národopis, Ludvíka Kuby, jenž v roce 1893 při sběru písní na území Bosny a Hercegoviny zapsal písně i v několika židovských rodinách sefardského původu. Tyto zápisy našel roku 1980 v Kubově pozůstalosti český skladatel a etnograf Arnošt Košťál. Rozluštit a identifikovat písně se mu postupně podařilo díky pomoci izraelských odborníků a Kubovy zápisy se dočkaly premiéry roku 1993. Mezitím, v roce 1992, zazněly na území Česka sefardské písně v podání souboru *Linha singers* (v úpravě právě A. Košťála), který čerpal z materiálů poskytnutých Španělským velvyslanectvím v Praze. Nezávisle na obou těchto liniích však již od roku 1985 seznamovala publikum se sefardským repertoárem na české hudební scéně Jana Lewitová.⁴⁵

⁴³ (Hemsi, Alberto 1995:46)

⁴⁴ (Kaufman Shelemay, Kay 1995:312-315)

⁴⁵ Harmonie 2/1994: 51-52 3. a 1. sloupec

3.3 Koncepty identity, tradice a kolektivní paměti obsažené v sefardských písních

Jak již bylo zmíněno v části věnované teoretickému zakotvení práce, ve svém výzkumu jsem se rozhodla věnovat i konceptům identity, tradice a kolektivní paměti, s nimiž jsou sefardské písně neodmyslitelně spjaty. Nepůjde přitom o žádný významný tematický exkurz, ale jen o dotvoření představy o tom, v jakých oblastech mohou sefardské písně tady, v České republice, daleko od své domoviny, na českého muzikanta- Janu Lewitovou- působit. Může se samozřejmě zdát, že se koncepty identity, tradice a kolektivní paměti ve spojitosti se sefardskými písněmi mohou vztahovat pouze ke svým nositelům, tj. k Sefardům. Dle mého názoru tomu tak však není- romance mohou tyto koncepty přenášet na jakéhokoliv interpreta a mohou umožnit navození podobných typů pohnutek a způsobů interpretace, jaké vyvolávaly u sefardských Židů (což ostatně svými výroky posléze potvrzuje i sama Jana Lewitová).

Nejprve se zaměřím na koncept *kolektivní paměti*, neboť ten je asi nejúžeji provázán i s ostatními dvěma koncepty. Dalo by se dokonce říci, že je pro ně jakýmsi základním stavebním kamenem. Naprosto nejuvýstižněji podstatu kolektivní paměti podle mě zachytil Pierre Nora, když o ní řekl: „...*Je tím, co zůstává z minulosti ve vědomí skupin, nebo lépe řečeno tím, co tyto skupiny z minulosti činí. Skupiny, které jsou jejími nositeli, ji prožívají na emocionální úrovni a čerpají z ní svoji identitu.*“⁴⁶ Pokud se pak ohlédneme za historii sefardských Židů, zjistíme, že se přeci nesla v duchu neustálých odsunů a pronásledování, ne-li boje o holý život. Jedním z mála prostředků, jak zachovat vzpomínky na svoji rodnou zem a v případě potřeby je vyvolat, je potom právě hudba. Hudba totiž dle Shelemay slouží k podpoření tradovaného textu a zejména pak k onomu důležitému „popíchnutí“ paměti.⁴⁷

Norova definice kolektivní paměti v sobě sice již zahrnovala odkaz na identitu, my se však k němu propracujeme až na závěr- nejprve je třeba v souvislosti se sefardskými písněmi objasnit koncept *tradice*. Podle Bakana je tradice „...*proces tvůrčí transformace, jejímž nejpozoruhodnějším rysem je kontinuita, jež pomáhá proces udržet při životě.*“⁴⁸ S tímto popisem nemůžeme vzhledem k odkazu Kay Kaufman Shelemay jinak než souhlasit. Ano, kontinuita skutečně je nejpozoruhodnějším rysem tradice a jak jsme měli možnost dozvědět

⁴⁶ (Maslowski, Nicolas, Šubrt, Jiří a kol. 2014: 34)

⁴⁷ (Kaufman Shelemay, Kay 1995:314)

⁴⁸ (Bakan, Michael 2012:29), originální text:

„...*process of creative transformation whose most remarkable feature is the continuity it nurtures and sustains*“

se výše, tato kontinuita jde ruku v ruce s inovací. Zde se zas vraťme k Bakanovi, jenž s Shelemay v mnohém přímo koresponduje. Dle autora nejde ani tak o to, jak je hudba starobylá, jako spíše o způsob, jakým vytváří a posiluje společenské hodnoty svých producentů/interpretů a jak je schopná přizpůsobit se novému prostředí, zaexperimentovat si s novými nápady a následně je prokomponovat s nápady staršího data. Pak teprve můžeme hovořit o hudbě tradiční.⁴⁹ Připojme ještě jeden z typů tradice Erica Habsbawma (jenž ovšem na tradici jinak nahlíží spíše jako na nástroj autorit), a sice typ „*ustanovující či symbolizující společenskou soudržnost a příslušnost ke skupině*“⁵⁰ a vzhledem k předchozí kapitole myslím můžeme souhlasit, že sefardské písně toto vše splňují a jejich funkce nepostradatelných spouštěčů kolektivní paměti a důstojných nositelů tradice je neoddiskutovatelná. Nyní se podívejme na poslední koncept, kterým je *identita*.

Na úvod použiji opět Bakanův návrh definice pojmu, tedy že identita je „*představa jedinců o tom, kým jsou a co je spojuje či naopak odlišuje od ostatních jednotlivců a entit (rodin, společenství, národů aj.)*“⁵¹ Ve svém výzkumu se pak budu zabývat konkrétně konceptem tzv. kulturně podmíněné identity, jež „*...uznává existenci individuální/jedinečné identity a identity kolektivní/společné identity, zatímco národní/etnická identita zná jen svoje kolektivní vyjádření, kterému se všichni jedinci musí podrobit.*“⁵², a konotuje s identitou osobní. Mě bude ovšem vzhledem k výzkumnému tématu především zajímat, jak tyto židovské balady působí na identitu Jany Lewitové. Veškeré pocity, které sefardské písně v Janě Lewitové vyvolávají (a to nejen bezprostředně během samotné interpretace), totiž dle mého názoru identitu této muzikantky formují velmi silně.

⁴⁹ (Bakan, Michael 2012:29)

⁵⁰ (Habsbawm, Eric 1983:9), originální text:

„*establishing or symbolizing social cohesion or the membership of groups, real or artificial communities*“

⁵¹ (Bakan, Michael 2012:12), originální text:

„*people's ideas about who they are and what unites them with or distinguishes them from other people and entities (families, communities, nations etc.)*“

⁵² (Golubović, Zagorka 2010:26), originální text:

„*...recognises the existence of individual/unique identity and collective/communal identity, while national/ethnic identity has only its collective expression according to which all individuals have to submit.*“

4. Empirická část

4.1 Životopisný portrét Jany Lewitové

Jana Lewitová se narodila v roce 1954 v Praze jako nejmladší ze čtyř dětí. Tatínek byl lékař a ač vzhledem k rodinným předkům Žid, založením ateista. Před nacisty jej zachránila stáž ve Francii, kde jakožto medik působil. Do okupovaného Československa se sice v průběhu války vrátil, ovšem jen na okamžik, aby se vzápětí vydal na jih Francie za vznikajícím oddílem československé armády. Odtud byl posléze převelen do Anglie. „*A jako spousta mladých mužů si přivezl, jak říkal, válečnou kořist- moji maminku. Ona byla z Walesu, Welšanka*“⁵³.

Maminka se záhy naučila perfektně česky a překládala do angličtiny. Všechny děti vedla od malička aktivně k hudbě a pravděpodobně ne zcela úmyslně rozvinula u své nejmladší dcery Jany zájem o židovské náboženství a kulturu: „*Možná mě k tomu vlastně přivedla máma! A mě to začalo **strašně** zajímat, to náboženství, ta historie a tak. Ona přeložila Olbrachta, Golet v údolí, do angličtiny. ... Tak to jsem četla také jako malá, ještě hodně. V takových možná třinácti, čtrnácti letech.*“⁵⁴

Jana Lewitová navštěvovala klasické gymnázium ve Štěpánské ulici, kde měla příležitost nahlédnout mj. do tajů latinského či řeckého jazyka. V této době se u Jany Lewitové projevil zájem o historii: „*Mě v pubertě šíleně zajímala historie, taková ta dávná*“⁵⁵. Ten se ostatně paralelně projevil v jisté době i ve sborovém zpěvu při Dětském sboru ČKD Praha, kdy se poprvé seznámila s díly renesančních mistrů, např. Orlanda di Lassa či G. P. da Palestriny, jimž záhy zcela propadla. Následovalo rozhodování mezi studiem medicíny a klasického zpěvu na Akademii múzických umění v Praze, kam byla Jana Lewitová v devatenácti letech, bezprostředně po odmaturování, přijata. Zvítězil zpěv.

Obor klasický zpěv absolvovala pod uměleckým vedením prof. Karla Bermana, významného židovského bas-barytonisty a jednoho z tzv. terezínských skladatelů⁵⁶. V oboru se dále vzdělávala i u Theresie Blumové či Jessicy Cash. Díky studiu na pražské AMU, nebo spíše vzhledem k nestravitelnosti pokrmů v menze spadající pod Právnickou fakultu UK, se

⁵³ Jana Lewitová 2015

⁵⁴ Jana Lewitová 2015

⁵⁵ Jana Lewitová 2015

⁵⁶ K tématu hudební tvorby tzv. terezínských skladatelů viz- Kuna, Milan 2000: *Hudba vzdoru a naděje. Terezín 1941 – 1945*

také poprvé dostala k židovským písním. Dalo by se říci, že láska k nim v tomto případě procházela žaludkem, neboť vedla přes školní košer jídelnu Židovské Obce, kam získala Jana Lewitová přístup díky kamarádce z židovské rodiny. „*Takže mě to nějak začalo zajímat a bylo to takové exotické ta Židovská obec. A tam se pořádaly různé přednášky- pod dohledem Stb pravděpodobně- a tak jsme na ně začaly chodit s tou kamarádkou...*“⁵⁷ Zde se Jana Lewitová postupně seznámila s písněmi v jidiš, které se v danou dobu staly jejím upřednostňovaným repertoárem. Jejich favorizovaný post později v interpretační tvorbě nahradily písně sefardské⁵⁸.

Po studiu vysoké školy následovala dlouhá životní epocha zasvěcená interpretaci staré hudby a dávných anonymních moravských, českých, slovenských a především pak sefardských písní. Při různých příležitostech Jana Lewitová spolupracovala se spoustou renomovaných umělců a hudebních těles- jmenujme např. hudebníky a instrumentalisty Vladimíra Mertu a Rudolfa Měřínského, maďarskou zpěvačku a houslistku Agnes Kutas či loutnistu Miloslava Študenta, ze souborů pak Camerata RSX či Musica Florea.

Mimo vlastní koncertní činnost, při které se Jana Lewitová mj. doprovází na barokní violu a malou harfu, se tato všestranná hudebnice věnuje i výuce zpěvu, spočívající především v zaměření se na přirozenou práci s dechem. V souvislosti s kursy zpěvu se ostatně věnuje hlasové terapii v Centru komplexní péče ROSETA na Praze 2, v Nuslích.

V současnosti je Jana Lewitová „*důchodkyně- občas koncertující a vyučující*“ a šestinásobná babička na plný úvazek⁵⁹. Vnoučaty jí obdarovaly dvě děti z prvního manželství- Pavel a Eva- a díky třetímu manželství s malířem Jiřím Vovesem se její rodina rozrostla ještě o několik členů včetně dalších vnoučátek. Jak ovšem sama říká, role maminky a babičky ji teď naplňuje víc, než cokoliv jiného⁶⁰.

⁵⁷ Jana Lewitová 2015

⁵⁸ K sefardským písním podrobněji v následující kapitole.

⁵⁹ Jana Lewitová 2016

⁶⁰ Jana Lewitová tuto informaci uvedla mimo záznam při poobědovém posezení u kávy při našem prvním setkání.

4.2 Jana Lewitová- hudební osobnost

Jana Lewitová a hudba

V této kapitole bych se ráda věnovala hudebnímu portrétu Jany Lewitové. První část je orientována biograficky- sleduji v ní zásadní hudební kroky Jany Lewitové. Ve druhé části se pak zaměřuji na citovou a intuitivní stránku věci, a sice na osobní pocity Jany Lewitové k hudbě a přístup ke zpěvu. Skrze nahlédnutí do její osobní „hudební historie“ a poznání vztahu a přístupu k hudbě obecně lze totiž dle mého názoru teprve plně pochopit význam sefardského repertoáru v interpretační tvorbě (a vůbec v celém životě) této ojedinelé muzikantky.

Jana Lewitová tíhla k hudbě již od raného dětství: „*Já jsem teda nějak víc zpívala než mluvila, jako malá...*“⁶¹ Za rozvojem muzikality benjamínka rodiny stála zejména maminka, která (jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole) jakožto rodilá Welšanka často a ráda zpívala. Všechny děti z rodiny Lewitů zpívaly spolu s ní, v repertoáru měly největší zastoupení anglické písně. Oproti třem starším sourozencům si Jana Lewitová angličtinu jako druhý mateřský jazyk neosvojila, což jí ovšem nezabránilo přidat se k rodinnému prozpěvování- byť prostřednictvím pouhého mechanického opakování zpívaných textů písní. Všechny děti byly odmalička vedeny ke hře na hudební nástroje. V případě Jany Lewitové šlo o housle. Co do hry na nástroje si paní Lewitová zároveň lehce posteskla, že v jejím případě to ale nebylo a není příliš valné s hrou na klavír: „*Já jsem se nikdy pořádně nenaučila na piáno (smích).*“ Na tomto místě je ovšem nutno podotknout, že k houslím a klavíru postupně přibyla kytara, barokní viola a malá harfa.

Ještě jako malá navštěvovala Jana Lewitová spolu se svojí sestrou dětský sbor. Společně si pak doma dvojhlasně prozpěvovaly: „*Prohazovaly jsme si hlasy a fakt jsme hodně zpívaly.*“ Na základní škole v tradici sborového zpívání pokračovala v dětském sboru ČKD Praha. Zde se poprvé seznámila s díly starých mistrů (viz - předchozí kapitola) a propadla tak kouzlu renesanční hudby: „*...pamatuji si, jak paní učitelka na závěr nějaké zkoušky říkala- a co byste si teď zazpívali? A já jsem, než vůbec někdo otevřel pus, tak jsem (vykřikla)*⁶²- *Palestrina!!! (imituje snaživě hlásícího se školáka)- (obě smích) Mně se fakt ta hudba nějak hrozně líbila.*“ Jako další podnět rozvoje lásky k hudbě a zároveň jako rádce v oblasti volby

⁶¹ Jana Lewitová 2015

⁶² doplnění autorky

profesionální dráhy muzikantky zapůsobil pravděpodobně i Pavel Jurkovič, zpěvák a instrumentalista z Pražských madrigalistů, jenž bydlel na Hradčanech nad Lewitovými. Malá Jana Lewitová ho často poslouchávala, jak zpívá a cvičí na různé hudební nástroje- vzpomíná si, že již jako dítě nosila housličky vždy tak, aby si jí pan Jurkovič všiml: „...to bylo nádherné, jak on zpíval. Byl slyšet k nám, přes okna jsem ho vždycky poslouchala. A on potom rodičům také nějak radil, co se mnou.“

Na pražské AMU měla Jana Lewitová veliké štěstí na profesora zpěvu, jímž nebyl nikdo menší než basbarytonista Karel Berman. Ten totiž oproti tehdejšímu trendu výuky zpěvu skrze tvorbu co neklasičtější operně vedeného hlasu nechal čerstvou studentku umělecké vysoké školy zpívat přirozeně⁶³. Navíc měl výjimečné pochopení pro její zálibu v tehdy nefrekventovaném repertoáru. „Ne že by mně úplně dal nějakou technickou jistotu... Ale hlavně on měl rád starou hudbu, a jak jsem k tomu tam inklinovala a normálně se to nedělalo...“ Jana Lewitová se s operním způsobem tvoření tónu tedy naprosto neztotožňovala. Lákala ji přirozenost a interpretace písní a árií barokních mistrů. Aby nebylo studijních komplikací málo, pojila ji s profesorem Bermanem ještě jedna důležitá skutečnost: záliba v židovském repertoáru. Vzhledem k antisemitskému ladění doby sedmdesátých let však byl židovský repertoár- ještě ke všemu na vysoké škole- zcela nemyslitelný. Když si pak Jana Lewitová usmyslela, že by v rámci závěrečného koncertu ráda provedla Kaddisch od Maurice Ravela⁶⁴, pan Berman nemohl věřit vlastním ušima: „Jmenuješ se Lewitová, jsi u mě, budeš tam dávat to... to nejde prostě! A pak se tak podíval- on měl taková očička- a: „Jako přídavek.“... Mělo to šílené ovace pak samozřejmě.“

Díky studiu na pražské AMU Jana Lewitová získala silnou tendenci objevovat nový, hudební veřejnosti pokud možno zcela neznámý repertoár, jež do budoucna zcela zásadně předurčila její hudební kariéru: „AMU mi připomínalo jakýsi sportovní klub, kde se soutěžilo, jak kdo zazpívá nějaký tón donekonečna omílané árie. To mi přišlo divné, tak jsem si hledala po knihovnách písně, které jsem nikdy nikoho neslyšela zpívat. Musely mě uchvátit, dojmout. Ten přístup mi už zůstal.“⁶⁵

V získávání neobvyklého repertoáru přispěla Janě Lewitové značnou měrou německy píšící spisovatelka, „dobrodružka a úžasná ženská“ Lenka Reinerová, jež hodně jezdila do

⁶³ Harmonie 2/2003: 9, 1. sloupec

⁶⁴ Ravel, Maurice 1915: *Deux mélodies Hébraïques*

⁶⁵ Harmonie 2/2003: 9, 2. sloupec

NDR. Tamní poválečná společnost nechávala zcela volný prostor pro opětovný rozkvět židovské kultury a bylo tedy možné získat notový materiál k jidiš písním. Lenkou Reinerovou dovezené zlidovělé jidiš písně se pak staly prvním zdrojem židovského písňového repertoáru Jany Lewitové. „...já jsem byla úplně nadšená, jsem se to naučila. A na Židovské obci byly vždycky takové kulturní večírky, když byla chanuka a purim.“ (Židovská obec viz- předchozí kapitola).

Prakticky již od onoho hudebně zásadního setkání s Pavlem Jurkovičem bylo velikým snem Jany Lewitové zpívat s Pražskými madrigalisty, čehož se jí po dokončení studia na AMU podařilo dosáhnout. Působení v tomto souboru ostatně předznamenalo další dvě důležité etapy jejího života- setkání s Theresií Blumovou a první seznámení se sefardskými písněmi. Prvnímu kontaktu se sefardským repertoárem se budu blíže věnovat až v následující kapitole, nyní se zaměřím na seznámení s Theresií Blumovou, pěvkyní, pedagožkou a manželkou kantora Jeruzalémské synagogy Ladislava Moše Bluma ⁶⁶.

Během působení u Pražských madrigalistů procházela Jana Lewitová nepřilíh jednoduchým životním obdobím, což se nepěkně podepsalo na jejím hlasu a pěvecké jistotě. Zakladatel souboru, Miroslav Venhoda, ji proto odkázal na ve svém oboru poměrně neotřelou pěveckou pedagožku, paní Blumovou, jež se při výuce řídila mottem „*Volnost místo násilí, a cit místo sentimentu*“⁶⁷. „*A prostě mě s ní spojil a já jsem si pak uvědomila, že pana Bluma znám z té Židovské obce, že on tam vždycky o těch svátcích zpíval.*“⁶⁸ Jana Lewitová k paní Blumové docházela ještě dlouho po odeznění obtíží, později výukovou koncepci paní Blumové přejala a dodnes ji praktikuje v rámci vlastní výuky zpěvu, zaměřené především na přirozené a volné dýchání. Spolupráce s Pražskými madrigalisty však nakonec neměla dlouhého trvání, neboť vedení souboru převzal Svatopluk Jányš a s tím si Jana Lewitová příliš nerozuměla: „*Mně to bylo hlavně líto, že takový člověk jako Venhoda, který opravdu měl k tomu vztah a ještě ke všemu, co jsme nastudovali, vyprávěl historický kontext a o čem to je a proč to tak je. To byla krása. A pak přišel takový povrchní...(smích). Ale takhle jsem přišla k paní Blumové.*“⁶⁹

⁶⁶ Seidlová, Veronika, Mgr.(2008): Audio CD s publikací „*Zapomenutý hlas pražské Jeruzalémské synagogy: Kantor Ladislav Moše Blum, osobní nahrávky z let 1978 – 1983*“

⁶⁷ Jana Lewitová 2016

⁶⁸ Jana Lewitová 2015

⁶⁹ Jana Lewitová 2015

Později, během působení v souboru Camerata rsx, tzv. Renesexu, se Jana Lewitová seznámila s loutnistou Rudolfem Měřínským, se kterým záhy navázala spolupráci. Spolu s Rudolfem Měřínským pak navíc Jana Lewitová naplno vstoupila do životní/hudební éry věnované sefardským písním. Roku 1993 spolu natočili průlomové CD *Sefardské písně* u společnosti ARTA records⁷⁰. Spolupráce ovšem neměla navzdory hudebním a interpretačním kvalitám loutnistry příliš dlouhého trvání, neboť Rudolf Měřínský nesdílel nadšení Jany Lewitové pro sefardské písně. Neměl k nim dle slov paní Lewitové dostatečný vztah a tak se jejich cesty rozdělily.

Vítek Janda z ARTA records Janě Lewitové následně doporučil svérázného instrumentalistu Vladimíra Mertu, jenž v té době doprovázel amatérský židovský soubor Mišpacha. Ten zpočátku spolupráci vzhledem ke své „*neorganizovanosti*“ Janě Lewitové rozmlouval. Nakonec však souhlasil a předznamenal tím desítky let trvajících a pro Janu Lewitovou hudebně i lidsky nesmírně plodnou spolupráci: „*Začala jsem prostě zas jiný život s člověkem, který moc z not ani nehraje. ... Naučila jsem se vlastně díky němu, že jsem se přestala bát improvizace a hrozně jsem si to začala vychutnávat a vlastně mě to dodnes baví...*“⁷¹ „*...u něj jsem sebrala tu odvalu si vymýšlet s tou violou a nakonec s naprostou neznalostí si začít brnkat na harfíčku. Protože to je jeho typický přístup. On vždycky (vzal, pozn.) nějaký nástroj, který v životě neměl v ruce a už to prostě nějak... (smích)*“⁷² U společnosti ARTA records společně nahráli několik CD, mimo jeden titul zaměřených na české, moravské a slovenské, převážně neznámé písně- jde o *Sefardské inspirace, Adam a Eva a Jánošík*. Čtrnáct let trvajících spolupráci završili vydáním CD s písněmi Johna Dowlanda *Ve tmě mě zanechte...*⁷³

V současnosti již Jana Lewitová nevystupuje tak frekventovaně jako dřív a pokud vystoupí, většinou sama. Jednak se stala již šestinásobnou babičkou- a tato nová životní role ji stejně naplňuje jako zaměstnává- a pak ji paradoxně po dlouholetém koncertování začala zlobit narůstající nervozita. Zároveň však dodává, že právě díky nabytým zkušenostem se jí teprve v nedávné době podařilo projev oprostít od snah předvést publiku divadlo, které jsou dle slov Jany Lewitové pro mladého člověka tolik typické. Když se přitom podaří od těchto egoistických a narcistických vlivů ducha interpretaci písně či skladby oprostít, vše začne

⁷⁰ viz. Přílohy: *Diskografie*

⁷¹ Jana Lewitová 2015

⁷² Jana Lewitová 2016

⁷³ARTA records: http://www.arta.cz/index.php?p=umelci_jina_hudba&site=default#lewitka

fungovat zcela samo- publikum je najednou vnímavější a interpretace ho spíše zaujme: „*A ono to pak vlastně vychází, že to lidi osloví. Kolikrát si myslím, že chraptím a že nemám kondici a tak- a ono to vlastně nevadí... Místo předvádění VÝRAZU (expresivně řečeno)- to skutečné. Protože to pak dá i tomu zpěvu tu takzvanou techniku.*“⁷⁴

Z obou rozhovorů, různých recenzí a článků a ostatně i z mých terénních zápisků vyplývá, že Jana Lewitová je sice na první pohled jemná a zdánlivě tichá osobnost- „...*jakmile však dojde řeč na hudbu, rozzáří se jí oči a je znát, že muzicírování pro ni představuje jednu z nejdůležitějších oblastí jejího života.*“⁷⁵ Však se také při výběru repertoáru řídí zejména srdcem a intuicí. Píseň ji musí „*uchvátit, dojmout*“⁷⁶. Nejprve ji zaujme text, posléze utkví očima na melodii (která většinou souzní s textem) a představí si ji s loutnou anebo svojí violou. „*Postupně se s písničkou sžiju, až se stane mou vlastní.*“⁷⁷ Co se profesionálního přístupu k nastudování repertoáru týče, Jana Lewitová je velice pečlivá. Naprosto neexistuje, aby se s písní neobeznámila ve všech dostupných kontextech- od těch historických až po ty společenské- fonetickou a sémantickou stránku jazyka nevyjímaje. Povrchní přístup muzikantů, kteří k jednotlivým skladbám přistupují jen jako k dalším položkám v repertoáru, je jí bytostně cizí. Zda se pak snaží interpretaci upravit dle nalezených dat tak, aby se na základě informací získaných vlastním studiem dostupných pramenů a nahrávek co nejvíce přiblížila charakteru sefardské písně, je již otázkou pro následující kapitolu.

Hlas Jany Lewitové je neotřelý, ostatně jako celá její interpretační tvorba sama. Díky pěveckému vedení Karla Bermana a Theresie Blumové působí v podstatě neškoleně- na čemž si Jana Lewitová svým způsobem zakládá. S ohledem na odkaz výuky paní Blumové to bere za znak přirozenosti a pěvecké nenásilnosti. Právě ona absence častého operního „vytlačování tónu“ a naopak lehkost hlasu je v interpretaci staré hudby vítána. Sama Jana Lewitová se k tématu neškolenosti svého hlasu staví poměrně razantně. Napříč všemi hudebními žánry spatřuje jisté manýry, přičemž ten operní považuje za obzvlášť nepříjemný- je plný křeče, napodobování a povrchního patosu. Téma uzavírá prostým: „*Zpívám, jak mi zobák narost.*“⁷⁸ Hlasový projev Jany Lewitové z pohledu druhé osoby pak dle mého názoru celkem trefně

⁷⁴ Jana Lewitová 2016

⁷⁵ z terénních poznámek k Jana Lewitová 2015

⁷⁶ Harmonie 2/2003: 9, 2. sloupec

⁷⁷ Harmonie 2/2003: 10, 3. sloupec

⁷⁸ Harmonie 2/2003: 9, 3. sloupec

vystihla Pavla Němcová v časopisu Harmonie: „*Orientální melodika nečiní J. Lewitové intonační potíže, i ozdoby jsou vždy čitelné, na můj vkus občas až příliš dechově artikulované. S tím souvisí i charakteristické „šustění“ hlasu, avšak konkrétně v tomto repertoáru nijak nevadí, je vyváženo spontaneitou a muzikantským citem.*“⁷⁹

Navzdory relativní jemnosti hlasu však Jana Lewitová nerada zpívá na mikrofon. Dalo by se dokonce říci, že tento způsob hudební reprodukce kategoricky odmítá, protože jak říká: „*Sice jsem se to naučila, mnohokrát jsme byli na těch pódiích s těmi mikrofony. Ale není to intimní, bezprostřední. ... To byla krásná synagoga v Polsku, ve Wroclavi. Tam byl nějaký festival a byli jsme pozvaní (s V. Mertou, pozn.). ... Tam byla nádherná akustika. A já jsem říkala no to ne teda. A oni trvali na tom, že všichni tady s mikrofony a že jinak to nejde. ... A já jsem se teda vzchopila, jakkoliv jsem celkem spíš neprůbojná (smích), tak jsem říkala: „Já nebudu zpívat, když tady bude tahle technika!“ A tak jí dali pryč a pak byli všichni tak překvapení, že to funguje!*“⁸⁰ Rovněž nenosí podpatky, neboť pak při zpěvu nemá pocit stability a kontroly dechu. Nejraději by proto zpívala bosá, kontakt se zemí na ni naopak působí příznivě.

Čas od času samozřejmě nastávaly (a stále nastávají) okamžiky, kdy Jana Lewitová nad volbou životní dráhy muzikanta zapochybuje- ptá se sama sebe, zda přeci jen neměla kráčet v otcových stopách a stát se lékařkou. Častokrát se zamyslí nad pomíjivostí pěveckého řemesla: „*Ten Jirka (třetí manžel, pozn.), ten namaluje obraz a ten prostě trvá a je. A my odzpíváme a...(smích)*“ Ani v takových chvílích však nezapomíná na opojný pocit euforie, který jí při zpěvu písní prochází celým tělem a chtě nechtě ji žene vstříc dalším interpretačním zážitkům: „*Je to taková euforie. Je to skoro droga.*“⁸¹

Jana Lewitová a sefardské písně, autenticita v interpretační tvorbě, faktor prostředí

Jak již vyplynulo z předchozích kapitol, cesta k sefardským písním vedla pro Janu Lewitovou přes lásku ke staré hudbě, Lenku Reinerovou a vlastně tak trochu i židovskou košer kantýnu. První „česko-sefardské“ setkání se pak uskutečnilo na zájezdě s Pražskými madrigalisty do Západního Německa. Oblíbenou kratochvílí členů souboru bylo objevování nových gramodesek, o které tehdy nebyla nouze- a právě při jedné takovéto výpravě objevila

⁷⁹ Harmonie 2/1994: 52, 2. sloupec

⁸⁰ Jana Lewitová 2015

⁸¹ Jana Lewitová 2016

Jana Lewitová desku španělské zpěvačky Victorie de los Ángeles se španělskými a sefardskými písněmi. Jedna ze sefardských písní Janu Lewitovou okouzila natolik, že se ji opakovaným poslechem naučila. Jednalo se o romanci *Adio querida*.

K dalším materiálům se Jana Lewitová dostala díky tatínkovi. Ten jezdil jakožto lékař na různá zahraniční sympozia a brával s sebou i maminku. Na jedné z cest se dostali do Španělska, odkud své dceři přivezli první dva sešity sefardských písní, ze kterých Jana Lewitová čerpala, a sice *Canciones sefarditas* od Manuela Vallse a *Siete canciones sefardí*. Drobný problém ovšem znamenala sefardština. Prvním jazykovým poradcem se stala Lenka Reinerová, později přibyla ještě španělštinářka, kterou své dceři sehnala maminka, v té době vyučující budoucí překladatele na filozofické fakultě. Mnohdy však v odborném překladu vystaly významové nesrovnalosti. Jana Lewitová uvádí jednu z příhod: „...*(cituje sefardský text, končí na:) aman, aman, aman. A ona mi to přeložila ta španělštinářka jako třetí pád plurálu „milují, milují, milují“. A ono to vůbec není, ono je to z turečtiny a něco jako „ach jo“.*“⁸² Což se ovšem dozvěděla až později, když se jazykem začala důkladněji zabývat a díky setkání s A. Sherovou (viz- níže).

Se sefardskými písněmi začala vystupovat v roce 1985 spolu s Rudolfem Měřinským, se kterým se znala z Renesexu. Mohlo by se zdát, že v unikátnosti romancí spatřovala česká umělkyně atraktivitu pro české publikum a tedy možný způsob, jak se jakožto zpěvačka snáze uplatnit. Je však nutné si uvědomit, že počátky koncertní kariéry Jany Lewitové s Rudolfem Měřinským spadají do antisemitsky laděné éry komunismu a umělkyně by si takovou unikátností cestu na koncertní pódia spíše uzavřela.

Koncertovat s repertoárem provázaným s židovským náboženstvím skutečně nebylo v období komunismu nikterak snadné, a tak se tyto dva muzikanti museli uchýlovat k drobné lsti. Duchovní hudba sice byla režimem potírána, v kurzu však byla hudba soudobá: „*Takže my jsme to pojali, že je to soudobá hudba v té aranži toho doprovodu, jako že to je ten soudobý přínos. A že to doprovází nějaké sefardské písně, to už není podstatné.*“⁸³

Ke konci komunistické éry vznikla hudební společnost Pražské kulturní středisko, konkurent Pragokonzertu, jež zastupovala populární a folkové zpěváky a na níž se obracely různé hudební instituce stran pořádání koncertů- mj. Kruh přátel hudby. Díky Kruhu přátel hudby a posléze i (dle slov Jany Lewitové poněkud bohémské) úředníci zajišťující kulturní

⁸² Jana Lewitová 2015

⁸³ Jana Lewitová 2015

akce pro územní část Prahu 1, měla Jana Lewitová s Rudolfem Měřínským možnost vystupovat v krásných historických prostorách, např. v Lobkowiczském paláci, Zrcadlové síni Klementina či v Loretě.

Když pak v roce 1989 komunistický režim i se všemi svými absurdními zákazy v oblasti hudební produkce padl, Jana Lewitová se již naplno věnovala sefardským písním a interpretaci písní v jidiš opustila (až na občasná „mejdánová“ vystoupení s kytarou⁸⁴)- pro ni neměly šanci předčít krásu nově objevených romancí.

Těsně po revoluci se sefardskými písněmi dvojice vystupovala na Židovské obci. Po koncertě za Janou Lewitovou přišla malá paní a plakala- záhy se ukázalo, že šlo o paní Sherovou, manželku prvního porevolučního izraelského velvyslance a shodou okolností sefardskou Židovku, jejíž rod pocházel z Palestiny. Takovéto hudební setkání s odkazem kultury svého národa v Praze rozhodně nečekala. Jana Lewitová vzpomíná, že jí tato neobyčejná dáma velice pomohla. Pozvala ji do své rezidence a pustila dokument o pohnutých osudech sefardských rodin vyhnaných roku 1492 z Toleda.

Jana Lewitová si rovněž připravila písně, které znala, a s paní Sherovou si je postupně procházela, broukala a objasňovala nejasná slova. Posléze vyšlo najevo, že paní Sherová některé písně sama znala z dětství. Například onu píseň *Adio querida*, kterou Jana Lewitová interpretovala dosti pateticky⁸⁵, si prý maminka paní Sherové zpívala při mytí nádobí: „*Tak to byla taková dobrá řafka, že asi bych z toho neměla dělat takové umění.*“⁸⁶ Jana Lewitová následně od paní Sherové obdržela kopii sbírky písní od *Léviho*. Sbíрка osahovala melodie a text písní bez doprovodů, mj. i francouzské překlady. Písně z ní se objevují jak na CD *Sefardské písně* z roku 1993, tak na CD *Sefardské inspirace* z roku 1996. Jana Lewitová s paní Sherovou následně udržovala korespondenci- jeden z dopisů, který Jana Lewitová poskytla pro potřeby mého výzkumu, velmi hezky zachycuje pohnutky paní Sherové vůči osobě této české umělkyně a její tvorbě⁸⁷. Dopisem se budu blíže zabývat v následující kapitole.

⁸⁴ Jana Lewitová 2015

⁸⁵ dle vlastních slov, pozn.: Jana Lewitová 2015

⁸⁶ Jana Lewitová 2015

⁸⁷ viz Přílohy: *Dopis A. Sherové*

Co se zdození melodie týče, Jana Lewitová uvádí, že principy arabské hudby, ze které romance harmonicky vycházejí, nikdy nestudovala:

KK: „Takže spíše je to otázka naposlouchání a vaší vnitřní intuice.

JL: „Intuice, nápadu, ale určitě odněkud přišel.“

Inspiraci nacházela v po revoluci již dostupných nahrávkách. Do rukou se jí dokonce dostala i etnografická nahrávka⁸⁸, jež obsahovala mj. čtvrttónové postupy a na zpěvačku působila spíše zvláště: *„A je to takové syrovější a většinou i úplně bez doprovodu, takže vždycky ten doprovod je už trošku něco přidaného... No oni vlastně když opouštěli Španělsko, tak rabíni říkali, ať si vezmou ženy bubínky aspoň. Takže ono je to většinou jenom s bicími.“*⁸⁹ Jana Lewitová si tedy byla plně vědoma pravděpodobné původní podoby sefardských písní, která se od té, kterou písním přisoudila spolu s Rudolfem Měřínským minimálně co do užití instrumentálních doprovodů lišila. Při tvorbě doprovodů vycházel Měřínský prakticky jen z vlastní intuice, obeznámenosti s renesanční hudbou a představy Jany Lewitové, stejně jako později Vladimír Merta. Když proto byla oslovena Vítězslavem Jandou z ARTA records, aby písně nahrála (ve složení: Jana Lewitová- zpěv, Rudolf Měřínský- renesanční loutny, Hana Fleková a Ingeborg Žádná- viola da gamba, Pavel Plánka- perkuse⁹⁰), byla ve velkých rozpacích: *„...nejsem autentická. Mně se to jenom líbí prostě.“*⁹¹ Ve druhém rozhovoru pak Jana Lewitová dokonce uvádí úsměvnou informaci týkající se autenticity její interpretace. Po natočení Sefardských písní dostávala spousty CD se sefardskými písněmi v podání dalších muzikantů: *„...Ale už poté, co jsem nahrála, naštěstí to první... Protože bych si na to netroufla (obě smích). No protože já nejsem autentický interpret, já jsem prostě zpěvačka, která si to vybrala.“*⁹² Nutno ovšem podotknout, že toto CD *Sefardské písně* bylo oceněno premií Českého hudebního fondu a v soutěži Grammy classics získalo 2. cenu⁹³.

Na tomto místě se na chvíli pozastavím a vyjádřím se k otázce autenticity v interpretační tvorbě Jany Lewitové - konkrétně prostřednictvím dvou autorů, a sice Bernarda D. Shermana a Huiba Schipperse. Nejprve však drobné teoretické vymezení tohoto

⁸⁸ Dle dodatečně získaných informací od Jany Lewitové (prostřednictvím emailové korespondence), šlo o etnografickou nahrávku na CD, které sestavila izraelská muzikoložka Susana Shahak.

⁸⁹ Jana Lewitová 2015

⁹⁰ <http://www.arta.cz/index.php?p=f10047cz>

⁹¹ Jana Lewitová 2015

⁹² Jana Lewitová 2016

⁹³ http://music.taxoft.cz/jana_lewitova/?ln=&pg=1

konceptu. Sherman popisuje, že autenticita byla ve 20. století na poli klasické hudby spatřována především v hraní na dobové- tedy „historicky věrné“- nástroje a používání notového zápisu ve formě faksimile⁹⁴ či ve snaze co nejvíce se přiblížit dobovému způsobu hudebního vyjádření.⁹⁵ Dle Schipperse pak „autentický“ zejména v éře boomu staré hudby v 50. a 60. letech 20. století rovněž znamenalo (a na poli klasické hudby stále znamená) *historicky věrný, korektní*. Tento koncept však můžeme uchopit obšírněji, a to na základě sledování několika aspektů: *„následování starověkých notových zápisů a principů; uplatnění dobových nástrojů a ansámbků; znovuvytvoření původního uspořádání a kontextu; věrnost pravidlům a metodám interpretace určených tradicí; či cílení na vitalitu projevu, uchopení významu a pravé podstaty hudebního stylu.“*⁹⁶ Velmi zajímavým je však pro tento výzkum ještě další hledisko, a sice nahlížení na koncept autenticity jako na *„...upřímnost/pravdivost k sobě samému“*⁹⁷.

Jana Lewitová sama tvrdí, že v interpretaci sefardských písní není autentická. Když se však na koncept autenticity v její tvorbě podíváme právě optikou výše zmíněných autorů, zjistíme, že tomu tak sice z velké části je, ovšem ne zcela do důsledku. Jana Lewitová se při interpretaci sefardských písní nesnaží bezpodmínečně zachovat věrnost pravidlům a metodám interpretace, rovněž ve volbě nástrojového doprovodu nesleduje původní tradici, jež zahrnovala pouze zmíněné bicí nástroje. Notový materiál sice čerpá mj.

z odborných etnomuzikologických materiálů (viz. *Alberto Hemsí- Cancionero sephardí*)- v případě sefardských písní (a dle Shermana i Schipperse) nejautentičtějšího možného zdroje, neboť romance se v písemné podobě nedochovaly- ale při jeho nastudování, doplnění instrumentálního doprovodu a případném zdobení melodie vychází spíše ze zkušeností z oblasti renesanční hudby. Celý interpretační proces sefardských písní v podání Jany Lewitové, od výběru písní až po jejich nastudování, by se dal souhrnně označit za intuitivní a založený na emočních pochodech interpretky:

⁹⁴ Faksimile- přesné napodobení originálního zápisu, např. užití menzurální notace; pozn. autora

⁹⁵ Sherman 1998

⁹⁶ (Schipperse, Huib 2006: 339) originální text:

„following ancient scores or the canon; using period instruments and ensembles; recreating the original setting or context; obedience to rules and the approach to playing defined by the tradition; or aiming at vitality of expression, meaning, the essence of a musical style“

⁹⁷ (Schipperse, Huib 2006: 339) originální text: *„...truth to oneself“*

„Zpívám hodně podle vlastního citu, ale v mé interpretaci se určitě spojily hudební zkušenosti a znalost světových nahrávek sefardských písní. Je to spíš moje vášnivé vyznání téhle hudbě.“⁹⁸

Právě tato citovost a pravdivost k sobě samé (jak bylo uvedeno výše, Jana Lewitová své provedení sefardských písní nepovažuje za autentické, historicky věrné, a ani ho za takové před publikem nevydává), spojená s nespornou vitalitou projevu a důsledným uchopením významu písní v sobě ovšem dle Schipperse prvky autenticity bezesporu nese.

Po natočení CD *Sefardské písně* následovalo postupné ukončení spolupráce s Rudolfem Měřínským (viz- předchozí kapitola) a navázání nového, dlouholetého a hudebně velmi plodného působení s Vladimírem Mertou, jenž si po prvotním zdráhání nakonec osvojil i hru na loutnu. Společně natočili v roce 1996 CD *Sefardské inspirace* a zúčastnili se mnoha koncertů a festivalů v Česku i zahraničí⁹⁹. Během této spolupráce začala Jana Lewitová při interpretaci sefardských písní naplno uplatňovat i vlastní hru na violu a malou harfu.

Rok před natočením *Sefardských inspirací*, tedy v roce 1995, přišel do České republiky „velice kulturně založený“¹⁰⁰ izraelský velvyslanec Moshe Yegar, jenž vymyslel a zaštil festival *Starý zákon v umění*. Jana Lewitová si již nevzpomíná, při jaké příležitosti ji slyšel zpívat, trval ovšem na tom, aby v rámci festivalu vystoupila (mimo sefardské písně byl na programu i barokní repertoár). Moshe Yegar se nehodlal smířit s opomíjením sefardských písní mezi evropskou skladatelskou veřejností. Janě Lewitové věnoval publikaci od Alberta Hemsiho, ve které autor několik sefardských písní sám doplnil-dle slov Jany Lewitové- nepříliš vhodným romantickým doprovodem (publikace ovšem vyšla posmrtně, těžko říci, zda Hemi zamýšlel její vydání, pozn.). Snahy české muzikantky o rozšíření povědomí o těchto písních si tedy velice cenil. Když se posléze vrátil do Izraele, poslal Janě Lewitové ještě jednu publikaci od Alberta Hemsiho- onu jedinečnou *Cancionero sefardí*: „...úplně něco jako máme *Sušila na moravské písně*, tak takového sefardského *Sušila*. A z toho jsme pak s Vládou hodně čerpali.“¹⁰¹

V rámci koncertní činnosti Jana Lewitová vždy vítá produkci ve starých, mnohdy již opuštěných synagogách: „...já tam vždycky hrozně cítím nějakou.. nějaké dojetí. Hrozně

⁹⁸ MF DNES 1998: 3 Kultura z Jižních Čech, *Českokrumlovský festival staré hudby nabídl i židovské skladby*

⁹⁹ seznam festivalů a několik programů z významných koncertů viz. Přílohy, pozn.

¹⁰⁰ Jana Lewitová 2015

¹⁰¹ Jana Lewitová 2015

velké. Když si člověk uvědomí, kdo tam chodil a jak dopadli, tak mám pocit, že alespoň něčím..“¹⁰² Takto s Vladimírem Mertou vystupovala např. v synagoze v Jičíně, Březince, Boskovicích, Holešově či v Turnově. Za nejvýznamnější zážitky své kariéry označuje Jana Lewitová dva významné koncerty s čistě sefardským repertoárem (oba absolvovala rovněž ve spolupráci s Vladimírem Mertou). První z nich se konal v roce 2001 v Sefardském muzeu přímo ve španělském Toledu a druhý v roce 2003, jenž se uskutečnil v rámci hudebního festivalu Mladá Smetanova Litomyšl.

Uvedla jsem, že Jana Lewitová v současnosti vystupuje již jen sporadicky a raději se věnuje o něco méně stresující úloze babičky. Pokud ovšem přeci jen ke koncertu svolí, vystoupí sama s vlastním doprovodem barokní violy a malé harfy. Barokní violu volí pro pomalejší a tesknější písně- doprovod je většinou buď ve formě jednoduché melodie vycházející z písně anebo kvintových příznávek v případě písní modálnějšího charakteru (např. pro píseň *Noches noches*). Malá harfa poskytuje prostor pro bohatší a spíše akordický doprovod- i když co do harmonických možností částečně omezený, neboť nástroj je diatonický (např. písně *Arboles* či *Ven querida*). Repertoár je složen čistě ze sefardských písní.¹⁰³

Závěrem kapitoly bych se v rámci svého výzkumu krátce podívala, zda je v sefardských písních v podání Jany Lewitové možné nalézt byt jen náznaky fenoménu *faktoru prostředí*, jak o něm hovoří Hemsí, Katz a Shelemay. Myslím, že mohu rovnou vyloučit žánrové prolínání sefardských písní s českým či moravským hudebním folklorem- a to jak v případě vokální tak i instrumentální složky. Jana Lewitová se sice ve své interpretační tvorbě věnovala zapomenutým moravským a slovenským lidovým písním, ale z rozhovorů vyplývá, že k nastudování celého svého repertoáru (bez ohledu na zemi původu) přistupovala stejně- jednak skrze historické obeznámení se s pozadím písní a pak za použití oné zmiňované intuice a citu. Naopak např. melisma objevené při poslechu íránské zpěvačky na vlnách rozhlasu Vltava ovlivnilo Janu Lewitovou v pojetí středověké české písně *Noci milá pročs tak dlúhá*¹⁰⁴.

Náznaky fenoménu faktoru prostředí můžeme vysledovat spíše v doprovodech k romancím. Sama Jana Lewitová uvádí, že při tvorbě doprovodů vycházeli s Rudolfem

¹⁰² Jana Lewitová 2015

¹⁰³ Jana Lewitová 2016

¹⁰⁴ Jana Lewitová 2016

Měřinským ze svých zkušeností z oblasti renesanční hudby- ovšem renesanční hudby západního, nikoliv arabského světa. Vladimír Merta dokonce doprovody komponoval přímo s ohledem na fenomén faktoru prostředí: „*Oni totiž sefardé do sebe v novém prostředí nasávali místní hudební vlivy, a tak jsme si dovolili vedle přísné pěvecké linky volněji postupovat v instrumentaci a harmonizaci.*“¹⁰⁵ Nesetkáme se zde tedy tolik se středověkými arabskými *maqámy*, tj. melodickými módy zahrnujícími čtvrttóny, jako spíše s evropským tonálním systémem a renesančními až barokními ozdobami.

V souvislosti s tímto výzkumem je rovněž možné „vtělit“ faktor prostředí do samotné Jany Lewitové. Ta i přese všechnu svoji pečlivost v oblasti nastudování sefardské historie a zájmu o sefardskou hudbu a židovské etnikum obecně, totiž *není* sefardskou Židovkou. Jana Lewitová je Češka (ač s židovskými a welšskými předky) a jako Češka vnáší do své interpretační tvorby vlastní myšlenky, prožitky a pocity- a ty rozhodně nemůžeme ztotožňovat s myšlenkami, prožitky a pocity Sefardů.

Dále kupříkladu paní Sherová poukázala na přílišné emocionální zabarvení projevu Jany Lewitové při zpěvu romancí. Sefardští Židé přitom výrazu nepřikládali přílišnou důležitost- většinu písní si prozpěvovali v průběhu dne např. při domácích pracích¹⁰⁶. V tomto ohledu se faktor prostředí ve zpěv sefardských písní může držet skutečně pouze v individuální rovině interpreta- v tomto případě Jany Lewitové. V České republice se totiž nenachází takové publikum, které by mělo důvod přijmout sefardský repertoár za vlastní, osvojit si ho a následně si ho v kontextu každodennosti prozpěvovat.

Interpretační tvorba Jany Lewitové, sefardské písně a koncepty identity, tradice a kolektivní paměti

Jana Lewitová se vzhledem ke svému osobitému přístupu k interpretační tvorbě a konkrétně pak k interpretaci sefardských písní stala jedním z opatrovníků a podnítelů kolektivní paměti sefardské diaspory. Písně a historii sefardského etnika niterně prožívá (což vyplývá mj. ze vzpomínek Jany Lewitové na koncert v Toledu¹⁰⁷). Prostřednictvím svých emocemi nabytých, nikoliv však patetických vystoupení, jakoby tklivý příběh sefardských Židů vyprávěla publiku a zároveň apelovala na nastupující generaci- *vězte a nezapomeňte*.

¹⁰⁵ MF DNES 1998: 3 Kultura z Jižních Čech, *Českokrumlovský festival staré hudby nabídl i židovské skladby*

¹⁰⁶viz. Jana Lewitová 2015 a Kaufman Shelemay, Kay 1995

¹⁰⁷ Jana Lewitová 2015, program viz. Přílohy

Význam interpretační tvorby Jany Lewitové pro posílení kolektivní paměti sefardských Židů je možné vyčíst ze srdečného dopisu A. Sherové, zmiňované manželky prvního porevolučního izraelského velvyslance a shodou okolností sefardské Židovky. Obě ženy spolu udržovaly korespondenci i poté, co paní Sherová opustila Česko a odcestovala do Izraele. Paní Sherová v jednom konkrétním dopise, který mi Jana Lewitová laskavě zapůjčila, oceňuje přínos této české zpěvačky sefardským písním a tedy i sefardským Židům obecně: „... *Myslím na to, jak před vámi nikdo nevěděl, co tyto písně znamenají. Tím, že jste si je vybrala, jste do Prahy nepřinesla jen překrásnou hudbu, ale i malou část historie celé židovské komunity, která ve Španělsku žila. Obeznámila jste s ní celou českou společnost. Ve způsobu vašeho zpěvu je cítit láska i utrpení- oboje tak dobře vystihuje naši společnou minulost.*“¹⁰⁸

Z rozhovorů uskutečněných v rámci výzkumu vyplývá, že nejzřetelněji působí sefardské písně na Janu Lewitovou v oblasti formování její identity. Jak bylo popsáno v předchozích kapitolách, Jana Lewitová přišla s písněmi do kontaktu v průběhu dospívání. Aby si jich vůbec povšimla, musely splňovat kritéria pro výběr repertoáru, která si zpěvačka stanovila. Musely ji něčím oslovit, zaujmout a vymykát se šedi repertoáru české hudební scény. Sefardské písně všechny tyto atributy hned na první poslech splňovaly a Janu Lewitovou si záhy podmanily natolik, že upustila od interpretace písní v jidiš a sefardským romancí následně věnovala prakticky celou svoji hudební kariéru. Již od 80. let drtivě převažovaly v jejím koncertním repertoáru a v současnosti mu dokonce zcela dominují.

Těžko říci, zda by bez sefardských balad Jana Lewitová natočila CD s podobným dopadem na vývoj české hudební scény či zda by ukončila spolupráci s Rudolfem Měřinským (jenž nedokázal dostatečně ocenit zpěvaččino nadšení pro balady). Otázkou dále je, zda by se za těchto okolností seznámila s Vladimírem Mertou, jenž pro ni znamenal obrovský přínos v oblasti rozvoje improvizčních schopností a překonávání ostychu při interpretaci obecně. Jana Lewitová, spíše tichá a jak sama říká, neprůbojná osobnost¹⁰⁹, by se tak ani nemusela odhodlat k osvojení hry na malou harfu, jež v současnosti do značné míry dotváří její způsob

¹⁰⁸ Dopis A. Sherové, celý text viz. Přílohy; přeloženo autorkou- originální text:

„...I think how before you nobody knew what these songs mean. By choosing them you bring to Praha not only a wonderful music but also a small part of the history of an whole Jewish community that lived in Spain. You make it familiar to the community of Czech republic. In your way of singing there is feeling of love and suffering together- both expressing so well our common past.“

¹⁰⁹ Jana Lewitová 2015

interpretace sefardských písní. Sefardské písně jsou tedy s osobní identitou Jany Lewitové-identitou zpěvačky a interpretky- bezesporu neodmyslitelně spjaty.

Co se konceptu tradice sefardských písní týče, ten je v interpretační tvorbě Jany Lewitové bezesporu naplněn. Jana Lewitová pokračuje v tradici předávání sefardských písní na individuální rovině, nejen prostřednictvím koncertů, ale i v případě výuky (ačkoliv sefardské písně svým žákům sama nenabízí- jak sama říká, není ten typ člověka, který by druhým něco vnucoval¹¹⁰).

Děti odmala vyrůstaly v bezprostřední blízkosti její interpretační tvorby a se sefardskými písněmi jsou dobře obeznámeny. Obě děti vlastní mamčinu diskografii- paní Lewitová si povšimla, že dcera má CD Sefardských písní položené hned navrchu na všech ostatních deskách a očividně jej poslouchá. Jana Lewitová rovněž poskytla notový materiál mj. všestranné zpěvačce Editě Adler¹¹¹ a v rámci tohoto výzkumu i mně samotné. Je nutné znovu zdůraznit, že nejde o tradici předávání ve smyslu hromadného působení na příslušníky určité (v tomto případě židovské-sefardské) komunity. Jedná se pouze o individuální předávání, cílené především na lidi, kteří s původní sefardskou tradicí neměli nic společného, nikdy nebyla součástí jejich minulosti (zde v České republice to vzhledem k minimálnímu zastoupení židovské komunity¹¹² ostatně ani jinak nejde). Okruh lidí, kteří romancím naslouchají či je dokonce dál předávají světu, se ovšem díky Janě Lewitové tak jako tak stále rozrůstá.

Hudební analýza interpretace Jany Lewitové k písni "Arboles"

Materiál k hudební analýze písně *Arboles* (která v rámci tohoto výzkumu slouží jako názorná ukázka konceptualizace sefardských písní Jany Lewitové a doklad jejího přístupu k autenticitě) čerpám z druhého rozhovoru, jenž se uskutečnil v dubnu roku 2016. Původně jsem plánovala analyzovat jednu z nahrávek, které jsou k dispozici ve formátu mp3 na oficiálních webových stránkách Jany Lewitové, v sekci "Diskografie"¹¹³. Během druhého rozhovoru se však Jana Lewitová na základě mého dotazu stran tvorby jejích vlastních

¹¹⁰ Jana Lewitová 2016

¹¹¹ Jana Lewitová 2015, 2016

¹¹² Dle statistiky *Federace židovských obcí ČR* žije na území České republiky zhruba 15-20 000 Židů. Zdroj: <https://www.fzo.cz/o-nas/statistika/>

¹¹³ http://music.taxoft.cz/jana_lewitova/?ln=&pg=2

doprovodů k sefardským písním zcela spontánně chopila své malé harfičky a zahrála mi dvě písně. Jako první interpretovala právě *Arboles*¹¹⁴ a jako druhou pak *Ven querida*.

Píseň *Arboles* se posléze ukázala být pro rozbor vhodnější. Spolu s notovým zápisem ji je totiž možné nalézt v Hemsiho etnografické sbírce sefardských písní¹¹⁵. Sama paní Lewitová ovšem uvedla, že při nastudování písně nevycházela jen ze zápisu dostupného v Hemsiho publikaci, ale rovněž z notového materiálu, který získala od paní Sherové- a obě verze si v podstatě "namixovala"¹¹⁶. Tento materiál jsem si od paní Lewitové dodatečně vyžádala. Oba dva notové záznamy včetně mé osobní transkripce terénní nahrávky jsou k dispozici v přílohách.

Jak jsem již uvedla, Jana Lewitová vycházela ze dvou notových záznamů. První z nich, v přílohách označený jako č. 2, pochází od paní Sherové. Druhý byl vyňat z publikace *Cancionero sefardí* od Alberta Hemsiho, v přílohách označeno jako č. 3. Obecně se dá říci, že co do textu vycházela z notového materiálu od paní Sherové (č. 2), odkud zároveň převzala i závěrečnou rychlou část písně. Text je následující:

*Arvoles lloran por lluvias
Y montañas por aires
Ansí lloran los mis ojos
Por ti querida amante.*

*Torno y digo qué va ser de mi
En tierras ajenas yo me vo morir.*

Jazyk písně- Sefardy užívané *ladino*- je v podání Jany Lewitové beze známek českého přízvuku a působí zcela přirozeně. V textu této práce bylo ostatně uvedeno, že na perfektním nastudování jazyka interpretovaných písní si zpěvačka velmi zakládá.

Co se melodie týče, Jana Lewitová zvolila méně zdobnou variantu z Hemsiho sbírky (č. 3), přičemž ozdob užíla ještě o něco méně, než je v notách uvedeno. Hlas se jemně chvěje, rozhodně však nemůže být řeč o nepřirozeném tremolu. Oproti oběma zdrojovým variantám Jana Lewitová zvolila nejnižší tóninu F dur (č. 2 je zaznamenáno v A dur, č. 3 v G dur). Celkově

¹¹⁴ Původně jsem používala *Arvoles* s "v", ale v dodatečné emailové korespondenci mě sama paní Jana Lewitová upozornila, že mám psát s "b", *Arboles*. Používám tedy verzi podle zpěvaččina přání. pozn. autora

¹¹⁵ (Hemsi, Alberto 1995:242)

¹¹⁶ Jana Lewitová 2016

byl hudební projev Jany Lewitové oproštěn od exponovaných emocí, ačkoliv si v hlase nešlo nevšimnout jisté naléhavosti.

Píseň zpěvačka uvádí krátkou instrumentální, jednohlasou předehtou, která motivicky vychází ze střední části skladby. V předehtě ještě nejsou zcela znatelné stopy pevně daného metra, působí spíše rozjímavě a je zakončena rozloženým akordem na tónice. Následuje zpívaná část a capella na text *Arvoles lloran por lluvias, Y montañas por aires*. Poté nastupuje část střední: *Ansí lloran los mis ojos, Por ti querida amante*, ve které se po úvodních třech tónech přidává instrumentální doprovod sestávající z rozložených akordů. Harmonická složka doprovodu vychází z možností nástroje (harfa je pouze diatonická¹¹⁷), založena je na střídání základních harmonických funkcí T (f₁-c₂-f₂-c₂), S (g₁-d₂-g₂-d₂) a D (g₁-c₂-g₂-c₂). Vzhledem k nutnosti souhry melodie s doprovodem nastupuje pevné, dvoudobé metrum. Závěrečná pasáž: *Torno y digo qué va ser de mi, En tierras ajenas yo me vo morir* je nejživější, v tempu dvakrát rychlejším než části předchozí. Jana Lewitová vitalitu projevu podtrhuje rytmickým přidupnutím nohou hned v úvodu závěrečné části a následně ještě po dvou taktech (v č. 1 vyznačeno ilustrací "stopy").

Skladba je znatelně dynamicky rozvržena a plně koresponduje s tempovou výstavbou popsanou výše. V předehtě a první části Jana Lewitová volí piano, ve střední části se dostává k mezzoforte a zakončuje ve forte. Setkáme se s hojným užitím agogiky, a sice ve formě důsledného zpomalení na konci jednotlivých částí písně.

Jelikož tato analýza slouží jako doplnění zkoumaného konceptu autenticity, analyzovanou interpretaci písně *Arboles* na závěr porovnáme se základními charakteristikami-tak, jak je vytyčili Hemsí s Katzem¹¹⁸:

1. Všechny balady jsou (či by dle původní tradice měly být) zpívány jednohlasně bez doprovodu.
2. Textu- jednotlivým slokám dominuje čtyřverší.
3. Všechny sloky se drží principu variací v repetici.
4. Rozsah písně nepřekračuje hranici oktávy.
5. Dynamika je ve všech slokách konstantní.
6. Tremolo není běžnou součástí interpretační praxe.

¹¹⁷ Jana Lewitová 2015, 2016

¹¹⁸(Katz, Israel J. 1968: 74-75), (Hemsí, Alberto 1995:35-46)

Jana Lewitová se těmito charakteristikami vyrovnává po svém, ve své interpretaci se jim ale příliš nevzdaluje. Část písně je ponechána ve formě a capella, čímž v posluchači po instrumentální předejře nutně vzbuzuje zvědavost, co bude následovat. Instrumentální doprovod v podání malé diatonické harfy však tvoří nezbytný prvek zbytku písně. Do textu zpěvačka nikterak nezasahuje, ponechává ho v publikacích zaznamenané podobě- čtyřverší skutečně dominuje (s výjimkou závěrečné části). Opakující se melodii Jana Lewitová v písni *Arboles* rozlišuje prostřednictvím odlišných ozdob pouze minimálně. Zůstává ovšem otázkou, zda tato skutečnost nebyla zapříčiněna momentální nepřipraveností zpěvačky, neboť na nahrávkách dostupných na jejích oficiálních webových stránkách se s variací v rámci repetice již setkáme. Rozsah písně oktávu nepřekračuje a "uklepané" tremolo Jana Lewitová nepreferuje (ani jím ani nevládne). V čem se Jana Lewitová v porovnání se základními charakteristikami mimo užití nástrojového doprovodu výrazně odlišuje, je přístup k dynamice. Jak bylo uvedeno výše, zpěvačka se práci s ní věnuje důkladně.

5. Závěr

Ve své práci jsem si stanovila dva hlavní cíle: jednak vytvořit ucelený popis interpretační tvorby Jany Lewitové v kontextu jejího vyprávění a zejména pak zachytit její představu o sefardských písních. Přes lehce rozpačité začátky a svoji badatelskou nezkušenost se mi požadovaných met výzkumu podařilo dosáhnout a díky ochotě a sdílnosti Jany Lewitové získat spoustu zajímavých a v českém terénu ojedinělých dat.

Interpretační tvorba Jany Lewitové je již od dob jejího středoškolského studia velmi bohatá, ovšem nikoliv tematicky roztříštěná- jednotlivými prvky jsou láska k historii, renesanční hudbě a především emocionalita hudebního výrazu. U každé z písní se vždy důkladně seznámí s jejím jazykem a historickým kontextem, aby ji pak mohla předat publiku prostřednictvím citově bohaté interpretace. Ke svému repertoáru přistupuje nesmlouvavě zodpovědně.

Z výzkumu dále vyplynulo, že konceptualizace sefardských písní v podání této české interpretky je utvářena na pozadí několika skutečností. Na prvním místě stojí vědomí židovských (nikoliv však sefardských) předků, ze kterého pramenila touha po bližším poznání židovské kultury a následné okouzlení židovskou hudbou. Hned v závěsu nalezneme na pocitech hluboce založenou osobnost Jany Lewitové, s níž melodie a texty sefardských písní od prvopočátku souzněly. Sefardské písně sama Jana Lewitová vnímá jako dědictví v historii

nepřízní osudu zkoušeného sefardského etnika, které je třeba neustále oživovat a zajistit tím jeho uchování v kolektivní paměti nejen židovských/sefardských současníků.

Jana Lewitová preferuje sólový, lehce melismatický zpěv s úsporným doprovodem. Jak napomohla ilustrovat hudební analýza písně *Arboles*, koncept interpretace romancí v podání zpěvačky není zejména vzhledem k práci s dynamikou, volbě nástrojů a harmonizaci doprovodu zcela autentický. Dle názoru sefardské Židovky, paní A. Sherové, však publiku i přesto tlumočí věrohodný obraz sefardské kultury. Fenomén faktoru prostředí se tvorby této české muzikantky dotýká jen částečně, a to na individuální rovině. V průběhu výzkumu jsem měla zároveň možnost si uvědomit, nakolik se může jeden jediný hudební žánr (v tomto případě sefardské písně) podílet na formování osobní identity člověka- české muzikantky Jany Lewitové.

Ve výsledku tak výzkum pomohl odhalit, že pod zdánlivě klidnou hladinou osobnosti Jany Lewitové se skrývá bohatý a značně rozjímavý svět hudby, jenž skrze osobité interpretační dovednosti této umělkyně promlouvá k okolnímu světu a zanechává v něm nerasmazatelnou stopu. Po staletí trvající orální tradice předávání sefardských písní v původním jazyce *ladino*, sloužící jako připomínka bolestné historie pro budoucí generace, se tak bude díky Janě Lewitové nadále rozvíjet i v České republice.

6. Použitá literatura a zdroje

Bakan, Michael: *World Music: Traditions and Transformations*, McGraw-Hill (2nd. ed. 2012), kap. 2. *How Music Lives: A Multicultural Approach*

Disman, Miroslav: *Jak se vyrábí sociologická znalost*, Praha: Karolinum, 2002, 374 s.

Golubović, Zagorka: *An Anthropological Conceptualisation of Identity* (2010); zdroj Google

Harmonie, časopis pro vážnou hudbu a jazz: 2/1994, recenze *CD Sefardské písně* (Pavla Němcová), str. 51- 52, Muzikus

Harmonie, klasická hudba, jazz a world music: 2/2003, rozhovor *Kruh Jany Lewitové a Vladimíra Mertvy* (Luboš Stehlík), str. 8- 11, Muzikus

Hobsbawm, Eric: *Introduction: Inventing Traditions*. In.: Hobsbawm, E., Ranger, T.: *The Invention of Tradition*. Cambridge 1983

Hemsi, Alberto: *Cancionero sefardí*, The Jewish Music Research Centre, The Hebrew University of Jerusalem, Jerusalem (1995), ISSN 0792-3740

Hendl, Jan: *Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace*, Portál, Praha (2005), ISBN 80-7367-040-2

Chenail, R.J. (1998): Jak srovnat kvalitativní výzkum do latě? *Biograf*, 15-16, 30 odst. <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=1503>

Jarmola, D. Derek: *In Iberia and Beyond: Hispanic Jews between Cultures*; Proceeding of a Symposium to Mark the 500th Anniversary of the Expulsion of Spanish Jewry; *The Sixteenth Century Journal*, Vol. 30, No. 4 (Winter, 1999), pp. 1179-1180; *Sixteenth Century Journal* Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/2544697>>Accessed: 15-06-2016 19:08 UTC

JewishGen Sephardic SIG: Malka, Jeff (Sephardic Genealogy Resources): *Who are the Sephardim?* http://www.jewishgen.org/sephardic/seph_wh2.htm (Datum přístupu: 03.06.2016)

Jewish Virtual Library: *Judaism: Sephardim* by Rebeca Winter

<<http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/Judaism/Sephardim.html>>

(Datum přístupu: 03.06.2016)

Katz, Israel J.: *A Judeo-Spanish Romancero, Ethnomusicology*, Vol. 12, No. 1 (January 1968), pp. 72-85, University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology,

[Http://www.istor.org/stable/850557](http://www.istor.org/stable/850557)

Kaufman Shelemay, Kay (1995): *Mythologies and Realities in the Study of Jewish Music* (z publikace: *Enchanting Powers* (1997), *Music in the World's Religions*; edited by Lawrence E. Sullivan, Distributed by Harvard University Press for the Harvard University Centre for the Study of World Religions)

Kuna, Milan: *Hudba vzdoru a naděje. Terezín 1941 – 1945*. Praha, 2000, Editio Bärenreiter

Maslowski, Nicolas, Šubrt, Jiří a kol.: *Kolektivní paměť, K teoretickým otázkám*; kap.I. *Obecné teorie kolektivní paměti: Soudobé teorie sociální paměti* (Šubrt, J., Maslowski, N., Lehmann, Š.); nakladatelství Karolinum, Univerzita Karlova v Praze (2014), s. 34

Merriam, Alan P.: *The anthropology of music*. Evanston, Illinois: Northwestern university press, 1964

Mladá Fronta DNES: *Českokrumlovský Festival staré hudby nabídl i židovské skladby*; str. 3, *Kultura z Jižních Čech*, 16. 7. 1998

Ravel, Maurice: *Deux mélodies Hébraïques*; Paris, 1915, A. Durand & Fils.

Seidlová, Veronika Mgr.: Audio CD s publikací „*Zapomenutý hlas pražské Jeruzalémské synagogy: Kantor Ladislav Moše Blum, osobní nahrávky z let 1978 – 1983*“ Praha (2008): Židovské Muzeum v Praze ve spolupráci s Phonogrammarchivem rakouské akademie věd, 60 str. (Recenze na publikaci v A2, *Jüdische Allgemeine*, *Czech Music Quarterly*, *Český Lid a Maskil*) viz www.jewishmuseum.cz

Sherman, Bernard D.: *Authenticity in Musical Performance*, reprinted from *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press 1998; <http://www.bsherman.net/encyclopedia.html>

Schippers, Huib (2006): *Tradition, authenticity and context: the case for a dynamic approach*, Queensland Conservatorium Research Centre, Griffith University, Cambridge University Press

<http://www98.griffith.edu.au/dspace/bitstream/handle/10072/15483/44764.pdf?sequence=1>

Zenkl, Luděk: *ABC hudební nauky*, Editio Supraphon, Praha (1986)

Oficiální webové stránky Federace židovských obcí v ČR: Statistika

<<https://www.fzo.cz/o-nas/statistika/>> (Datum přístupu: 22.06.2016)

Oficiální webové stránky Jany Lewitové: <http://music.taxoft.cz/jana_lewitova/>

+ **Kompletní diskografie Jany Lewitové na jejích oficiálních webových stránkách**:

<http://music.taxoft.cz/jana_lewitova/?ln=&pg=2> (17.06.2016)

Oficiální webové stránky hudebního vydavatelství ARTA records: <<http://www.arta.cz/>>

+ **Diskografie Jany Lewitové na webových stránkách vydavatelství ARTA records (jen tituly vydané tímto vydavatelstvím)**:

<http://www.arta.cz/index.php?p=umelci_jina_hudba&site=default#lewitka> (17. 06. 2016)

7. Přílohy

Základní biografické údaje Jany Lewitové a osobní terénní poznámky k rozhovorům

Na tomto místě přikládám základní biografické údaje Jany Lewitové, které byly získány z rozhovorů. Pro tuto práci není kompletní přepis rozhovorů zásadní a proto ho zde neuvádím. První rozhovor by se dal označit jako seznamovací sezení- byl sice plný zajímavých a užitečných informací, zároveň jsme se však s paní Lewitovou teprve vzájemně poznávaly, čemuž odpovídalo i adekvátní množství odboček od oblastí zájmu. Teprve druhý rozhovor byl zaměřen čistě na tematické okruhy týkající se výzkumu a byla v něm tedy obsažena (až na drobné tematické rozvolnění v závěru) jen témata relevantní pro moji práci. Z obou rozhovorů jsem však v této práci použila pro účely mého výzkumu dostatečné množství adekvátních citací. Připojuji proto jen své osobní terénní zápisky, které vznikaly v návaznosti na uskutečněné rozhovory s Janou Lewitovou- první v prosinci 2015 a druhý v dubnu 2016- a které mohou posloužit jako nástin průběhu a celkového ladění rozhovorů.

Základní biografické údaje Jany Lewitové:

rok narození: 1954

místo narození: Praha

rodiče: otec lékař, matka překladatelka (původem z Walesu)

vzdělání: česká střední škola, klasický zpěv na HAMU u prof. Bermana

rodinný stav: potřetí vdaná za malíře, grafika a ilustrátora Jiřího Vovese

současné zaměstnání: v důchodu

Pasportizace a terénní poznámky k rozhovoru č.1

12.12.2015

u paní Jany Lewitové doma:

U Skopců 26, Praha 5- Zadní Kopanina, 155 00¹¹⁹

příchod: 11.15h

rozhovor: 11.35- 12.50h

odchod: 14.30h (dříve nejel autobus)

¹¹⁹ Tato adresa je veřejně dostupná na webových stránkách www.music.taxoft.cz/jana_lewitova

Paní Lewitová byla informována o mé bakalářské práci, jejíž bude hlavní postavou. Je srozuměna s nahráváním, jen by ráda posléze viděla finální práci- zejména tedy přepis rozhovoru- aby zkontrolovala správnost jmen, která v průběhu rozhovoru zazněla, a zároveň se přesvědčila, že jsem dobře pochopila vyřčené. Souhlasí s užitím citací z rozhovoru v mé bakalářské práci.

Jana Lewitová působí na první pohled velice plaše. Takovýto dojem na mě udělala při prvním seznámení, když na mě čekala na zastávce autobusu v Zadní Kopanině. Cestou k jejímu domu se mě však takřka okamžitě začala vyptávat na má studia a spojení s hudbou. Po zhruba pěti minutách chůze jsme došly k domku, který vypadal jako bývalé hospodářské stavení- paní Lewitová se mi přitom nepřestávala omlouvat, že mi neřekla, abych si vzala obuv vhodnou do bláta. Když jsme si odložily bundy a zablácené boty, byla jsem uvedena do malého pokojíku, který mi byl představen jako jakási pracovna paní Lewitové. Sestával především z postele, sloužící jako pohovka, psacího stolu, pianina, harfičky a polic až po okraj naplněných knihami. U okna se nacházel malý stolek, který paní Lewitová vyhradila účelu našeho rozhovoru. Byla jsem usazena a občerstvena čerstvým čajem. Nemohla jsem si nevšimnout několika obrazů na stěnách (jednoho mj. s hudební tematikou-zpěvačka), očividně od stejného autora. Paní Lewitová mi vysvětlila, že jde o tvorbu jejího současného manžela, architekta a malíře Jakuba Vovesa.

Samotný rozhovor začal poněkud rozpačitě, v 11.35h. Paní Lewitová byla ze začátku velice nesmělá a nervózní, což ostatně vedlo k mému prvnímu, poměrně „úsměvnému“ pochybení, a sice že jsem při obeznamování paní Lewitové s předmětem mé bakalářské práce a získávání souhlasu ke zpracování rozhovoru zapomněla zapnout diktafon. Tomuto mému opomenutí jsme se obě zasmály a já svoji chybu rychle napravila. Přes drobná počáteční zadržávání ve vyprávění se však paní Lewitová poměrně záhy uvolnila. Zvláště když jsme se dostaly k popisu repertoáru a zážitkům s jeho reprodukováním spojených paní Lewitová pookřála a začala mluvit s větším zanícením.

Během rozhovoru jsem si uvědomila, že paní Lewitová sice je velmi jemná, převážně tichá žena, ale jakmile dojde řeč na hudbu, rozzáří se jí oči a je znát, že muzicírování pro ni představuje jednu z nejdůležitějších oblastí jejího života.

Z rozhovoru nás jednou vyrušil pan Voves, když se přišel manželky zeptat, zda už by se neměly dát vařit fazole. Paní Lewitová mu dala pár drobných instrukcí a pan Voves odešel s tím, že oběd bude co nevidět. Zároveň jsem byla postavena před hotovou věc- tedy že s paní Lewitovou a panem Vovesem poobědvám, oba dva s tím naprosto automaticky počítali. Pan Voves pak náš rozhovor vlastně i ukončil, když se z kuchyně ozvalo autoritativní: „Už je to!“ a my s paní Lewitovou okamžitě vstaly a šly obědvat (pan Voves potřeboval brzy odjet).

Na závěr rozhovoru mi paní Lewitová zapůjčila publikaci Cancionero sefardí od Alberta Hemsího, brožurku o výslovnosti ladino v sefardských písních (ovšem ve španělštině) a CD

skupiny Renesex (neboli „Renesanční extempore“, jak mi bylo vysvětleno), ve které paní Lewitová dříve působila.

Ve 12.50 jsme rozhovor ukončily a přesunuly se k obědu, který mezitím pan Voves nachystal v obývacím pokoji-jídelně. Měli jsme (nutno podotknout, že vynikající) zapečené brambory s cibulí, smetanou a slaninou a k tomu vařené fazolové lusky. Poté jsme si ještě všichni společně dali kávu a čokoládové bonbony. Pan Voves poté odjel. Čekání na autobus, který mi jel až téměř ve tři hodiny, jsme si s paní Lewitovou zkrátily povídáním o zpěvu, technice a emocích, které jsou pro paní Lewitovou v interpretaci vždy velmi důležité, ne-li nejdůležitější (musím říci, že tento přístup mi je značně sympatický), dále o rodině, která nyní odsunula hudbu stranou- a paní Lewitová si nestěžuje, naopak si svou roli maminky a babičky náležitě užívá- a v neposlední řadě jsme se dostaly ještě k jednomu zajímavému bodu, a sice že paní Jana zásadně odmítá zpívat na mikrofon, jelikož upřednostňuje práci s akustikou.

Navíc jsem zjistila, že se obě známe se sopranistkou Irenou Troupovou, která, stejně jako paní Lewitová, docházela na soukromé hodiny zpěvu k Terezii Blumové a rovněž byla členkou tzv. „Blum singers“- tedy malého souboru zpěváků, sestávajícího z žáků paní Blumové. Já jsem se s Irenou Troupovou seznámila na Letní škole staré hudby ve Valticích, když jsem k ní opakovaně docházela na lekce barokního zpěvu.

Pasportizace a terénní poznámky k rozhovoru č.II

sobota 30. 4. 2016

u paní Jany Lewitové doma:

U Skopců 26, Praha 5- Zadní Kopanina, 155 00¹²⁰

příchod: 9.25h

rozhovor: 9.30- 10.48h

odchod: 11.00h

Tentokrát jsme se s paní Lewitovou domluvily, že dorazím přímo až k ní domu sama. Oproti původnímu plánu mě však opět přišla naproti- dle jejích musela dojít s tříděným odpadem a tak to spojila (kontejnery jsou přímo u zastávky). Ačkoliv jsme naše setkání započaly rozhovorem o počasí, které se opravdu vydařilo, bylo již od počátku jasné, že se vše pro tentokrát obejde bez nesmělosti a nervozity, jako tomu bylo při minulé návštěvě. Paní Jana byla velmi dobře naladěná a uvolněná, ovšem nešlo si nevšimnout, že ji poněkud trápí rýma. Když jsem tedy zavedla řeč na zdraví, posteskla

¹²⁰ Tato adresa je veřejně dostupná na webových stránkách www.music.taxoft.cz/jana_lewitova

si, že je teď momentálně nachlazená v důsledku proměnlivého počasí a že- jak už to tak bývá- v nedávné době musela uskutečnit přednášku o dechu a zpěvu pro fyzioterapeuty, kteří na přijeli až z Brna (a nebylo tedy možné ji zrušit). V předsíni jsem se pozdravila s manželem paní Jany, panem Jiřím Vovesem, přičemž jsem byla informována, že v případě potřeby mě právě pan Voves odveze autem k metru (jelikož autobusy odtud jezdí jen á 2h). Poté jsem byla opět uvedena do pracovny paní Lewitové- stejně útulné jako minule. Na posteli/pohovce odpočíval kocour Popílek, který se při mém příchodu líně protáhl a po přátelském přijetí pár zdvořilých něžností z mé strany pokračoval v odpočinku. Paní Lewitová se směje, že to tu teď má jak v zahradě- na oknech stojí v květináčích hned několik odrostlých sazenic rajčat. Všímám si, že na pohovce je připravená dřevěná krabice od vína plná tiskovin a vedle na hromádce ještě pár časopisů a brožur. Hostitelka mi nabízí čaj anebo kávu, vybírám si zelený čaj jako minule, který je mi posléze naservírován i ve stejné konvici jako minule.

Ještě před zapnutím nahrávání paní Lewitové sděluji, že jsem si tentokráte připravila konkrétní otázky, které bych ráda všechny prošla- měly by posloužit hladšímu průběhu rozhovoru a také jako moje osobní kontrola, že jsem na nic nezapomněla. Za tuto informaci je paní Jana ráda, s povděkem ji přijímá. Celý rozhovor se pak nese ve velmi příjemném duchu. Paní Lewitová je uvolněná, hovoří souvisleji než minule a obsah jejích sdělení je oproti prvnímu rozhovoru rozhodně rozsáhlejší. Když se bavíme o způsobu, jakým vytváří doprovody, bere dokonce do rukou svoji harfíčku a na dvou písních mi to předvádí. Dále je mi domů zapůjčena celá „pohovková hromádka“, obsahující programy, rozhovory a recenze- připravená na základě mojí prosby, abych si mohla udělat obrázek o tom co, kdy, kde a s kým paní Jana zpívala. Spolu s touto kupičkou informací dostávám k nahlédnutí i cenný dopis od bývalé izraelské velvyslankyně paní Sherové. Ke konci se paní Lewitová ptá na můj pokrok ve zpěvu. Rozhovor je ukončen s tím, že jsme si snad všechno řekly a pokud by bylo třeba, mohu se samozřejmě kdykoliv ozvat. Zároveň se domlouváme na přibližném termínu, kdy pošlu přepisy rozhovorů, případně celou (či rozpracovanou) bakalářskou práci, aby si paní Lewitová udělala obrázek a případně prokontrolovala správnost uvedených jmen a názvů písní. Přibližný termín je stanoven na konec května/začátek června.

Loučím se s kocourkem Popílkem. Pan Voves se chystá k odjezdu a poté, co mu děkuji za ochotu prohlásuje, že si mě tady přeci nemohou nechat. Vtipkujeme o Čarodějnicích, jež případly zrovna na tento den. S paní Lewitovou polemizujeme o tom, která z nás by šla vzhledem k věku snadněji upálit- bereme v potaz mj. i s věkem související životní zkušenosti :). Celé setkání je ukončeno ve stejně uvolněném a přátelském duchu, v jakém se neslo od začátku.

Diskografie¹²¹

Nahrávky jsou seřazeny chronologicky od nejstarší po nejnovější, pro doplnění představy uvádím i kompletní obsazení:

- | | | |
|------|---|--------------|
| 1991 | <i>Evropské loutnové písně</i> | ARTA Records |
| | Jana Lewitová - mezzosoprán | |
| | Rudolf Měřínský - renesanční a barokní loutny, arciloutna, alt | |
| 1993 | <i>Sefardské písně</i> | ARTA Records |
| | Jana Lewitová - mezzosoprán | |
| | Rudolf Měřínský - renesanční loutny | |
| | Hana Fleková- viola da gamba, Inge Žádná- viola da gamba, | |
| | Pavel Plánka- perkuse | |
| 1996 | <i>Sefardské inspirace- "Písně noci a osamění"</i> | ARTA Records |
| | Jana Lewitová - zpěv, perkuse | |
| | Vladimír Merta - zpěv, kytary, loutna, flétna, perkuse | |
| | Aleš Rypan- barokní hoboje, Radovan Vašina- cink, Michal Kostiuč- klarinet, | |
| | Jan Krejča- teorbá, Petr Hejný- viola da gamba, Jaroslav Kořán- perkuse, | |
| | Pavel Plánka- perkuse | |
| 1999 | <i>Adam a Eva- staré moravské balady</i> | ARTA Records |
| | Jana Lewitová - zpěv, viola, spinettino, perkuse | |
| | Vladimír Merta - zpěv, loutna, teorbá, kytara, citera, lidové flétny, kontrabas, | |
| | perkuse | |
| 2000 | <i>Halé dítě</i> | ARTA Records |
| | Jana Lewitová - zpěv, viola, perkuse | |
| | Ágnes Kutas - housle, viola, zpěv, Hana Fleková - viola da gamba, zpěv, | |
| | Pavel Macák - kontrabas, perkuse | |

¹²¹ Seznam kompletní diskografie jsem čerpala z webových stránek Jany Lewitové:

http://music.taxoft.cz/jana_lewitova/?ln=&pg=2

Obsazení je převzato z: http://www.arta.cz/index.php?p=umelci_jina_hudba&site=default#lewitka

<http://www.vladimirmerta.cz/diskografie.php?id=31>

<http://www.hevhetia.com/Hevhetia/portal/ViewItem.aspx?id=3035>

- 2002 ***Svet zmotany- Pisne a tance z horskych luk*** ARTA Records
Jana Lewitová- zpěv, viola
Vladimír Merta- zpěv, kytary, loutny, brač, psalterium, lidové flétny, duduk,
foukací harmonika, pákistánské harmonium, perkuse, improvizované nástroje
Inge Žádná- viola da gamba, Jaroslav Kořán- perkuse
Vítězslav Janda- kornamusa, buben, improvizované nástroje
- 2007 ***Jánošík*** HEVHETIA
tEÓRia OtráSu, Jana Lewitová, Vladimír Merta
- 2008 ***Ve tmě mě zanechte...*** ARTA Records
Jana Lewitová – zpěv, viola, harfička
Vladimír Merta – zpěv, loutny, barytonová kytara, dvanáctistrunná kytara,
brač, viola da gamba, flétny, perkuse
Zdenka Kopečná – zpěv
Hana Fleková – viola da gamba

Dopis A. Sherové

Tento dopis mi s laskavým svolením poskytla Jana Lewitová.

Jerusalem 1.3.94

Dear Jana,

I feel very guilty. The events here are so intensive that we have practically very short time for ourselves.

Thank you so much for the nice thought. It was a real pleasure to receive your CD. I never thought you could do it so quickly. I listen to these wonderful romances and I see you on the stage in the theatre in Prague and from this distance it sounds like a dream. I think how before you nobody knew what these songs mean. By choosing them you bring to Praha not only a wonderful music but also a small part of the

history of an whole Jewish community
that lived in Spain. You make it
familiar to the community of Czech Republic.

In your way of singing there is the
feeling of love and suffering together -
both expressing so well our common
past.

I am sure that you enjoyed doing that.
I feel it in your voice.

So - Bravo! and I hope that now you
will do much more and many CD.

Again, sorry for this late letter and
thank you for the gift which causes
me a big big pleasure.

Congratulations
and Shalom.

J. S. Her.
- I send you some other romanceros
and different voices - enjoy them!

Seznam festivalů

Zde uvádím seznam festivalů, kterých se Jana Lewitová jakožto interpretka zúčastnila. Je tak možné udělat si přibližný obrázek o širokém záběru koncertní činnosti této muzikantky. Festivaly jsou seřazeny chronologicky od nejstaršího data po nejaktuálnější. Uvádím vždy název festivalu, datum a místo jeho konání, dále datum, čas a místo vystoupení Jany Lewitové, obsazení a pokud bylo v programu uvedeno, přidávám i název koncertu a repertoár. Seznam byl vytvořen na základě festivalových programů a letáků poskytnutých Janou Lewitovou.

Festival staré hudby Český Krumlov 23. 7. -26. 7. 1992

23. 7. 1992, 20.00h, R. galerie

Židovské písně a dvorská hudba renesančního Španělska

JL- zpěv, Rudolf Měřínský- loutna, theorba, zpěv

Boskovice „Na podporu myšlenky zachování židovského ghetta“ 1993

6. 8. 1993, 19.00-20.30h, zámecký skleník

Slavnostní zahájení- Večer sefardských písní

JL- zpěv, Rudolf Měřínský- loutna, Hana Fleková- viola da gamba, Pavel Plánka- bicí

Festival duchovní hudby, Svatováclavské slavnosti 1994

25. 9. 1994, 20.00h, Jubilejní synagoga, koncert pod záštitou dr. Karla Sidona, vrchního rabína pražského, sponzoruje Židovské muzeum v Praze

Sefardské písně

JL- zpěv, Rudolf Měřínský- loutna, Hana Fleková- viola da gamba, Pavel Plánka- bicí

(Avrix mi galanica, Esta montaña, Al pasar por Casablanca, Variace na píseň

El rey de Francia I, Ven querida, ven amada, Aire de mujer, A la nana, Variace II, Serena, Variace III, Irme quiero, Variace IV, Adio querida, Durme, durme, Variace V, Noches noches, Cuando el rey Nimrod)*

Valtice (festival/letní škola? staré hudby)1994

14. 8. 1994, 11.00-12.30h, Zámecká kaple

Gala matinné

mimo renesanční, raně barokní a barokní písně i *Aire de mujer* a *Durme, durme*

3. mezinárodní hudební festival MUSICA IUDAICA 19.10.- 12.11.1994

22. 10. 1994, 19.30h, Kostel sv. Vavřince, ve spolupráci s Nadací Pražského jara

Sefardské písně

JL- zpěv, Ingeborg Žádná, Hana Fleková- viola da gamba, Rudolf Měřínský- renesanční loutny, Pavel Plánka- bicí; mimo * ještě *Ya viene el cativo, Partos trocados, Paxaro d'hermozura*

Boskovice „Na podporu myšlenky zachování židovského ghetta“ 1996

11.- 14. 7. 1996; 11. 7. 1996, 18.30h, koncert v synagoze, vrchní kantor Arnošt Neufeld

skupina Klezmerim, Jana Lewitová a Vladimír Merta- Sefardské písně a inspirace(renesanční písně španělských židů)

Festival alternativního umění Art Kontakt, Prostějov 17.- 19. 4. 1997

18. 4. 1997, 23.00h, přednáškový sál Městského divadla

Sefardské písně a inspirace- koncert Vladimíra Merty a Jany Lewitové

Festival Hudba k tichu, Frýdek-Místek 12.- 14. 6. 1998

13. 6. 1998

Vladimír Merta a Jana Lewitová (Praha), kytara, loutna, sefardské písně (písně sefardských židů)

Festival „jiné“ a etnické hudby Alternativa, Brno, 30.11.- 6. 12. 1998

3. 12. 1998, 20.00h, Alterna

Sefardské písně a inspirace (středověké písně španělských Židů v jazyce Ladino)

JL- zpěv, Vladimír Merta- kytara, flétna, drumle, perkuse, zpěv

na festivalu mj. Agnes Kutas

13. Jüdische Kulturtage, „Jüdisches Leben in Polen, Ungarn und der Tschechischen Republik gestern und heute“ (Život Židů v Polsku, Maďarsku a České republice včera a dnes), München 13.- 30. November 1999

30. 11. 1999, 19.30h, Spanisches Kulturinstitut

Sephardisches Lieder aus Prag

JL- zpěv a viola, Vladimír Merta- kytara, flétna a další

4. ročník festivalu „Další břehy“, festival rytířské kultury, Opava 26. 4.- 1. 5. 2000

28. 4. 2000, 18.00h, Švédská kaple

Sefardské písně a inspirace, Hledání ztraceného snu o Španělsku

JL a Vladimír Merta

XIV. kytarový festival Krumlov... všem ženám hrajícím na kytaru 8.- 15. 7. 2000

12. 7. 2000, 20.20h

Kytarové proměny

renesanční a sefardské písně

JL- zpěv, Vladimír Merta- loutna, kytara, midi-guitar, Dagmar Andrtová- folk guitar

IX. Festival uprostřed Evropy, Bavorsko, Čechy, Sasko, 15.7.- 10. 9. 2000

18. 8. 2000, Františkovy lázně, evangelický kostel

Písně sefardských Židů

JL- zpěv, Vladimír Merta- zpěv a kytar, flétny, drumle, perkuse

II. ročník festivalu Hudba bez hranic, Valtice 14.- 16. 6. 2001

16. 6. 2001, přírodní divadlo v zámeckém parku

Lapač snů, Quatro Romen, Vladimír Merta a Jana LEwitová, Yamuna a Sujata Kimiko (Japonsko), Václav Koubek a Traband, Natalika, Hradišťan, Ghymes (Slovensko, Maďarsko)

III. ročník Mezinárodního festivalu česko- německo- židovské kultury DEVĚT BRAN, Praha 27. 6.- 3. 7. 2002

29. 6. 2002, 21.30h, Valdštejnská zahrada

Sefardské písně a inspirace (středověké písně španělských Židů v jazyce Ladino)

Vladimír Merta Jana Lewitová

na festivalu mj. Edita Adler

Projekt Golem 2002/5763

22. 10. 2002, 19.00h, recitál v Jeruzalémské synagoze

První část: Duo Sivak a Müller

Druhá část: „Písně noci a osamění“ (sefardské písně v jazyce ladino)

JL- mezzosoprán, barokní viola, Vladimír Merta- baryton, renesanční flétny a loutny

30. ročník Mladá Smetanova Litomyšl, 19.- 21. 9. 2003

19. 9. 2003, 24.00h, Zámek- sklepení

Písně noci a osamění

JL- zpěv, Vladimír Merta- loutna

7. Kasseler Weltmusikfestival, Neue Nachbarn Osteuropa, 23.- 30. 4. 2004

24. 4. 2004, 20.00h, Kasseler Sparkasse

Jana Lewitová (Tschechien)

JL- zpěv, Vladimír Merta- kytara a další

sefardské písně

The 10th International Festival of Czech-German-Jewish Culture NINE GATES, Strasbourg, London. 29. 5.- 1. 6. 2009

31. 5. 2009, 16.00- 17.30h

Sephardi Songs and Ballads

JL, Vladimír Merta

IV. ročník Mazif- Malý židovský festival, Jeruzalémská synagoga, Městská knihovna Prahy 1, Španělská synagoga, 22.-27. 4. 2015

Sefardské písně

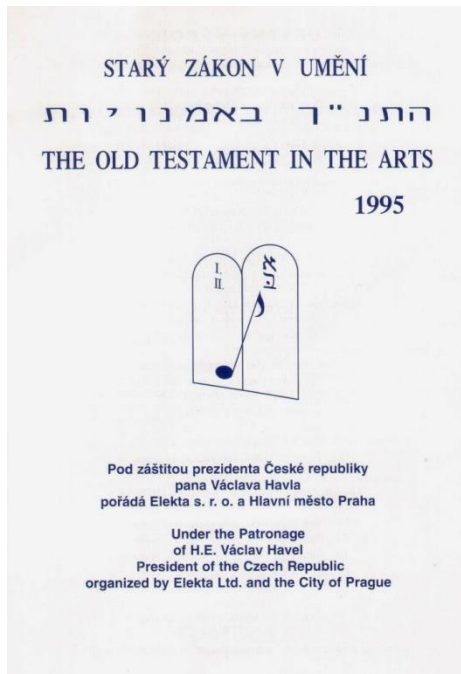
Jana Lewitová- zpěv, barokní viola, malá harfa



Arboles, Una matica de ruda, Casada con un viejo, Hija mia mi querida, Ven querida ven amada, Noches noches

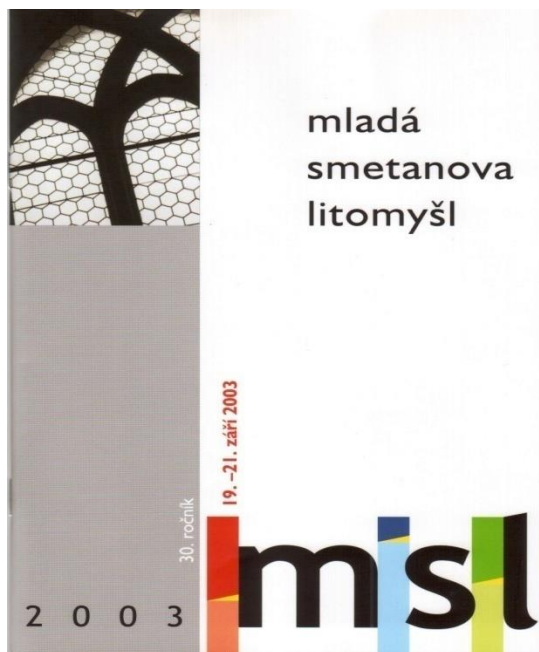
na festivalu mj. Ágnes Kutas

Vybrané programy koncertů

Pro ilustraci a doplnění uvádím několik ukávek z programů koncertů, o kterých Jana Lewitová hovořila a jež považuje za vrchol své koncertní činnosti.



<p>Kostel sv. Šimona a Judy středa, 6. září, 1995 19:30</p>	
<p>PISEŇ PÍSNÍ</p>	
<p>Jana Lewitová – mezzosoprán Jaroslav Tůma – cembalo, varhany Petr Hejný – viola da gamba, barokní violoncello</p>	
<p>Otep Myrthy Horatio Tarditi (1602–1677) Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621) Claudio Monteverdi (1567–1643) Johann Sebastian Bach Morenica a mi me llaman</p>	<p>Rukopis vyšebrodský 1410 Veniat dilectus meus Zalm 140 (variacie)</p> <p>Nigra sum Vespro della Beata Vergine 1610 Suite č. 2 v D moll Sefardská píseň</p>
<p>Petr Eben Jaroslav Tůma Claudio Monteverdi Johann Kuhnau (1660–1722) Claudio Monteverdi</p>	<p>Píseň Ruth Varhanní improvizace na 140. Zalm O quam pulchra es (Chirlanda sacra 1625) Sonáta č. 1 David a Goliáš Laudate Dominum (Zalm 150)</p>
 <p>KOMERČNÍ BANKA a.s.</p>	
 <p>KULTUR-STIFTUNG der Deutschen Bank</p>	
2	3



19. září 2003 Zámek – sklepení, 24.00 hodin

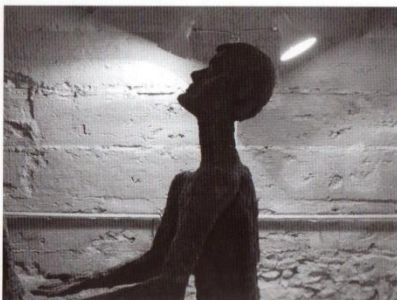
Písně noci a osamění

Jana Lewitová – zpěv
Vladimír Merta – loutna

Jana Lewitová



Studovala klasický zpěv u profesora Karla Bernana, Terezie Blumové a pod vedením Jessici Cash se zúčastnila kursů Letní akademie staré hudby v Innsbrucku. Na svých sólových recitálech doma i v zahraničí (např. Early Music Network – Londýn) uvádí často neznámé a dosud nepublikované skladby. Vystupuje a nahrává se soubory staré hudby (Camerata RSX, Musica Florea, Capella Regia Musicalis, Collegium Quodlibet Jiřího Stivína) a s renomovanými sólisty. S loutnistou Rudolfem Měřínským nahrála roku 1991 CD Evropských loutnových písní 16. a 17. století (ARTA RECORDS). U téže společnosti nahrála roku 1993 CD Sefardských písní, za které získala přemii Českého hudebního fondu a které se umístilo v soutěži Grammy classics na druhém místě. Vystupuje s hudebníkem a multi-instrumentalistou Vladimírem Mertou, maďarskou zpěvačkou a houslistkou Agnes Kutas a s loutnistou Milošlavem Študentem. V netradičních, intimních prostorách čajoven, synagog, starých sídel a galerií vystupuje sama a doprovází se na barokní violu. Od roku 1998 vede spolu s Vladimírem Mertou letní školu ve Slavonicích.



Vladimír Merta



Hudebník, publicista, esejista a spisovatel. V mládí se zabýval malířskými a básnickými pokusy. Během studia architektury (člen Studentského parlamentu v roce 1968, diplom ČVUT 1971) a během pobytu ve Francii začal skládat vlastní písně. Od roku 1991 vydává ve vlastním nakladatelství knihy a zvukové nosiče. Doprovází soubor Měšpacha (dvě CD), Janu Lewitovou (CD Sefardské inspirace), píše scénáře a realizuje dokumentární pořady, většinou s hudebním a humanistickým zaměřením (Divadlo světa mezi ploty, Chci být černý, Tajná řeč těla, Měšpacha je rodina). Kromě folkové a lidové hudby se zajímá i o jejich přesah do soudobých experimentálních žánrů (monoopera Ikariana, koncerty a CD s Mariánem Vargou), Multietnickou kulturu a její otázky reflektuje formou rozhovorů a esejů. Spolupracuje se slovenskými časopisy Mosty a Sme.



*La Ministra de Educación, Cultura y Deporte de España y el Embajador de la República Checa en España
tienen el honor de invitarle al concierto*

Inspiraciones Sefardies

Jana Lewitová
mezzosoprano, viola barroca

Vladimír Merta
laúd, guitarras, flauta

que tendrá lugar en la Sinagoga del Tránsito en el Museo Sefardi el 18 de mayo, a las 20.00 horas.

*Museo Sefardi
El Samuel Levi, s/n
Toledo*

Pozvánka na koncert, který se uskutečnil v Sefardském muzeu v Toledu, Jana Lewitová uvádí přibližně

rok 2001

Notový materiál k hudební analýze písně "Arboles"

č. 1- prepis terénní nahrávky (Jana Lewitová 2016)¹²²

Arboles lloran por lluvias

PRĚDEHRA - HARFA - "senza tempo" rit. ☺

ŽPĚV - A CAPELLA

Ar-bo-les llo-ran por llu-vias
y mm-ta-nias por ai-res.

ŽPĚV
mf An-si-llo-ran los mis-o-jos Por ti-que-ri-da aman-te An-si-llo-
HARFA

acc. rit.

ŽPĚV
-ran los mis-o-jos Por ti-que-ri-da aman-te.
HARFA

2x rychleji

ŽPĚV
f 1. Tor-no y di-go que va
2. En-ti-ras a-ji-nas yo me
HARFA

1. rit. 2. rit.

ŽPĚV
ser-de mi, vo-mr-rir.
HARFA

¹²² Technická spolupráce na prepisu: Josef Javora

FACE A (4)

ARVOLES LLORAN POR LLUVIAS
LES ARBRES PLEURENT POUR DE LA PLUIE

Andante

Ar - vo - les llo - ran por lluv - ias Y mon - ta - ñas
por ai - res An - si llo - ran los mis o - jos, Por ti que -
ri - da a man - te An - si llo - ran los mis o - jos Por ti que -
ri - da a man - te. 1. Tor - no y di - go que va ser de mi.
2. En tie - ras a - je - ñas yo me vo - mo - rir.

Arvoles lloran por lluvias
Y montañas por aires
Ansi lloran los mis ojos
Por ti querida 'mante.

Torno y digo qué va ser de mí
En tierras ajenas yo me vo morir.

Blanca sos, blanca vistas,
Blanca la tu figura,
Blancas flores caen de ti,
De la tu hermosura.

Ven y verás, ven y verás,
Ven y verás, veremos,
En l'amor que nos tenemos
Ven nos aunaremos.

Deshazer quero una condja
Y hazerme un vestido
Para irme a pasear
Juntos con ti querida.

Lluvia hizo y se mojó
La calle y el cortijo.
Andá dezilde al mi amor
Que es de los ojos míos.

Les arbres pleurent pour de la pluie,
Et les montagnes pour de l'air,
Ainsi pleurent-ils mes yeux,
Pour toi ma chère amante.

Je répète, que vais-je devenir ?
Je mourrai dans des terres étrangères.

Blanche tu est, blancs tes vêtements,
Et blanche ta figure.
Blanches encor les fleurs
Qui tombent de ta beauté.

Viens et tu verras, viens et tu verras,
Viens et tu verras, nous verrons,
Viens et nous nous unirons
Dans l'amour que nous avons.

Je veux effeuiller une rose
Et m'en faire un vêtement,
Et j'irai ainsi chérie
Avec toi me promener.

La pluie est tombée,
La rue et la cour en sont trempées.
Allez dire à ma bien-aimée
Que c'en est de mes yeux.

NSA versions: Eleazar Abinun, Sarajevo, Y 2994 (6); Mordehai Abrahamov, Yc 958 (20); Luna Attias, Yc 516 (10); Carolina Azkenazi, Turkey, Yc 930 (19); Margeritte Bicaci, Istanbul, Yc 478 (13); Dona Cohen, Sarajevo, Yc 1097 (2); Clara Danon, Yc 474 (3); Hayyim Dassa, Saloniki, Yc 1215 (12), Yc 2090 (54); M. Filosof, Y 2092 (2); M. Kapon, Yc 1215 (21, 22); Lea Levy, Istanbul, Yc 930 (2); Rahamim Mashiah, Yc 854 (14); Menahem Mose Montiya, Yc 679 (5); Rebeka Peretz, Jerusalem, Y 4509 (14, 29); Abraham Sadikario, Y 1840 (11); Moise Samio, Yc 840 (1).

Ar-bo-les llo-ran por lu-gares via-
blanca sos blanca
 y mun-ta-ñas por ai-re.
blanca la l *hejigara*
 An-si llo-ran los mis o-jos por tí mi lin-da da-ma.
 An-si llo-ran los mis o-jos por tí que-ri-da man-te.

Notový materiál z publikace *Cancionero sefardí* od Alberta Hemsiho¹²³

¹²³ (Hemsi, Alberto 1995:242)