

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Studium humanitní vzdělanosti



Anežka Mejzrová

„Pražský klezmer Trombenik“

Bakalářská práce

Praha 2015

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

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Zároveň prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu. Současně dávám svolení k tomu, aby tato práce byla zpřístupněna v příslušné knihovně UK a prostřednictvím elektronické databáze vysokoškolských kvalifikačních prací a používána ke studijním účelům v souladu s autorským právem.

V Praze, dne 25.6.2015

Anežka Mejzrová

Poděkování

V této části bych ráda poděkovala skupině Trombenik za vstřícné a ochotné jednání, které mi výzkum ulehčilo a díky kterému jsem ho mohla provést. Poděkování patří také mému bratrovì Bc. et Bc. Martinu Mejzrovi, který mi byl odbornou oporou a rádce, nejen během psaní této práce, ale během celého studia. Nakonec bych chtěla poděkovat svým rodičům za to, že mi poskytli možnost studovat a za podporu a důvěru.

Abstrakt

Předkládaná bakalářská práce je výsledkem etnomuzikologického výzkumu hudební skupiny Trombenik. Trombenik je pražská hudební skupina hrající klezmer. Práce je etnografickou studií, která zachycuje, jak tato skupina klezmer chápe, jakou má o něm představu a jak ve vztahu k tomu klezmer prezentuje. Záměrem je tedy interpretace toho, co si samotní hudebníci představují pod pojmem klezmer a jak tuto představu promítají do své hudební produkce. Metodologicky se práce opírá o kvalitativní výzkumnou strategii, využívá zejména zúčastněného pozorování a polo-strukturovaných a strukturovaných rozhovorů. Základními teoretickými koncepty, se kterými se v práci operuje, jsou kulturní konstrukt a umělá tradice. Hlavními zdroji informací a dat jsou terénní poznámky, nahrávky a přepisy rozhovorů, hudební záznamy a odborná literatura.

klíčová slova: klezmer, hudba, židovský, český, Praha.

Abstract

Present bachelor thesis is a result of ethnomusicologic research of a band, Trombenik. Trombenik is a prague *klezmer* band. The thesis is an ethnographic study which retains how this band performs klezmer in term of their understanding and describing this phenomenon. The intention is interpretation of what musicians' imagination of klezmer and how this vision is performed. The thesis is methodologically based on qualitative research strategy, using participant observation and semi-structured and structured interviews. The basic theoretical approaches, the thesis treated with, are cultural construct and invented tradition. The main sources of information are field notes, recordings and prescriptions of interviews, music recordings and literature.

key words: klezmer, music, Jewish, Czech, Prague.

Obsah

1. Úvod	6
2. Positioning	7
3. Teoreticko- metodologická část	8
Teorie	8
Klezmer	9
<i>Klezmer dříve a dnes: vývoj a historie</i>	9
<i>Co je to klezmer?</i>	16
<i>Mark Slobin: Klezmer jako kulturní konstrukt</i>	16
<i>Eric Hobsbawm: Klezmer jako umělá tradice</i>	19
<i>Klezmer a tradicionalismus</i>	20
<i>Zvuk klezmeru</i>	21
Metodologie	24
<i>Etické aspekty výzkumu</i>	27
Snapshot: Trombenik na Technicolour Dream Party	28
4. Analytická část	32
Pražský klezmer Trombenik	32
Trombenik	32
<i>Vznik a složení skupiny</i>	33
<i>Pepino von Dráček</i>	35
<i>Působení skupiny</i>	35
Proč klezmer?	36
Co to je klezmer podle Trombeniku	37
<i>Jak popisují členové Trombeniku klezmer?</i>	37
<i>Jak se jejich představa o klezmeru projevuje v hudbě, kterou tvoří?</i>	39
Klezmer Trombenik	42
<i>Atributy klezmeru podle Trombeniku</i>	42
<i>Kde berou Trombenik inspiraci?</i>	45
<i>Repertoár skupiny Trombenik</i>	45
<i>Ay Di Bokher, Ay di Fayer</i>	46
<i>Trombenik: Ay Di Bokher, Ay di Fayer</i>	47
5. Závěr	50
6. Zdroje	55
Přílohy	57

1. Úvod

Klezmer je hudba, se kterou se většina lidí denně neseťká, nepatří mezi současnou populární hudbu, a tudíž nezní ani v masově poslouchaných rádiích. Přesto, když klezmer člověk zaslechne, tak si ho dokáže spojit s židovstvím. S tímto žánrem jsem ani já neměla před výzkumem mnoho zkušeností, proto hlavní motivací k vypracování této práce bylo bližší poznání této hudby; jaká je její minulost, jak zněla a jak zní teď a kdo a proč ji v dnešní době hraje.

Bakalářská práce je výsledkem etnografického výzkumu, jehož předmětem byla pražská hudební skupina Trombenik, která bývá zařazována do zmíněného hudebního žánru. Jelikož se jedná o hudební fenomén, tak je práce vypracována v rámci disciplíny zvané etnomuzikologie. Zajímalo mě jakou má tato skupina představu o klezmeru, jak ho popisují a vnímají a jak skrze svůj pohled tuto hudbu hrají. Ústředním cílem je analyzovat a interpretovat jak skupina tento hudební fenomén chápe a jak v závislosti na to, klezmer prezentuje. Výzkum byl veden tak, abych jeho pomocí dokázala zodpovědět na otázku: „*Jak skupina vytváří svou představu klezmeru a jak tuto představu předvádí?*“.

Práce je rozdělena do čtyř částí: positioning, teoreticko- metodologickou, analytickou a závěr. Teoreticko metodologické části předchází text nazvaný "Positioning", který popisuje mé postavení k danému tématu. V teoreticko- metodologické části je popis metodologických postupů a také objasnění teoretických konceptů a faktů, ze kterých vycházím. Součástí této "kapitoly" je také snapshot, zhuštěný popis, který uvádí a předznamenává další část.

Analytická část se zabývá skupinou Trombenik, terénem. Jejich vztahem k tomuto hudebnímu fenoménu, motivací k performanci takovéto hudby, ale zejména hlavně jejich *představami* o této hudbě. Tato část zahrnuje také popis hudební ukázky.

K práci jsou přiloženy rozhovory s účastníky výzkumu, tedy se členy skupiny, a také CD s hudební ukázkou.

2. Positioning

Hudba mě zajímala už od mého dětství, kdy jsem pěstovala spíše tu stránku "praktickou"; hrála jsem na několik hudebních nástrojů a zpívala ve sborech. Až na vysoké škole jsem dostala možnost zakusit stránku "teoretickou", a to etnomuzikologii. Během svého studia jsem prošla řadou etnomuzikologických kurzů, jedním z nich byl kurz o židovské hudbě.

Židovská kultura nikdy nebyla v popředí mých zájmů, spíše to byla jakási zajímavost, o které jsem občas něco přečetla či slyšela. O židovství jsem se začala více zajímat právě díky kurzu. Nešlo pouze o téma hudby, ale o kulturu jako celek; přišla mi vzdálená a zároveň velmi blízká naší západoevropské tradici, která v mnohém vychází z křesťanství. Pojem klezmer jsem znala už předtím, než jsem začala navštěvovat kurz; spojovala jsem si ho pouze s hudbou, s jakoukoliv hudbou, kterou hrají Židé. Tento žánr jsem znala pouze povrchně, z médií, televize a filmů; typickou židovskou skladbou, jako pro spoustu lidí, pro mne byla "Hava Nagila". Charakteristikou pro rozpoznání židovské hudby pro mne byl melancholický tón klarinetu. Ale tuto hudbu, či tento žánr, jsem nikdy předtím aktivně nevyhledávala.

Kurz mě přivedl tedy touto cestou k židovství a ke klezmeru, který jsem si vybrala jako téma mé bakalářské práce. Klezmer, jak jsem záhy poznala, je velmi široké označení, a skupin či uskupení s označením klezmerové nebo hrající klezmer, je v České republice mnoho (Létající Rabín, Klec, Simcha, Trombenik, Adash, Naches, Mišpacha a další). Můj výzkum se zaměřil na Prahu, a to proto, že je to místo, kde studuji. A na doporučení jsem si vybrala skupinu Trombenik.

3. Teoreticko- metodologická část

Teorie

Bakalářská práce je vypracována v rámci disciplíny zvané *etnomuzikologie* či *hudební antropologie*. Tato vědecká disciplína, jak už napovídá její název, je syntézou dvou vědeckých odvětví; antropologie (etno-) a muzikologie. Část disciplíny věnující se antropologii se věnuje hudbě jako součásti lidské kultury, muzikologická část, se věnuje struktuře hudebního zvuku a hudebním systémům. Ve vývoji této disciplíny se v důsledku jejího dualismu objevovaly specifické problémy; při nadřazování "antropologické" části docházelo k podceňování právě systémových a strukturálních aspektů hudby; na druhé straně, když se přeceňovala část muzikologická, vytrácely se kulturní aspekty hudby. Současná etnomuzikologie se snaží o rovnocenné využití přístupů obou disciplín (Merriam, 1960, s. 6 a také s. 9).

V etnomuzikologii je nejvýznamnějším autorem a vědcem Alan P. Merriam, který vytvořil teoretický výzkumný model, který dodnes dodržují a citují etnomuzikologové celého světa. Dle Merriama se studium hudby zakládá na třech úrovních: konceptualizace hudby, hudební chování a hudební zvuk.

- *Konceptualizace hudby* je oblast hodnot a představ spojených s hudbou; jak se v dané kultuře hudba chápe a jaký je rozdíl mezi hudbou a hlukem, jaké jsou zdroje hudby a schopnosti hudebníka. Mezi koncepty hudby také patří, jaký měla "hudební činnost" vliv na posluchače, který tuto činnost hodnotí.

- *Hudební chování* se dle Merriama rozděluje na tři typy: fyzické, společenské a verbální chování. Fyzické chování je takové, které vede k vyprodukování zvuku (kladení prstů na struník nástroje, foukání do dechového nástroje atd.) a další fyzické projevy (tanec, pohupování, atd.). Společenským chováním rozumíme to, jak se chová hudebník a publikum, jak na sebe vzájemně reagují. Verbální chování je slovní ohodnocení hudby.

- *Hudební zvuk* je systém, který je závislý na lidech a jejich chování, bez toho hudební zvuk nevznikne.

Hudba je tedy z pohledu etnomuzikologie složena z výše zmíněných částí. Ty ovšem nejsou samostatné entity, navzájem se ovlivňují a jedna bez druhé nemůže existovat. Právě za pomoci této etnomuzikologické perspektivy jsem výzkum prováděla.

Klezmer

Klezmer dříve a dnes: vývoj a historie

Hudba je jeden z důležitých komponentů kultury každé společnosti. „*V hudbě, stejně jako v jiných druzích umění, jsou hlavní přístupy, sankce a hodnoty často zjednodušeny na jejich základy. Hudba je také v určitých směrech symbolická a reflektuje organizaci společnosti.*“ (Merriam, 1962, s.). Hudba hrála v životě Židů velkou roli; dnes je hudba pouze částí kultury, prvkem zapadajícím do celku, dříve to byla neoddělitelná součást každodenního i rituálního života. V dobách před našim letopočtem se ze synagog ozývala hudba, instrumentální i vokální, dokonce se i tančilo. Všechno se změnilo v roce 70 n.l., tehdy Římané rozbořili druhý Jeruzalémský chrám. Od této doby hudba v synagogách nezněla, zákaz hudby je připomínkou tragické události, která židovskou komunitu postihla. Zřídila se „bariéra proti rozpustilosti a zábavě, aby památka na zničení chrámu zůstala trvale bdělá“ (Ottens a Rubin, 1999, s. 33).

Židé se v době diaspory přemístili do Středomořské oblasti a Severní Afriky (Sefardští Židé) a dále pak do střední a západní Evropy (Aškenázští Židé). Byli ale stále pronásledováni, veškeré pohromy, které postihly křesťanský svět, byly dávány za vinu jim, a proto se ze střední a západní Evropy stěhovali na východ (13. a 14. století). Osudy evropských židovských hudebníků mají svůj počátek v západní Evropě, zde začínala klezmerová tradice, ale díky vlivu křesťanství zde byla i utlačována, nakonec zde byla v 19. století v rámci reformy judaismu¹ potlačena úplně. Přesuny Židů do východní části Evropy pomohly této tradici pokračovat. Židé žili v komunitách, které nadále dodržovali své zvyky a tradice, s sebou si přinesli svou kulturu, tedy i svou hudbu (Bohlman, 2000, s. 248- 249).

¹ V této době Židé v Evropě procházeli ideologickým hnutím Haskala, které lze označit za židovské osvícenství. V rámci tohoto hnutí se přetvářel náboženský a kulturní život dle moderních nároků a idejí. Bylo to emancipační hnutí, Židé se chtěli odříznout od orientálních vlivů, aby zapadali do světa většiny, do světa křesťanského. Přetvářelo se vše, co mohlo naznačovat spojitost s Orientem, vzhled synagog, roucha náboženských činitelů, ale i hudba. Např. v synagogální hudbě se přestaly používat mikrointervaly, odstranily se ¼ tóny a hudba byla dosazena do evropské klasické struktury, zrušila se improvizace.

Slovo klezmer² je složeninou hebrejských slov *klej*, nástroje, a *zemer*, píseň; původní význam slova tedy byl "hudební nástroje". Klezmer, jako označení hudebníků, se ve východní Evropě začalo používat v 16. století, a jako hudební žánr se objevilo v polovině 20. století.

Ve 12. století, ještě v západo-aškenázském prostoru, se vedle synagog začaly stavět tzv. taneční domy, které sloužily k hudební produkci při svatbách, hostinách, tanečních zábavách a různých slavnostních příležitostech. Zde působili židovští instrumentalisté, toho času nazýváni *lejconim*. Sociální postavení lejconimů se měnilo. Původně lejconimové byli i žebráci, kejklíři a zloději. Lejconimové, hudebníci, se toulali, tím pádem neměli tak stálé příjmy, navíc je "potápělo" jejich náboženství a původ; toto všechno mělo dopad na jejich postavení ve společnosti. Teprve v 16. století se začali institucionalizovat hudebníci lejconim; usadili se v židovských obcích a jejich činnost byla zaštiťována cechem.

Lejconim hráli při svatbách, ale i při slavnostech židovského roku jako jsou Purim, Chanuka, Sukot, Simchat Tóra a dalších. Působili nejen při židovských oslavách, ale byli i najímáni křesťany, hráli na trzích, v hospodách a v lázeňských letoviscích. Díky neustálému kontaktu s křesťany, hráli nejen židovské melodie, ale i nežidovskou taneční hudbu. Křesťané obdivovali virtuositu jejich hry a jejich techniku. Z výpovědí očitých svědků se od svých křesťanských kolegů nelišili ani tak melodiemi, ale interpretací: *„pozornost u jejich interpretace budila zejména typická židovská ornamentika a frázování melodií: byly to četné chromatické průchozí tóny, které napodobovaly synagogální zpěv, zvětšené intervaly, neobvyklé rytmické vzorce [...] a zvláštní ornamentální techniky včetně melismat a sklouzávání tónů“* (Ottens a Rubin, 1999, s. 48). Bohužel jejich hudba není zachována, umění se předávalo z generace na generaci, synové se učili od svých otců a dědů v rámci ústní tradice. Obsazení kapel bylo různé, libovali si ve smyčcových nástrojích jako housle, viola, violoncello a kontrabas, od 16. století se objevuje v židovské hudbě i cimbál nebo-li hackbrett. K ustálení instrumentáře došlo v 17. a 18. století.

Na podobu klezmeru, tak jak ho známe, má velký vliv klezmer východní Evropy především v 18. a převážně v 19. století. V tomto období žili Židé jako etnická menšina mezi dalšími menšinami, které si neustále drželi svou kulturu; byl to jakýsi "melting pot". S různými jihoslovanskými a slovanským kulturami si Židé vyměňovali lidové písně a taneční melodie. Židé byli nejvíce koncentrováni ve třech oblastech, a to v Litvě s Běloruskem, Ukrajině a prostoru zvaném "Nové Rusko"³. V této oblasti se setkávala západoaškenázská

² Slovo klezmer v práci používám nejen jako označení hudebního žánru, ale i jako hudebníků a hudby, kterou hrají.

³ Oblast na jihu Ukrajiny, jde o severní pobřeží Černého moře.

hudební tradice a formy východoevropské improvizace. Na rozdíl od západoaškenázských Židů (převážně německých), kteří byli donuceni se přizpůsobit křesťanské kultuře, východoevropští Židé mohli zachovávat své původní hudební formy. Jedním z přelomových okamžiků 19. století pro hudbu klezmerů, byla znalost not. Usnadnily se sice výukové metody a žákům se do rukou dostávaly melodie různého původu, ale typické znaky klezmerové hudby (zdobení melodie, improvizace) se nadále předávaly ústně. Rozdíly mezi hudbou byly regionální, každé místo a každá rodina měla svůj vlastní "styl", který předávala svým potomkům, ale i synům dalších profesionálních a významných klezmerů, které měla v učení.

Jeden z důležitých jevů, které se v tomto období zrodil byl chasidismus⁴; nové učení, které za svůj základní pilíř považuje hudbu a zpěv. Ortodoxní větve judaismu dělají rozdíl mezi hudbou synagogální a hudbou všedního života, ale chasidé tento rozdíl stírají. Toto hnutí mělo na klezmer obrovský vliv a má ho dodnes, ale spíše už jako studnice inspirace; chasidé byli totiž velmi často výborní hudebníci a autoři, spoustu známých klezmerových hráčů pochází právě z chasidských kruhů.

Klezmeři byli sice sociálně druhořadí, ale nepostradatelní při rituálech, v centru dění stála hudba chazanů⁵, vokální, liturgická hudba. Pro klezmy bylo typické, že ovládali hru na všechny nástroje v kapele. V kapele bylo 7 až 12 hráčů, kteří hráli především na smyčcové nástroje, ale do obliby se dostaly i nástroje dechové, jako trubka, pozoun a klarinet, který se později stane určujícím nástrojem a znakem klezmeru. Ve východoevropském klezmeru se staly stěžejní 3 melodické nástroje: housle, cimbál a klarinet. Cimbál se přestal šířeji používat v 19. století, ale v Polsku se cimbál nadále používá. Nejpoužívanějším a nejoblíbenějším nástrojem se staly housle, po nich, zvláště ve Spojených Státech, nastoupil klarinet.

Klezmeři působili převážně ve svém štetlu⁶, putující hudebníci byli výjimkou, působili v rámci svého "okresu", kde byli většinou jediní profesionální hudebníci, takže je najímali i nežidovští obyvatelé měst a vesnic. Jejich repertoár se dal rozdělit na tři části: Moldavské a Ukrajinské nežidovské melodie, skladby autorské a židovské písně náboženského i světského obsahu. Písně převzaté prošly procesem tzv. judaizace, což byl proces kulturní transformace, kdy do nežidovských melodií klezmeři vkládali prvky své hudební tradice (melismata, trylky

⁴ Židovské hnutí, které vzniklo v 18. století v Haliči. Za zrodem tohoto hnutí stál Rabi Jisra'el Ba'al Šem Tov (1700- 1760). Hnutí stálo proti elitářství rabinů. Chasidismus „učí pokoře i veselí, bázní před Bohem i lásce k Bohu [...] roli rabiho jako prostředníka mezi člověkem a Bohem [...]“ (Wiesel, 1972, s.17).

⁵ Hudba chazanů je hudba liturgická, jsou to melodické modlitby a zpěvy, které zní během mši a rituálů. Chazani, někdy také označování jako kantoři, jsou muži (dnes se objevují i ženy, ale to spíše v reformních větvích judaismu), předzpěváci, při bohoslužbě vedou mši, předčítají Tóru. Uvádí se, že rozdíl mezi chazanem a rabim je takový, že chazani jsou zástupci lidu před Bohem, rabini jsou zástupci Boha před lidmi.

⁶ Města, která vznikla z židovských osad. Štetl je město, jehož populace má velký podíl židovského obyvatelstva. Začaly vznikat ve východní Evropě po odchodu Židů ze západu.

atd.). Východoevropské písňové improvizální formy, jako byly dojna (později mezi klezmy známá jako taksim), bulgar, frejlech a šer⁷, postrádaly po judaizaci své původní prvky - někdy ty prvky byly totožné s prvky hudby klezmerů, a to převážně u Moldavských písní - ale klezmy byly stále považovány za nežidovské. Nemusely se přejímat celé melodie, klezmeři spojovali několik písní dohromady, vybírali si určité melodie a fráze.

Sociální postavení klezmerů bylo nízké, byli níže než řemeslníci, i když hráli velmi důležitou roli v rituálním životě Židů; možná proto, že se účastnili a byli v těsném kontaktu s rituály, kde se přechází z jedné životní fáze do druhé. Většinou si klezmeři přivydělávali jinou prací a jelikož museli odmala pomáhat svým rodičům, neměli dostatečnou znalost Talmudu a Tóry, což byl další podnět k pohrdání okolím. Dalším vymezujícím kritériem, vůči ostatním hudebníkům, byla jejich tajná řeč, klezmer lošn, která měla ekonomický důvod; tajně se dohadovali na cenách a odměnách. Z 19. století máme záznamy o výborných klezmelech jako byli xylofonista Josef Guzikow⁸ či houslista Pedocer⁹. Klezmeři měli velký vliv na západní hudbu, působili jako učitelé spousty významných umělců západní hudební tradice a také i oni sami působili v západoevropských divadlech a orchestrech.

Na přelomu 19. a 20. století došlo k masovému vystěhovalectví východoevropských Židů, a to kvůli branné povinnosti, ale také kvůli krutým asimilačním zákonům. Uprchlíci pocházeli především z Běloruska, Polska, Ukrajiny a Ruska, jejich počet se pohyboval okolo dvou milionů, jednalo se o jednu třetinu židovské populace Evropy. Stejně jako předtím, si Židé s sebou nesli svou kulturu; na cesty se vydávali i hudebníci, klezmeři. Nejvyhledávanějším cílem byl New York, kde se brzy vytvořily celé židovské čtvrti. Židé podléhali tíži americké kultury, i když tradice zůstávaly, dostávaly nový nádech nebo byly modernizované. Už v rané imigrantské fázi se na klezmer pohlíželo jako na něco staromódního a předpotopního, proto záměrně docházelo k jeho amerikanizaci. Klezmeři se stávali hvězdami, hráli v kabaretech, burleskách a divadlech, natáčeli desky, vycházeli sborníky jejich skladeb, klezmer zněl rozhlasem, psaly se operety v jidiš; svět jidiš splýnul se světem americkým. Označení amerického židovského hudebníka klezmerem by bylo neskutečné společenské faux pas, pojmenování klezmer se v této nové židovské lokalitě

⁷ Původně pastorální melodie z Moldávie a Besarábie. Šlo o rychlé písně v dvou čtvrtovém taktu. Dojna a frejlech jsou o něco rychlejší než šer a bulgar.

⁸ Jozef Guzikow (1806- 1837) byl běloruský xylofonista, tvůrce čtyřřadého koncertního xylofonu. Působil za velkého koncertního mistra své doby, dávali ho na roveň s Lisztem, Mendelssohn- Bartholdym či Chopinem. Pocházel z chasidské rodiny s dlouhou klezmerskou tradicí.

⁹ Pedocer, původním jménem Arn Mojše Choloděnko, byl chasidský ukrajinský houslista. Jeho hra byla směsí vlastní fantazie a ukrajinských a běloruských lidových židovských písní, které upravoval dle "západních manýrů".

spojovalo s fušerem, neprofesionálem a zaostalým hudebníkem, američtí klezmeři si zakládali na tom, že nejsou amatéři.

Hra klezmerů této doby byla rozmanitá, hudebníci pocházeli z různých oblastí východní Evropy. Ztělesnění instrumentální hudby této doby lze najít v Brandweinovi¹⁰. Klezmer, který se v Americe hrál měl ještě prvky, které si hudebníci přinesli ze Starého kontinentu. Po amerikanizaci se židovské tradice, s nimi samozřejmě i hudba, měnily k obrazu své nové vlasti, ale něco starého v nich ještě zůstávalo. Hudebníci byli stále ti, kteří se učili klezmeru v Evropě. Na tento základ nabalovali nové a nové věci a pod tlakem majoritní společnosti hudbu měnili; hudba se stala více "snesitelnou" pro americké ucho (ubývalo ornamentiky, nepravidelných rytmy a dalších typických prvků pro klezmerovou hudbu).

Represivní opatření po první světové válce, zvláště zpříšňování přistěhovaleckých zákonů, ruská revoluce a hospodářská krize, to vše způsobilo snížení počtu židovských imigrantů do Spojených Států. Bez nových přistěhovalců se hudba neposouvala směrem dopředu a pomalu stárla, s tím se blízkého konce dočkalo divadlo jidiš, židovský tisk a rozhlas. I přes to do Ameriky Židé odcházeli, ale v mnohem menší míře. V této době se do Nového světa uchýlil i slavný klarinetista Dave Tarras¹¹. Asimilace Židů do americké společnosti nabyla na obrátkách; začali se věnovat americkému způsobu života, přestávali chodit do synagog a síť rodinných vztahů se začala trhat. Klezmer byl na vrcholu ve 20. letech, ale později, jako spousta dalších prvků židovské kultury, začal skomírat. Ve snaze udržet se na hladině začal klezmer experimentovat a prolínat se s novodobými hudebními směry jako byl jazz a swing, ale publikum tomuto směru nebylo nakloněno, takže k fúzi nedošlo.

Na přelomu 30. a 40. let na hlavu židovského lidu padla další tragédie v podobě druhé světové války a tragédii, *šoa*¹². Během války byla židovská populace v Evropě téměř vyhlazena, válku nepřežilo téměř devadesát procent evropských Židů. Ten, kdo přežil nebo se zachránil před holocaustem, prchnul do emigrace. Co se týká klezmeru v USA po druhé světové válce, nahrálo se pár desek, ale tato hudební kultura pomalu zanikala. „[...] *repertoár*

¹⁰ Naftule Brandwein (1884- 1963) byl haličský klarinetista, který odešel v prvním desetiletí 20. století do New Yorku. Jeho hru lze popsat jako živočišnou a dravou.

¹¹ Dave Tarras (1897- 1989) byl ukrajinský klarinetista, který se ve 20. letech přestěhoval do New Yorku. Jeho talent a unikátní klezmerový styl hraní mu umožnily na hudební scéně působit, jako jednomu z mála, celé dekády. Jeho hru popisovali „jako studenou rybu“ (Ottens a Rubin, 1999, s. 167), lišila se svou umírněností a sofistikovaností.

¹² Šoa je hebrejské slovo, které v přesném překladu znamená *zničení* či *záhuba*. I když je nejčastěji s masovým vyvražďováním během druhé světové války spojován termín holocaust, jeho význam zahrnuje i další genocidy bez ohledu na lokalitu a historickou dobu. Proto Židé raději pro tento případ používají termín šoa, který se opravdu vztahuje k masakrům druhé světové války. (zdroj: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Holokaust>)

kapel sestával z mála skladeb klezmerim, zato existovalo o to více nostalgických medley z divadla jidiš, kromě chasidských skladeb a lidových písní, nebo izraelských melodií [...]. Oblibě se těšila také polka a ruský valčík, čardáš a nezřídka swingová a latinskoamerická čísla.“ (Ottens a Rubin, 1999, s. 214). Klezmeři jako takoví fungovali, ale základní repertoár klezmeru zanikal a velký podíl na tom mělo založení státu Izrael v roce 1948. Se založením židovského státu, s novou vlnou života a nadějí, Židé nechtěli pokračovat v archaickém a neživém dědictví klezmeru, a tak byla tradice ukončena. Židé začali poslouchat izraelskou hudbu¹³. Klezmeři si izraelské melodie osvojili, ale hudba byla mnohem prostší o ornamenty, nepravidelnou rytmiku a improvizace.

Klezmer upadal do zapomnění, Židy byl považován za relikvii minulosti, nebyla ani generace následovníků, která by ho rozvíjela a šířila, navíc Židé poslouchali převážně hudbu izraelskou. Změna započala v 70. letech ve Spojených Státech, kdy se na pultech obchodů s hudbou objevilo album *East Side Wedding* skupiny *The Klezmerim*. To oni poprvé použili slovo klezmer pro pojmenování hudebního žánru. Jako vzor inspirace si nevzali hudbu izraelskou, ale nahrávky klezmerů z desátých a dvacátých let 20. století, skupina se nechala inspirovat také hrou Davea Tarrase. Druhým impulsem k revivalu klezmeru bylo vystoupení tohoto slavného klarinetisty v roce 1978. Od této doby se "hnutí" rozšiřovalo po celém světě. Tato "nová klezmerská hudba" vyšla z pohnutek hledání kulturní identity a touhy po identifikaci uvnitř mnohonárodnostní společnosti. Některé nové klezmary přivedla k této hudbě jejich hudební minulost a prostředí, ve kterém působili; klezmer bylo vyústění jejich hledání nového neotřelého hudebního žánru. Tímto se klezmer stal jakýmsi *melting potem* všech možných stylů a žánrů, které s sebou hudebníci přinášeli ze svého hudebního života, vliv byl tak rozmanitý, že nelze pak mluvit o jednotném klezmerském stylu.

Nová klezmerská hudba byla z počátku brána jako navázání a znovuvzkříšení tradice klezmeru východní Evropy, ale rozdíl mezi těmito dvěma tradicemi je velký. Klezmer ve východní Evropě byl těsně spjatý s religiozitou, do Spojených států se ovšem dostalo málo z toho, co vzniklo na Starém kontinentu, sakrální a rituální význam hudby ustupuje do pozadí. Revival přejímá a proměňuje staré skladby a melodie, které se zrodily v Lower East Side. Noví klezmeři svůj repertoár vytvářeli hlavně ze světských písní emigrantů a skladeb divadla jidiš, na skladby přechodových rituálů a s nimi spojených náboženských tradic se zanevřelo. Díky tomuto posunu od repertoáru a změně způsobu hry se z hudby vytratily typické

¹³ Mezi nejznámější izraelské skladby patří Nigunbialik a Hava Nagila. Izraelská hudba čerpala z východoevropského chasidského repertoáru, slavná Hava Nagila pochází z Bukoviny a byla zapsána a zpupularizována v roce 1915 muzikologem Abrahamem Cvi Idelsohnem.

ornamenty, lamento, improvizace a nepravidelná rytmika, která byla charakteristická pro předválečný klezmer - stará hudba byla pro nové klezмеры velmi složitá, určité prvky si ponechali, ale hudbu zjednodušili. To jak hudba těchto nových klezmerů zněla, bylo závislé na tom, jak na klezmer oni pohlíželi; buďto slepě kopírovali staré nahrávky a tím, že si je zjednodušili, vznikla nová verze skladeb, nebo si vytvořili, díky poslechnutému materiálu, vlastní představu, která se určitými stylovými a výrazovými prostředky odvolávala ke starému klezmeru. Objevily se i snahy o vytvoření nového materiálu či přidání "moderní" hudby do repertoáru, ale ta většinou sklouzla ke kopii historického stylu. Na revival klezmeru nelze pohlížet jako na pokračování klezmeru východoevropského, protože hudba, která byla dříve součástí rituálu, ztratila svůj původní význam a vytvořila si význam nový. Hudba se přemístila ze sálů, kde zněla svatebčanům a hostům bar micva, a stala se hudbou koncertních hal a klubů, nahrávacích studií a zajímavostí ve world music. „*Použití pojmu revival je třeba rozumět ve smyslu "probuzení zájmu", nelze jej nahlížet jako pokračování předválečné tradice.*“ (Ottens a Rubin, 1999, s. 247).

Po 70. letech se klezmer šířil po celém světě, což znamenalo i významnou proměnu uvnitř revivalu. V 80. letech původní záměr (re)konstrukce minulosti změnil směr a revival se stal mládežnickým kulturním hnutím hledajícím světskou americkožidovskou identitu. Tento "neotradicionalismus" pro klezmer znamenal nový impuls, nesoucí motivy a prvky staré tradice, která ovšem tíhne ke kulturnímu *klišé*. Klezmer se totiž ve skutečnosti otočil zády k tradicím a funkcím, které měl po staletí a přesunul svou pozornost na ideu hnutí, které hlásá etnické sebezduraznění. Identita neotradicionalistů se však neprojevuje tím, že dodržují tradice, náboženská přikázání a mluví hebrejsky, ale projevuje se přesvědčením, že jsou Židé proto, že mají rádi klezmer. Z hudby dýchá minulost a lidé ji přijímají jako pocit religiozity, a tím příslušnost k židovství; klezmer se stal symbolem Židů a také důkazem židovské identity.

Klezmerové skupiny dnes většinou působí lokálně, hrají po klubech, občas v lokálních židovských obcích při různých příležitostech. Hrají různé instrumentální klezmerové skladby i vokální hudbu, lidové písně, písně divadla jidiš, sefardské písně a hudbu americkou. Technika dnešních klezmerů je postavena na hudbě 70. let, objevují se zde typické prvky ve zjednodušené formě, protože hudebníci nejsou schopni napodobit původní styl. Zkrátka to nelze s ohledem na dnešní způsob hry ovlivněný mnoha dalšími styly, ale také s ohledem na to, že se nedochovaly záznamy, ze kterých by se "původní" hru učili.

Teď, když se klezmer rozšířil po celém světě a začal být signifikantním pojmem židovské kultury, Židé přijali klezmer jako pozitivní symbol a také jej využívají jako

prostředek židovské identity. Revival klezmeru měl být napojením na starou tradici, ale jde spíše o převrstvení skutečnosti, že klezmer, i svět jidiš, zemřel.

Co je to klezmer?

Klezmer tedy označuje židovskou neliturgickou hudební tradici. Tato hudba byla velmi dlouho úzce spjata s životem židovské komunity; stejně jako jsou v dalších kulturách tradice navzájem spjaté, tak ani klezmer nebyl sám uzavřený do sebe. Postupem času se ale od komunity a jejích činností odděloval, až se odpojil úplně. Dnes je klezmer jakýmsi reliktem židovské kultury, zajímavou hudbou se zajímavou minulostí. Ostatně, jak trefně poznamenal Bohlman: „*Židovská hudba v Evropě se sestává z kulturních a historických fenoménů, které se táhnou přes národní a jazykové hranice a dokonce i přes kontinenty. Evropští Židé nebyli izolovanou náboženskou ani jazykovou skupinou. Židovská hudba je znatelná v mnoha oblastech Evropské hudební historie a kultury, ne pouze v židovské komunitě či v židovských hudebních praktikách.*“ (Bohlman, 2000, s. 248)¹⁴.

Mark Slobin: Klezmer jako kulturní konstrukt

Co je to *klezmer*? Na klezmer lze nazírat z několika úhlů, lexikologický a etymologický pohled otevírá bránu k mnoha významům tohoto slova. Dnes už toto označení nenese pouze svůj původní význam, ten se rozšířil, a slovo klezmer zahrnuje mnohem více. Je to dané tím, že výraz postupem času podléhal nárokům doby, vlivům svého okolního prostředí a pole jeho působnosti se tím rozšiřovalo. Jeho význam, Klezmer, složenina hebrejských slov *klej* a *zemer*, slovo z jazyka jidiš, bylo původně označení pouze pro hudební nástroje.

Postupem času se přeneslo pojmenování klezmer na *hudebníky*. Toto označení klezmera, člověka a hudebníka, vzniklo v 16. století v Západní Evropě. Klezmer byl člověk, Žid, který se živil, na plný ale i na částečný úvazek, hudbou. Hudebníci byli považováni v této době za osoby podřadné, tento status se přenesl i na slovo klezmer, které se pak začalo používat k pejorativnímu označení židovských hudebníků. Dokonce ještě ve 20. století se američtí židovští hudebníci distancovali od pojmenování klezmer, „[...] *pojmem klezmer poukazoval na zelenáče ze Starého světa, který neuměl číst noty nebo nebyl schopen naučit se novému hudebnímu stylu* [...]“ (Ottens a Rubin, 1999, s. 180). S revivalem klezmeru v 70.

¹⁴Jewish music in Europe comprises cultural and historical phenomena that stretch across national and linguistic borders, and even beyond the continental boundaries. European Jews were not isolated religious or linguistic group. Jewish music is found in different domains of European music history and culture, not simply in Jewish communities or musical practices of Judaism. (dle originálu)

letech se od hanlivého zabarvení slova upustilo a začalo se používat čistě k označení židovského hudebníka.

Klezmer je také pojmenování *hudebního žánru*; toto označení bylo vytvořeno uměle ve 20. století, protože jidiš nemá žádné slovo pro to, co klezmeři hrají. Je to proto, že se hudebníci přizpůsobovali poptávce a vyhovali svým zákazníkům, takže jejich repertoár, jež se skládal z hudby původem z mnoha oblastí a kultur, nelze souhrnně pojmenovat. Klezmer patří k Východo-Aškenázským Židům, kteří žili ve střední, východní a jihovýchodní Evropě. Jejich hudba byla silně ovlivněna různými proudy a vlivy kultur, které je obklopovaly, či s kterými přišli do styku. Do klezmeru tak byla inkorporována hudba turecká, řecká, moldavská, rumunská či arménská. Nejen hudba východních kultur, ale i hudba kultury západní hudebníky ovlivňovala; přejímali přirozeně i hudbu křesťanské populace a přetvářeli ji podle svého. Jejich repertoár samozřejmě obsahoval prvky jejich vlastní kultury; paraliturgické písně, ukolébavky, milostné písně, kantorské motlitby a mnoho dalších komponentů hudební kultury byly do klezmeru přimíchány.

Ve svých pracích Slobin operuje s pojmem *micromusics*¹⁵, do něhož se klezmer zařazuje. Tyto "malé hudební systémy" se vyznačují tím, že koexistují vedle dalších micromusics a dále v rámci superkultury¹⁶, což je jednotící komerční a oficiální kultura, kterou všichni znají a uznávají za majoritní. To všechno má vliv na to, co daný hudební systém obsahuje a jak se vyvíjí. Micromusics přejímají od okolí různé hudební prvky, ale sami vytváří samostatně existující jednotku. Dalším významem slova klezmer, nebo spíše to, co slovo klezmer zahrnuje, je tedy určitá *komunita*. V 19. století se Aškenázský svět pod tíhou ideologických názorů rozdělil, ale stále, když přišlo na hudbu, sdílel určitý estetický náhled. Klezmer byl pro ně způsob reflektování jejich kultury a také zdroj sebeidentifikace skrze historii. Navíc hudba byla spojena s životem Židů mnohem více než je dnes, takže pro ně byla mnohem dostupnějším a logičtějším prvkem k sebevyjádření.

Klezmer se dá považovat za určitý kulturní *fenomén*; soubor situací, způsobů a postupů hraní a vytváření hudby, ale také přístupů k chápání hudby. Klezmer je fenomén, který zahrnuje mnohem více než je samotná hudba, než to jak hudba zní. Odraz toho lze zahlédnout v chasidismu. Chasidismus s sebou nesl postoj k hudbě, který dával velký důraz na performanci. Chasidé hluboce věřili v duchovní sílu melodie, která povznáší věřící; je možné

¹⁵ Micromusics je označení pro hudební systémy, které existují jako interaktivní jednotky v rámci většího hudebního světa v multikulturní a multimuzikální společnosti.

¹⁶ Přeloženo z originálu "superculture". Superkulturu lze nazvat mainstreamem, kulturní, v tomto případě hudební, dominancí. Je to jednotící struktura, která může být přítomna všude v systému. Normální, akceptovaný, komerčně úspěšný, to všechno je superkultura. Superkultura není jedolitá a uniformní, nepromlouvá k nám jedním hlasem, je to celek.

se skrze hudbu dostat k transcendentálnímu stavu vědomí, které nás dovede k jednotě s Bohem. Klezmeři hráli ty samé melodie v kruhu chasidů či je pouze absorbovali a hráli je pro ne-chasidy. Klezmer v sobě má jakousi ideologii toho, jak přistupovat k hudbě, k její produkci a vytváření.

Kultura se proměňuje v čase, podléhá vlivům svého okolí, závisí na lidech, kteří ji udržují a přenášejí. Hudba, jako jeden z komponentů kultury, se proměňuje také, i když si zanechává určité prvky, které můžeme označit za charakteristické, nestagnuje na jednom místě a transformuje se. Klezmer prodělával největší změny vždy po migraci židovské populace, na charakter a zvuk klezmeru měly největší vliv přesuny ze Západoevropského prostoru na Východ a migrace z Evropy do Spojených států. Změny, které klezmer prodělal, byly mnohé, změnil se například zvuk klezmeru, změnila se i funkce a ideologie hudby.

Jak se klezmer změnil nebo spíše v jakých ohledech? Co lze dneska označit za klezmer a co nelze? Mark Slobin ve své knize pohlížel na klezmer z několika úhlů, aby zjistil, co dnes obsahuje, jak se hraje, jak zní, kdo ho hraje a proč. Podle Slobina, lze dnes označit tento hudební systém za *kulturní konstrukt*, jehož revival byl postavený na jiných základech než, na kterých se zrodil. Přijaly se za své určité "charakteristické" prvky, které byly vytrženy z kontextu, a na nich se začala budovat dnešní tvář klezmeru. Nejde ani o to, jak klezmer změnil svůj zvuk, ten se měnil i při jeho vývoji. Hudebníci dříve přebírali melodie a prvky z cizí hudby, ale byl to klezmer, obrazně řečeno, v jejich "krvi", který tyto prvky "komolil". Dnes do toho spíše zasahují jejich zkušenosti z jiných žánrů, interpreti dnes pochází z jiných hudebních kořenů než je klezmer, z jazzu, bluegrassu, folku atd.. Klezmer je typický hybridní systém, kombinující diasporu s množstvím zdrojů z dominantní superkultury. Spíše se konstruuje funkce a pozadí hudby a její postavení ve společnosti. Z původních funkcí sešlo, hudba se odpojila od židovské komunity a nabyla nové podoby.

Hudba začala přerůstat svou komunitu. Klezmer byl původně definován jako židovská hudba, a tak byla hrána převážně Židy. Našlo se i pár výjimek, několik skupin, kde hrál nežidovský hudebník. Dnes je jedno, kdo klezmer hraje, klezmer je dnes o "specifickém zvuku" a nezáleží na tom, zda-li hudebníci mají židovské kořeny. Pod klezmer lze zahrnout to, čemu se dodá určité zvukové specifikum (typická klezmerová ornamentika, glissanda, skluzy, trylky, mikrointervalové postupy a přechody). Dříve byl klezmer nástrojem pro identifikaci se skupinou, dnes hudebníci, a to jak židovští i nežidovští, vytváří komunitu, která v sobě nese připomínku židovství, ale je to komunita hlavně a převážně hudební. Židovští hudebníci zde hledají a také se snaží navázat na zprerhané tradice, nežidé vidí v klezmeru možnost okusit něco nového, orientálního, co vyjadřuje nějakou potřebu po odlišnosti; pro ně

je možné se identifikovat s klezmerem bez toho, že by se vztahovali k Židovství. Každý hudebník má jiný zdroj inspirace, jsou určité mantinely jejich kolektivního vkusu, ale každý následuje svou rovinu. To, co dělá klezmer klezmerem zůstává stejné – základem jeho specifčnosti je vztah k židovské identitě. Ovšem, díky povaze dnešní společnosti není klezmer přístupný pouze "insiderům". Vytváří se i jakési mosty, které slouží stejně tak i "outsiderům", kteří hledají "novoty" ve zvláštnosti jiných tradic.

Klezmer byl vždy flexibilní vůči poptávce, v rámci toho se vytvářely zdroje inspirace hudby. Pro diváky byl klezmer nevšedním vybočením z hranic jejich hudebního systému. V repertoáru klezmerů poznávali svou vlastní hudbu, ale hranou jinak. Klezmeři hráli všechno, co si zákazník objednal, hráli všechno, za co si jejich zákazníci zaplatili. Dnes diváci očekávají určitý repertoár, neobjednávají si skladby a repertoár nevytváří, do toho, co skupina hraje, zasahují minimálně. Spektrum diváků se velmi rozšířilo i samotný klezmer je teď velmi rozmanitý, někdo poslouchá věhlasná klezmerová tělesa, někdo zase uznává klezmer na lokální sféře, ale všichni se shodnou v tom, že to, co je spojuje, je zážitek.

Slobin klezmer označil pojmem micromusic. Tyto hudební systémy existují v rámci superkultury, jsou to jakési menšinové hudební systémy. Ve většině případů se mohou tyto hudební systémy vztahovat k nějaké domovské hudbě či scéně. Hudba ve své "domovině" nemusí platit za hudbu dominantní, jde o to, že je to spíše jakási mateřská půda, kde hudba vznikla a vyvíjela se. Micromusics se v diaspoře pod tlakem dominantních systémů mění, ale každá se nějakým způsobem vztahuje ke svým kořenům. V tomto ohledu je klezmer trochu problematický. Zatímco by se měl brát jako evropská hudba, je to hlavně americký fenomén a tak je vnímán i v Evropě a Izraeli. Evropa nyní naslouchá hudbě, která se v ní ve své podstatě zrodila.

Klezmer je živá a současná tradice a všechno, co hudebníci hrají, vždy odráží jejich životy a osobní vkus. Rozdíl mezi klezmerem po revivalu v 70. letech a klezmerovou tradicí spočívá ve změně hudby samé. Ztratila původní smysl, byla oproštěna od rituálů a vytváří nové významy a funkce.

Eric Hobsbawm: Klezmer jako umělá tradice

„Kultura je souhrnem veškerých znalostí, přesvědčení a návodů pro přežití, nashromážděných za léta, danou společností.“ (Murphy, 2008, s. 33). Tradice je předávání našeho kulturního dědictví z generace na generaci. Většina z nás vidí tradici jako něco, co nás spojuje s naší minulostí, našimi kořeny, vytváří to, co a kdo jsme, upevňuje naši identitu a dává nám pocit sounáležitosti. Některé z těchto tradic, ačkoli se mohou zdát jakkoliv

vzdálené, jsou poměrně mladé a nemají návaznost na skutečnou minulost, protože byly uměle vytvořené.

Umělé vytváření tradic je proces budování určitých obyčejů, schopností a hodnot s odkazem na minulost a jako takový se objevuje převážně, když se společnost rapidně mění, když se bortí společenské vzorce, které se opírali o dosavadní tradice. Tyto "nové" tradice vznikají několika způsoby: starým tradicím se změnil kontext a funkce; poskládají se útržky ze starého materiálu a ty pak vytvoří jednotný celek; vypůjčí se tradice cizí a ty se vhodně upraví; nebo se vytvoří tradice zcela nová. Mnoho národů, politických hnutí, států a skupin potřebovalo svou historii takto vytvořit, aby dosáhli autority a legitimacy. Všechny tyto "umělé tradice"¹⁷ mají společné to, že návaznost na minulost, prvek, který budí dojem tradice, je smyšlená. Jsou spíše odpověďmi na aktuální situaci, které odkazují na minulost či vytváří minulost úplně novou. Tyto procesy jsou nám známé hlavně z dob národního obrození, z dob národnostních a menšinových bojů, kde se jako jeden z hlavních nástrojů pro vytvoření legitimacy skupiny stává společná minulost. Většina těchto minorit bohužel o svou minulost přišla v důsledku tlaku majoritní společnosti. V těchto případech vstupuje do hry umělé vytváření tradic.

Klezmer a tradicionalismus

Ve své historii Židé prošli událostmi, které pozměnily jejich tradice. Nejen nucený pohyb celého národa, ale i snahy o asimilaci se nesmazatelně vryly do židovských tradic. Největší vliv na židovskou kulturu měla druhá světová válka. Nejen, že spousta kulturních památek bylo zničeno, ale byla zdecimována většina židovské populace. Přeživší se většinou do své domoviny nevrátili; populace byla rozmístěna po celém světě, komunity a židovské obce zanikaly. Nebyl nikdo, kdo by tradice udržoval a ti, kdo zbyli se neohlíželi, protože ohlédnutí bylo příliš bolestivé. Navíc pod vlivem majoritní americké kultury, ve které převážná část populace žila, se židovské tradice staly nmoderní a zastaralé. Poslední ranou pro klezmer bylo vytvoření Izraelského státu. Židé po celém světě si přivlastnili novou populární izraelskou hudbu. Z této doby pramení obliba a věhlas skladby "Hava Nagila", kterou lidé po celém světě považují za znak a zástupce židovské hudby.

V 70. letech Židé v Americe - na tento proces měla vliv aktuální politická a sociální situace - toužili navázat a přimknout se k starodávné kultuře, která by ukazovala nejen jim, ale

¹⁷ Překlad spojení "invented tradition". Termín, spojení, "umělé tradice" jsem si vybrala, kvůli procesu, který tyto tradice utváří. Lze přeložit i jako "vytvořené" nebo "nové", ale ani jedno z těchto slov nepokrývá všechny tyto tradice.

celému světu a jejich okolí, jejich kulturní identitu, odlišnou od té majoritní. Jedním z jednotlivých prvků byl klezmer. Bohužel vzhledem k přerušené tradici, bylo těžké navázat na něco, co už 30 let nefungovalo. Nastoupil tedy proces vytvoření umělé tradice; ať už záměrně nebo bezděčně, klezmer byl z(re)konstruován z několika prvků, které se tehdy zdály hudebníkům pro tento žánr typické. Zjednodušování a neustálé omílání hudebních klišé, to byl z(re)konstruovaný klezmer. Nejen zvuk, ale i funkce této hudební tradice byly změněny.

V knize *Virtually Jewish*¹⁸ její autorka Ruth Ellen Gruber "trochu ostřeji" říká, že židovské tradice a židovství celkově, jsou spíše "přáním a imaginací", než skutečností. Právě tento pojem označuje takové židovství - s ním spojené tradice a veškerou kulturu - které nastalo po vzduchoprázdnu vyvolaném hrůzami druhé světové války. Židé sice navazovali na své tradice, ale na tradice, na které už pohlíželi očima západní kultury nebo které měli zprostředkované, převážně právě západní kulturou. Obnovovaly a zakládaly se židovské komunity na místech, kde dříve komunity existovaly, ale žádní Židé tam nezůstali; už samotné založení Izraele je takovýmto založením "komunity". K tomuto "virtuálnímu světu" zakládaných komunit se vztahuje další pojem, který použil židovský kritik, Alain Finkielkraut, a to "imaginary Jews"¹⁹, což jsou Židé, kteří si „[...] vytvořili svou představu o Judaismu, židovské kultuře a dokonce i o židovské identitě, ne ze skutečných každodenních událostí a situací, ale ze svých osobních představ, založených na příbězích, které slyšeli, knihách, které četli, a filmech o Holocaustu a o světě zničeném Holocaustem, které viděli; z věcí, které se naučili z vnější strany, než z toho co zažili [...]“²⁰ (Gruber, 2002, s. 29).

Z tohoto pohledu není pouze klezmer, ale už i samotné židovství, umělou vykonstruovanou tradicí, která měla stejnou funkci jako všechny jiné tradice dalších utlačovaných etnik v minulosti; mechanické navázání na minulost, jako na prostředek k dokázání vlastní svébytnosti, a prokázání vlastní identity.

Zvuk klezmeru

To, jak klezmer zněl na svém počátku, se dnes už bohužel nedozvíme, protože ke klezmerové tradici patřilo hudbu předávat z generace na generaci pouze ústně. Pedocer byl dokonce známý tím, že se ke svému publiku otáčel zády, aby nikdo nemohl vidět jeho

¹⁸ Ruth Ellen Gruber: *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe* (Hardcover, 2002). *Virtually Jewish* lze přeložit jako "prakticky židem", kde slovo "prakticky" bych dala do pomyslných uvozovek.

¹⁹ Alain Finkielkraut, francouzský židovský kritik, který se narodil přeživším koncentračního tábora, použil tento termín, který lze přeložit jako imaginární či fiktivní Židé.

²⁰ [...] draw their ideas of Judaism, Jewish culture, and even Jewish identity not from real-life situations but from their mental imagery based on stories they've been told, books they've read, and films they've seen about the Holocaust and the world the Holocaust destroyed; from things that they have been taught from the outside rather than experienced [...] (Gruber, 2002, s. 29).

techniku hraní. Samozřejmě víme jaký repertoár klezmeři měli, co hráli za skladby, ale jak to znělo, se můžeme pouze domnívat. Zvuk klezmeru jsme schopni "jakžtakž" vydedukovat až z prvních notových zápisů, které velmi usnadnily poznání minulosti; bohužel do not nelze zapsat vše, natož reálný zvuk. Navíc klezmer byl v této době příliš komplikovaný na zápis do not, takže je jasné, že se některé aspekty hudby do notového zápisu vůbec nedostaly. Zachytit autentický zvuk bylo možné až s příchodem nahrávací techniky, pro klezmer jsme toho schopní až od přelomu 19.- 20. století, v období přistěhovalectví do Ameriky.

Zvuk klezmeru se v průběhu historie pochopitelně proměňoval. Snad v každém období se hra klezmerů uváděla jako virtuózní; tato hudba byla typická pro svou ornamentální techniku (melismata, glissanda, trylky)²¹, frázování melodie, používání mikrointervalů a napodobování synagogálních zpěvů. Tyto prvky klezmeru zůstaly, ale postupem času se měnily (většinou zjednodušovaly). Lišilo se hlavně to, co klezmeři hráli, ale právě těmito výše zmíněnými prvky dávali klezmeři hudbě ten "židovský punc".

„V klezmerské hudbě je nejpodstatnější právě toto staromódní zdobení a kolorování melodie. Je to způsob, který má kořeny už v antice [...]“ (Ottens a Rubin, 1999, s. 154). Klezmer je hudba, která nemá žádnou teoretickou (muzikologickou) reflexi, neodpovídá ani západnímu modálnímu systému, ale ani modálnímu systému východních zemí (např. Turecko), stojí kdesi "na půli cesty", má v sobě prvky obou systémů²². Klezmer vychází ze 4 základních hudebních modů, v jidiš je pro to slovo "gustn" či "steiger"²³, které mají rozsah přes jednu oktávu. Tyto tóniny obsahují tóny, které jsou "průchozí", pomocí nich může hudebník procházet mezi jednotlivými tóninami, gustn, proto nám, lidem vyrůstajícím v západním hudebním systému, připadá, že se v klezmerové skladbě tónina pohybuje od mollové k durové a naopak.

Dalším prvkem, který dělá tento žánr výjimečným, je rytmus. Klezmer svůj repertoár čerpá z písňových forem, tanců, které byly v převážné většině ve dvoučtvrtovém taktu. Hudba klezmerů má v sobě jakési rytmické napětí, které je vytvářeno rozdílnými rytmickými vzorci doprovodných (bicí, basa, pozoun atd.) a melodických nástrojů. Rytmické napětí také vychází z toho, že sólové nástroje, se pevně rytmu nedrželi a spíše ho jenom následovali a

²¹ Melisma je způsob zpěvu, kdy je řada tónů zpívaná na jedné slabice. Glissando označuje způsob hry, kdy se melodie klouže od jedné polohy k druhé. Trylek je rychlé střídání hlavního tónu s tónem o půltón vyšším. (zdroje: <http://cs.wikipedia.org/wiki/Melisma>, <http://en.wikipedia.org/wiki/Glissando>, <http://www.pianovka.cz/data/hn/not/mo.html>)

²² Modální hudební systém je systém uspořádání tónů. V západní hudbě se tóny uspořádávají do stupnic, tónin, které se dělí na durové a mollové. Rozdíl mezi východními a západními hudebními systémy je takový, že východní systémy mají kromě celých tónů a půltónů navíc ještě čtvrttóny; jsou tedy složitější, "rozrostlejší". Z těchto systémů, tónin, vychází pak výběr tónů v dané skladbě.

²³Steiger či gustn se svým významem dá přirovnat k indickým ragám či k našim církevním stupnicím.

nechávali se jím vést. Napětí vychází také z tempa, klezmeři si pohrávali s tempem skladeb, aby hudba byla různorodá a dynamická. Samotné tempo také pozměňovali, protože klezmer byl přeci jenom hudba určená především k tanci, a tak modifikovali pomalé skladby, zrychlovali kvůli určitým tancům atd. Proto v hudbě klezmeři používají *accelerando* a *ritardando*²⁴, tak aby hudba byla dramatická, aby nebyla pořád stejná a nudná a pobavila posluchače i tanečníky.

Melodie je pro klezmera pouhou kostrou, základem, skladby. Pro většinu posluchačů je tím, co je pro klezmer po zvukové stránce charakteristické ornamentika. Díky hudebnímu systému mají k dispozici množství způsobů jak "ozdobit" jednotlivé skladby—jak už bylo poznamenáno, klezmeři nemají totiž k dispozici pouze celé tóny a půltóny, ale i čtvrttóny, vzdálenost čtvrttónu se označuje jako mikrointerval. Mezi tyto ornamenty, v Americe nazývané "drejdlech", v Evropě "knejčn", patří trylky, přírazy, nátryly, glissanda a klouzavé a protahované tóny.

²⁴ *Accelerando* je hudební pojem označující zrychlení tempa skladby, kdežto *ritardando* je pojem, který označuje zpomalení.

Metodologie

Práce využívá postupů *etnografického výzkumu*, tento výzkum je charakteristický tím, že je založen na *kvalitativní výzkumné strategii*, která je vhodná pro zjištění co nejdětailnějších informací o daném fenoménu. Jde o jakousi hloubkovou sondu. Na rozdíl od kvantitativního přístupu, který se primárně zaměřuje na strukturální a statistické vlastnosti zkoumaných jevů, objasňuje kvalitativní metoda subjektivní kategorie - smysl a význam lidského jednání, představy, kulturní kódy, vzorce a stereotypy chování atd.. Jak píše Hendl: „*hlavním úkolem je objasnit jak se lidé v daném prostředí a situaci dobírají toho, co se děje, proč jednají určitým způsobem [...].*” (Hendl, 2005, s. 52). Ve výzkumu jde o jejich subjektivní pohled na fenomén: „*jak vytváří SVOU představu [...]*”²⁵. Nešlo mi o celkovou interpretaci fenoménu klezmeru v Praze, ale o subjektivní pohled jedné pražské klezmerové skupiny. Šlo tedy především o to zjistit, co si samotní hudebníci pod tímto pojmem (klezmer) představují a jak tuto představu promítají do hudební produkce, která nepostihuje pouze auditivní stránku, stránku vizuální, ale i ideologickou. Úkolem této práce bylo analyzovat a interpretovat to, jak skupina tento hudební fenomén chápe, jak ho popisuje a jak v závislosti na to, klezmer předvádí. Výzkum byl veden tak, abych jeho prostřednictvím dokázala zodpovědět na výzkumnou otázku: „*Jak skupina vytváří svou představu o klezmeru a jak tuto představu předvádí?*”.

V rámci kvalitativní strategie výzkum probíhal dvěma metodami, a to pozorováním a dotazováním. Metoda pozorování probíhala formou *zúčastněného pozorování*. Zúčastněné pozorování proto, že i když nejsem členem skupiny, částečně se zapojuji, abych mohla provést výzkum. Této pozici výzkumníka se říká pozorovatel jako účastník, a je identická s výzkumnou pozicí kulturního antropologa. V mém případě se jednalo doslova o *otevřené zúčastněné polostrukturované pozorování z pozice pozorovatele jako účastníka*. Otevřené proto, že účastníci, kapela, o mém výzkumu věděli. Polostrukturované pozorování je takové, kdy některé aspekty pozorování jsou standardizované (místo, čas, kdo, jak, co), avšak co při tom pozorování uvidíme, předem neznáme a nedokážeme odhadnout (Reichel, 2009, s. 94-96).

Pozorování jsem prováděla na koncertech a festivalech, bohužel na zkoušky se mi nepodařilo dostat, a to z jednoho prostého důvodu: skupina během výzkumu téměř nezkoušela. Během pozorování jsem si vedla *terénní poznámky*. Všimla jsem si několika

²⁵ Viz. výzkumná otázka.

věcí: kapely a její performance; členů kapely, nástrojového obsazení, vizuální stránky skupiny (jaké mají oblečení), jak se chovají²⁶. Dalším prvkem, kterého jsem si při pozorování všímala bylo publikum; kolik lidí na koncerty chodí, jací jsou to lidé (věková skupina, jestli jsou to náhodní návštěvníci nebo cílené publikum), jak lidé reagují na hudbu, jaká je komunikace a interakce mezi kapelou a publikem. Také jsem si všímala jevů, které se týkají samotných akcí a koncertů; při jakých příležitostech hrají, v jakých prostorech se akce odehrávají (jsou to náhodné prostory nebo cíleně vybrané, jsou prostory něčím specifické a mají něco společného), organizační aspekty koncertů (vstupné, plakáty, reklama). A v neposlední řadě jsem se také věnovala hudbě; repertoáru, jak ho hrají a na jaké nástroje, jazyk ve kterém zpívají.

Terénní poznámky mi posloužili jako základ pro další metodu získávání informací, tím je *dotazování*. Během této části terénní práce jsem provedla pět rozhovorů, bohužel se mi nepodařilo k rozhovorům přesvědčit všechny členy skupiny, pouze tři (z pěti); s frontmanem skupiny jsem provedla jeden rozhovor a s dalšími členy skupiny dva rozhovory. První rozhovory, s každým z dotazovaných, byly verbální, šlo o polo-strukturované rozhovory, kdy jsem měla předem připravenou jakousi "kostru" dotazů, vypracovanou dle předchozího výzkumu. Tato forma dotazování mi dovoľovala reagovat na odpovědi respondentů a jim nechala volný prostor k vyjádření bez omezení. Rozhovory jsem nahrávala na diktafon a následně přepisovala, přepis byl doslovný, každý z rozhovorů trval nejméně čtyřicet pět minut. Druhé kolo rozhovorů proběhlo formou dotazníků s otevřenými otázkami, otázky rozvíjely předešlé rozhovory, takže pro každého respondenta se dotazník lišil. Tuto možnost jsem zvolila kvůli časové vytíženosti dotazovaných.

Důležitým aspektem, který výzkum bezpochyby ovlivnil, byla pozice výzkumníka, pozice ve vztahu k tématu, skupině, fenoménu. Já jsem na předmět výzkumu pohlížela a přistupovala z pozice *outsidera*; nejsem ani členem hudební skupiny a nejsem členem klezmerové ani židovské komunity.

Pro vypracování této práce byla vedle praxe a výzkumu v terénu důležitá i literatura, na které jsem mohla stavět. Nejednalo se pouze o metodologickou literaturu, ale literaturu tematickou:

- Mark Slobin: *Fiddler on the Move* (Oxford University Press, 2000);

²⁶ Sem zařazuji, takové chování, které je zapojené do vlastní produkce zvuku a fyzická odpověď na zvuk, ale i vzájemnou komunikaci mezi členy kapely a skupiny s publikem.

- Rita Ottens, Joel Rubin: Klezmeři (H + H, 2003);
- Philip V. Bohlman: Jewish Music in Europe (The Garland Encyclopedia of World Music: Europe (Vol. 8), 2000);
- Ruth Ellen Gruber: Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe (University of California Press, 2002);
- Mark Slobin: Subcultural Sounds: Micromusics of the West (Wesleyan University Press 1993);
- Eric Hobsbawm, Terence Ranger: The Invention of Tradition (Cambridge University Press, 1992).

Můj výběr *výzkumného vzorku* nebyl veden za nějakým specifickým účelem. Jelikož jsem se před výzkumem o tento fenomén nijak blíže nezajímala, tak jsem v tomto ohledu dala na radu a doporučení vyučujícího a přijala jsem tuto konkrétní skupinu. Výběr byl zúžený tím, že jsem výzkum chtěla provádět na skupině, která by převážně působila nebo pocházela z Prahy, a to hlavně kvůli dostupnosti. Výběr padl na skupinu Trombenik, zejména proto, že skupina je jedním z nejznámějších interpretů klezmeru nejen v Praze, ale i v ČR. Skupina je pro veřejnost specifická tím, že ani jeden z členů není Žid, ale také svou vizuální stránkou, typickým oblečením²⁷.

Co se týká *výzkumného prostředí*, tak v Praze skupina působí převážně na klubové scéně (Vagon, Kristián Marco, Lucky Lucky bar atd.), i když se občas objeví na festivalu či při jiné příležitosti (např. působení na židovských a dalších oslavách (svatby, masopusty)). Pro výzkum jsem si vybrala takové prostředí, do kterého není přístup ztížen, například členstvím, zkrátká prostředí, které by bylo veřejně přístupné. Samozřejmě by pro práci bylo zajímavé a přínosné skupinu pozorovat i na zkouškách, ale jak je uvedeno výše, kapela během trvání mé terénní práce téměř žádné zkoušky neměla. Tyto "otevřené"²⁸ akce nevyžadují žádné bližší seznámení či komunikaci se členy skupiny, ale vzhledem k pokračování výzkumu a také etickým otázkám výzkumu, jsem je o svém pozorování a o výzkumu samotném informovala.

Terénní práce probíhala v letech 2012- 2014. Toto časové rozmezí mi poskytlo odstup, díky kterému jsem získala určitý náhled na problém a výzkum celkově. Také mi to poskytlo

²⁷ Nejedná se o oblečení "ždovské" či tak. Jedním z typických znaků, které při charakteristice skupiny Trombenik posluchači a diváci uvádí, je oblečení (viz. níže).

²⁸ Definice *výzkumného prostředí* dle Silvermana. Otevřené prostředí je takové, do kterého je přístup výzkumníka snadný nebo se obejde bez velkých obtíží. I přístup k výzkumnému prostředí může být "otevřený" nebo "skrytý". V mém případě se jednalo o přístup otevřený, skupinu jsem o pozorování a záměrech, které z pozorování vyplývají, informovala (Silverman, 2005, s. 213).

větší prostor pro seznámení se se skupinou, tím pádem také k vybudování důvěry, což se mi hodilo při dotazování.

Etické aspekty výzkumu

Jedním z problémů, který řeší snad každý antropolog, je anonymizace respondentů. Ovšem v mém případě, jsem se rozhodla jméno kapely ani jejích členů neanonymizovat; výzkum anonymní skupiny by nepostrádal ani tak na významu, ale byl by scestný a zbytečný, protože je skupina známá a veřejně vystupuje.

Ochranu poskytnutých informací a respondentů samotných lze zajistit informovaným souhlasem. Tento krok, a to konkrétně využití informací pouze k akademickým účelům a uvedení jmen, jsem zajistila jak ústním souhlasem před výzkumem a každým jednotlivým rozhovorem, tak i podepsáním informovaného souhlasu (někteří respondenti podepsání nepokládali za nutné). V psané formě jsem uvedla obecné informace o výzkumu a záměru výzkumu a způsob nakládání s daty.

Snapshot: Trombenik na Technicolour Dream Party

Následující text, "snapshot", popisuje vystoupení skupiny Trombenik v rámci hudebního festivalu "Technicolour Dream Party". Koncert skupiny Trombenik byl ve smíchovském hudebním klubu Lucky Lucky²⁹ v rámci festivalu pod názvem Technicolour Dream Party³⁰. Klub je určen k produkci hudby jakéhokoliv žánru. Navíc je prostor dostatečně členitý na to, aby se zde mohlo konat několik hudebních představení najednou.

Klub je situován ve sklepení. Už u vchodu je znatelná atmosféra klubu, vchází se z hlavní ulice do pestře pomalovaného a barevně nasvíceného průchodu mezi domy. Do klubu se schází po kamenném starém schodišti, chodbou nasvícenou lampami s klubovým logem. V mezipatře se chodba rozděluje, na levou stranu vede do dvou velkých sálů, napravo vede na toalety, do zákulisí a malé koncertní místnosti. Celý prostor má klenuté stropy a zdi z opracovaných cihel, které jsou nasvíceny různobarevnými reflektory a ozdobeny barevnými abstraktními obrazy.

V levé části klubu je hlavní místnost, čtvercového půdorysu, která je rozdělena na tři části: bar, pódium a hlediště, či místo k sezení. Bar je po celé délce levé zdi a je od ostatního prostoru oddělený širokou zdí se třemi klenutými průchody. Barový pult je barevně podsvícený a na zdi za ním jsou 3 televizní obrazovky, které vysílají hudební produkci z každé koncertní místnosti. Zbývající prostor je do tří čtvrtin zaplněný stoly a malými křesly z barevné kůže, nábytek je rozestavený tak, že vytváří průchozí uličku, a na konci místnosti (na druhé straně od vchodu) je vyvýšené podium. Před podiem, v pravé stěně, je klenutý vchod do dalšího sálu, do kterého se jde skrze malou místnost, kde jsou při běžných příležitostech stoly a křesla, ale dnes tady byl nízký pult s batikovaným oblečením, deskami a knihami. Druhý sál je obdélníkového půdorysu, nalevo od vchodu do tohoto sálu je vyvýšený zvukařský pult a pod ním rohový bar, také osvětlený. Do poloviny místnosti je prostor k sezení, se stejným nábytkem jako v přední místnosti, nábytek je rozmístěný podél stěn tak, že vytváří uprostřed průchozí uličku. Zbytek prostoru je rovnoměrně rozdělený mezi taneční parket a vyvýšené podium. Ze stropu nad podiem visela dekorace v podobě dvou velkých pastelek a několika barevných pruhů z látky nainstalovaných tak, aby to vypadalo, že pastelkami právě někdo kreslí. Prostor hlediště byl z části vyhrazený interaktivní zábavě, na

²⁹ Hudební klub na Nádražní ulici č.p. 76 v Praze 5, poblíž stanice metra Anděl.

³⁰ Každoročně pořádaná akce uměleckou organizací The 101 Collective. Letos se konala 11.4., od 21 hod., vstupné: 130,- a 100,-.

stěně visel obrovský obraz kontur lastury, kterou mohli účastníci sami vymalovat a vedle byl stánek s pestrobarevným jídlem a pitím.

Pravá část klubu je dlouhá chodba, po pár krocích je po pravé straně chodba do zákulisí a místností pro kapely. Dále se prostor rozšiřuje na malou čtvercovou místnost, která slouží jako prostor pro hudební produkci. V zadní části této místnosti je prostor vyhrazený pro hudebníky, lidé při produkci stojí či sedí na zemi, kde je barevný koberec. Co se týká velikosti klubu, na jeho oficiálních stránkách³¹ je uvedena kapacita 400 lidí. Při této akci byly v provozu všechny koncertní prostory, tedy jak nejmenší koncertní místnost, tak oba velké sály. Odhadem zde bylo cca 300 lidí. Díky architektuře prostoru se hudební vystoupení navzájem nevyrušovala.

Na první pohled klub působí svým novým, hezkým vybavením a všudypřítomnými barevnými reflektory, exkluzivním a moderním dojmem typického tanečního nočního baru. Na druhé straně sklepní prostory, barevná dekorace a pohodová atmosféra, kterou vytvářeli návštěvníci, první dojem nabourávala a dávala klubu trochu osobnější atmosféru. Díky těmto dvěma stránkám vzhledu, si klub může dovolit mít na svém programu hudbu interpretů mnoha rozličných hudebních žánrů. Klub je kuřácký, ale nebyl zakouřený, i když jsem viděla lidi s cigaretou, prostory celého klubu jsou totiž odvětrávané.

Celá akce začínala ve 20 hodin vystoupením DJeSenseie v předním velkém sále. Na programu bylo celkově kolem 10-ti interpretů a akce měla trvat do časných ranních hodin. Repertoár interpretů, kteří se akce zúčastnili, byl různorodý, kromě klezmerových Trombenik, kteří byli avizováni jako hlavní kapela večera, zde hrála zahraniční jazzová skupina The Martyazz Ensemble, elektronickou hudbu zajišťoval britský DJ Don't Panic, vystupovala Pražská crossoverová skupina Megaphone a další umělci z řad folku či reggae. Program akce měl svůj harmonogram a Trombenik měli začínat v 21:00 a končit ve 23:30. Do klubu jsem přišla asi o 20 minut později, ale Trombenik ještě nezačali, ani nezvučeli, nebyli na pódiu a nikde jsem je neviděla. Zvučení se protáhlo na 30 minut, kvůli špatné akustice v sále a technickým potížím se zvučením banja. Jejich vystoupení tedy začalo o hodinu déle než bylo v programu.

Kapela si své vystoupení rozdělila na dvě části, které trvaly asi 30 minut a mezi nimi byla 20-ti minutová přestávka. Jejich repertoár byl složen z velké části z písní klezmerových a z části z písní romského repertoáru; Der Muzinikal, Ot Dort, Dorfen Dorfen, Itsik Hot Khasene Gehat, Her nor dushoen Meydele, Bandoneon, Dire-gelt, Momele, Šavlový tanec,

³¹<http://www.luckylucky.cz/>

Baym Rebin's Sude, Oyf'n Oyvn, Načo pôjd'em domov, Bubarama, Ide poštar ide. Repertoár se skládal ze skladeb instrumentálních a vokálně- instrumentálních, obsahoval písně, které Trombenik hrají běžně na koncertech, a byl sestaven tak, že se střídaly skladby s rychlým a středním tempem³². Písně v jidiš zpívá klarinetista a doprovodné vokály zajišťují houslista, banjista a kontrabasista. Ve skladbách ne-klezmerových zpívají všichni, kromě bubeníka, ve vícehlasu. Klezmerový zvuk skladeb zajišťují především sólové nástroje, klarinet a housle. Dosahují ho tím, že při hře používají ornamentiku a frázování, různé chromatické postupy, obsahující mikrintervaly, a glissanda a trylky. Kontrabas a bicí fungují jako nástroje rytmické a kytarové banjo jako nástroj doprovodný. Klezmerové skladby v jejich repertoáru jsou zpívané v jidiš nebo jsou instrumentální. V těchto písních, většinou při mezihrách, zabrousí do "jiné hudby", takže je znatelný např. romský vliv. Naopak v neklezmerovém repertoáru se objevují klezmerové prvky, např. v Šavlovém tanci právě klarinet používá výše zmíněné charakteristické prvky klezmerové. Skupina hrála podle předem daného playlistu, který měl klarinetista položený u nohou a mimo mikrofon hlásil spoluhráčům, jaká skladba se bude hrát. V repertoáru zazněly skladby, které skupina hraje i při jiných koncertech a příležitostech.

Publikum bylo různorodé. Co se týká věku, byli zde lidé různých věkových kategorií, viděla jsem běhat po parketu malé děti, ženu s miminkem, studenty, lidi středního i důchodového věku. Byli tu lidé různých národností, už při vybírání vstupu hosteska mluvila anglicky, vedle u stolu seděli mladí lidé z Izraele, na celé akci nebylo slyšet pouze angličtinu, ale i němčinu a francouzštinu. Název akce napovídal, že to bude "barevné", a sami organizátoři na plakáty napsali, že kostýmy jsou vítány a budou odměněny sníženým vstupným, tedy za 100,- na místo plného vstupného za 130,-. Většina návštěvníků byla tedy oblečena do pestrých kostýmů, někteří měli i pomalované obličejové fluorescenčními barvami, někteří byli dokonce oblečení a nalíčení jako klauni. Kostýmy se netýkaly pouze oděvů, ale měli i podobu pestrobarevných doplňků, barevných účesů a paruk.

Jelikož produkce probíhala simultánně ve všech třech místnostech, lidé se rozmístili po celém prostoru klubu. Při mém příchodu byl klub plný, všechny stoly a sedačky byly obsazené a spousta lidí stálo u barů. Někteří stáli či seděli v malé místnosti, kde nebyl dostatečný prostor na tanec, a tedy pouze poslouchali. V předním velkém sále byl sice DJ, který pouštěl taneční hudbu, ale jelikož místnost nemá taneční parket, takže hudba zde nebyla tolik hlasitá, aby se lidé, kteří seděli u stolů nebo postávali u baru, mohli bavit. V zadní

³²Střední tempo odpovídá frekvenci 60-90 BPM, vyšší tempo odpovídá 90-120 BPM.

místnosti bylo nejvíce lidí, už od začátku vystoupení Trombeniků byl plný taneční parket i hlediště. Na tanečním parketu byli spíše mladí lidé, starší lidé postávali nebo seděli v křeslech a poslouchali. Trombenik v tomto klubu běžně nevystupuje, takže jsem neviděla nikoho povědomého, kterého bych mohla znát z koncertů ve Vagonu či na lodi Kristián Marco³³.

Co se týká skupiny, jejího vzhledu a vystupování, Trombenik tentokrát nevystupoval ve svém tradičním oděvu z 30. let, ale použili své "námořnické" kostýmy. Tímto oděvem spíše zapadali do tématu akce, než kdyby si oblékli své typické kostýmy. Jelikož většina osazenstva v hledišti byla jiné národnosti než české, tak klarinetista celý koncert moderoval anglicky, nejen promluvy mezi skladbami, ale i recitativ během písně. Moderoval pouze on, jako vždy, uváděl názvy písní a jejich obsah, ostatní hudebníci do této činnosti nezasahovali. Mezi jednotlivými skladbami spolu skupina živě komunikovala, ať už šlo o komentování lidí v publiku nebo všeho, co se týkalo repertoáru.

Koncert se nesl v příjemné atmosféře už od začátku, lidé ještě před začátkem koncertu na hudebníky pokřikovali, stáli před podiem a čekali, až začnou hrát. Se zazněním prvního tónu se ihned zaplnil celý taneční parket, nikdo na nic nečekal, lidé si naplno užívali koncert už od samotného začátku. Na dvě písně se prostor před podiem uvolnil pro tanečnický se světélkujícími tyčemi. O přestávce se většina tanečnicků odebrala k baru nebo do vedlejší místnosti, kde měli obsazené stoly, aby si mohli odpočinout. Po skončení přestávky se sál opět při zaznění prvních tónů ihned naplnil. Vystoupení Trombeniků končilo, bez přídavků, kolem avizovaného konce, tedy v 23:30. Hudebníci uvolnili místo další skupině, která byla připravená a ihned začala zvučit. Lidé se opět, jako při přestávce, stáhli do křesel, aby načerpali nové síly na další hudební zážitek. Odcházela jsem kolem 23:35 a zábava v ostatních místnostech byla v plném proudu.

³³ O těchto dvou klubech je bližší zmínka v analytické části.

4. Analytická část

Pražský klezmer Trombenik

Analytická část se zabývá představením skupiny Trombenik. V této části jsem pracovala s daty, které jsem nasbírala během terénního výzkumu. Popisuje kapelu tak, jak se sama prezentuje ve veřejném prostoru³⁴, jaké má nástrojové složení, při jakých příležitostech vystupuje a kde, jakou má kapela visáž (kostýmy) a jaké má publikum. Tato data, sebraná během pozorování, se prolínají s výpověďmi hudebníků, které sdělují, jak jednotliví členové skupiny popisují kapelu, mluví o jejím vzniku a jejím repertoáru. Co si představí pod pojmem klezmer a jejich osobní zkušenosti s tímto žánrem. Úkolem je interpretovat to, jak se jejich představa o klezmeru promítá do jejich tvorby.

V této kapitole je část věnovaná také hudbě. Kromě pozorování a rozhovorů jsem použila hudební nahrávky skupiny. Jelikož se během dotazování členové neshodli na reprezentativní, typické, nahrávce pro jejich tvorbu, skladbu jsem vybrala sama.

Trombenik

Trombenik je slovo pocházející z jidiš a označuje člověka, kterým společnost pohrdá, „trombenik, není hoden chvály“ (Rosten, 2001, s. 335). V jidiš toto slovo totiž označuje chvastouna, nenasytu, lenocha, příživníka, šarlatána, podvodníka a snoba. Trochu podobné středověkým lejconimům, kterými společnost opovrhovala. Takovýto název skupiny vybral její frontman, Josef Vondráček: *„řikal jsem si, že nikdo z nás není prostě Žid, tak jsme podvodníci, šarlatáni, což je jeden z mnoha významů toho slova, protože on má ještě horší významy [...] a myslím si, že v názvu vždycky má být "r" [...] Zkus říct něco velmi jednoduchého. Třeba kdyby se kapela jmenovala "židle", prosím tě, tak to nemá břit prostě [...]"* (rozhovor Pepíno).

Trombenik je pražská hudební skupina, která se řadí, a sama se označuje, do žánru klezmer. Sami o sobě říkají, že klezmer specificky interpretují, aranžují si ho a mísí s prvky romské, balkánské a latinsko americké hudby a jazzu. Členové skupiny Trombenik přicházejí každý z jiného hudebního prostředí a tím do skupiny každý vnáší specifické hudební prvky: „Jejich barevná hudební minulost určuje styl a směr, jímž kapela kráčí.“³⁵ Samy vyjadřují na

³⁴ <http://www.trombenik.cz/?page=kapela&lang=cz>, <http://bandzone.cz/trombenik?at=info>, <https://www.facebook.com/pages/TROMBENIK-Prague-Klezmer-Band/41280556050?fref=ts>.

Toto jsou oficiální stránky skupiny, spravované jejími členy.

³⁵ Zdroj: <http://bandzone.cz/trombenik?at=info>

stránkách, že klezmer "dělají jinak, dělají po svém"; během rozhovorů každý z dotázaných reflektoval to, co hrají, ale i svou představu o klezmeru, které se striktně nedrží, či jí vůbec dodržují, a vnáší do produkce každý to, co se mu líbí a co mu přijde vhodné, už jen pro to, že ta hudba je baví, ale i pro to, aby byli jako kapela odlišní.

Na svých webových stránkách se skupina charakterizuje: *„Pánové Trombeniku se nechali zmámit klezmerovou hudbou v roce 2001. Každý z nich přišel z kapely provozující žánr zcela odlišný. Pod maskou Trombeniku se tak skrývá rocker, folklorista, středověký trubadúr, alternativní polykač střídajících se různých taktů, folkař, funkyman i ethnovlnař.*

Jejich barevná hudební minulost určuje styl a směr, jímž kapela kráčí. Klezmerové melodie (písně židovských hudebníků z východní Evropy a z Ameriky) z 19. a 20. století jsou jim základem. A ty sytí hoši jazzem, balkánským duchem, cikánskou nespoutaností, latinskoamerickým rytmem, zastřešují ethnoklenbou a nabíjejí rockovou municí. [...].“

Vznik a složení skupiny

Skupina Trombenik vznikala mezi lety 2001- 2004. První náznak založení klezmerové skupiny Trombenik se objevil v roce 2001. Zakladatel skupiny, Josef Vondráček, který si nechává říkat Pepíno, chtěl kapelu, která by kompenzovala jeho touhu po hraní hudby pro zábavu a tanec. *„[...] měl jsem v sobě tenhle přetlak, jsem si nesl, a pak jsem slyšel klezmer, myslím, že to byl nějaký Klezmer Conservatory Band a nebo nějaký takovej ansámbl. A říkal jsem si „ty jo, to je ta hudba, co chci prostě hrát, to je vona!“*. A protože jsem v tom cejtíl svobodu, cejtíl jsem v tom trošičku to, co mě zajímá. [...].“ (rozhovor Pepíno). Pepíno hraje ve skupině na klarinet a současně funguje jako její hlavní zpěvák a frontman.

Pepínova představa o tom, jaké nástroje do skupiny obsadit, mu zcela nevyšla; skupina měla původně mít jiné nástrojové obsazení: tuba, trumpeta, klarinet, harmonika a bicí. *„[...] chtěl tam prostě nějaký dechy, ale prostě se to vyvinulo jinak no a vyvinulo se to díky tomu, že víceméně začal s kamarádama, který na tu tubu a tu trumpetu neuměli. [...].“* (rozhovor Radek). Při hledání hudebníků, kteří "by s ním do toho šli", upustil od své představy: *„[...] měl jsem jasnou vizi jaký nástroje, jaký obsazení tam bude a to jsem hledal. A teďka mezi kamarádama, muzikantama, pátráš, ptáš se. [...] můžeš mít super vizi, ale může se ti to úplně změnit, pokud to budeš hnát přes ty kamarády, přes co já jsem šel.“* (rozhovor Pepíno).

Druhým členem skupiny se stal hráč na kontrabas Karel Bělohradský: *„[...] Jako první jsem narazil na našeho basistu, ale basu jsem nechtěl, chtěl jsem tam tubu. Von se né vnucoval, ale říkal „tak já hraju na tu basu, to je ten basovej nástroj ne?“* A já „nó tuba, já

chci tu tubu prostě“ a on naléhal, že bysme mohli, tak jsme do toho šli. [...]” (rozhovor Pepíno).

Když se ve skupině objevil nástroj, který původně ve složení být neměl, začala se měnit Pepínova představa toho, které nástroje dál obsadit: „[...] *Takže jsem si vzal basistu a pak jsem chtěl trubku, jenže trubku k tý base. K tomu kontrabasu mi přišla taková sprostá. [...]*“. Jako další přišel do skupiny houslista, Vojtěch Pošmourný, a to v roce 2002. Vojtu do skupiny přivedl Karel: „[...] *Karel s Vojtou začínali jako, pak přestoupili k Pepínovi, ve folklorním prostě velkým tělese, kde hráli muziku moravskou, slovenskou, cikánskou, rumunskou, maďarskou. [...]*“ (rozhovor Radek). V ten samý rok přišel do skupiny čtvrtý nástroj, a to kytarové banjo, na které hraje Radek Rýda: „[...] *já když jsem do Trombeniku vstupoval, tak mi bylo řečeno, že kytara je nudnej nástroj a že tu má každej. Pepíno chtěl prostě vyloženě něco, aby to mělo ostřejší zvuk, aby to byl spíš perkusivní nástroj. [...]*“ (rozhovor Radek). Radek ve skupině nehraje pouze na kytarové banjo, spolu s Vojtou a Karlem zajišťují doprovodné vokály.

Posledním členem, který vstoupil do skupiny, v roce 2004, byl Adam Krejčík, který hraje na bicí. „[...] *No a já bych jakoby řekl, že ten opravdovej Trombenik začal až když přišel Adam. Jako předtím bylo takový období, jakože ano něco jsme připravovali a byla nějaká idea, jak by to mělo vypadat, ale opravdu to začalo až teprv, když přišel Adam a my jsme začali nějak intenzivně zkoušet. [...]*“ (rozhovor Radek). Než nastoupil do skupiny Adam, skupina vystřídalala pár muzikantů, kteří zcela nevyhovovali "Pepínově vizi": „[...] *Měli jsme jinýho bicáka, měli jsme asi dva předtím, [...] První bicák byl fajn člověk, ale trochu nám kulhal. Pak tam byli profíci a s těma byl taky trochu problém, protože ty se koukaj do not a jedou že jo, a ty maj jinej přístup než my potřebujem. [...]*“ (rozhovor Pepíno).

Kapela tedy od roku 2004 vystupuje v tomto složení: klarinet a zpěv, Josef Vondráček, kontrabas a zpěv, Karel Bělohradský, housle a zpěv, Vojtěch Pošmourný, kytarové banjo a zpěv, Radek Rýda, bicí, Adam Krejčík. Složení skupiny je stálé už od počátku, během fungování skupiny žádný z členů neodešel. Příležitostně někoho z členů skupiny na jeden koncert či akci někdo zastoupí.

I přesto, že hrají hudební žánr, který se zrodil ve specifickém prostředí a kultuře a byl hrán převážně Židovskými hudebníky, tak ani jeden z hudebníků *není Žid* nebo není s židovskou komunitou či kulturou nějak svázaný. Členové se buďto zpětně, až po vstupu do kapely, začali zajímat o židovství, či se o něj zajímají pouze okrajově a pouze o určité složky (hudbu), nebo se o židovskou kulturu nezajímají vůbec.

Pepíno von Dráček

Josef Vondráček, uměleckým jménem Pepíno von Dráček, je zakladatelem skupiny Trombenik, zpěvákem, klarinetistou a také i skladatelem a aranžérem. Pepíno vystudoval DAMU, a to loutkoherectví, kterému se věnuje jako své profesi³⁶. Dále se zabývá, kromě vodění loutek, příležitostně herectví a hudbě. Co se týká Pepína jako hudebníka; skládá hudbu nejen do svého divadla, ale i do hudebních skupin, v nichž hraje (např. Krless, středověká hudba). Působení ve skupině Trombenik je sice částečně jeho profesí, ale i radostí „[...] mě to baví, [...], že to člověk dělá pro radost, když se to pak zhoupne tam, že je to částečně tvoje profese, což v tomhle případě je moje částečná profese, tak je to jedině příjemný. [...]“ (rozhovor Pepíno).

Klezmerem se začal zabývat až při založení skupiny Trombenik. Pepíno není židovského původu, tudíž klezmer pro něj osobně není pojítkem s komunitou nebo vlastní minulostí. Setkání s tímto fenoménem bylo náhodné, klezmer je pro něj čistě hudební zájem. Při definování tohoto žánru Pepíno mluví o „zvláštním přístupu k hudbě“. Co se týká otázky židovství, tak ta je pouze okrajovým zájmem spojeným s fungováním kapely: „*No já do hloubky zas nejdu. Spíš okolo té hudby vždycky hledám nějaký informace, ale dál nejdu, abych se přiznal.*“ (rozhovor Pepíno).

Působení skupiny

Skupina Trombenik je pražskou hudební skupinou, členové kapely jsou z Prahy nebo žijí v její blízkosti a v Praze pracují. Nehledejme tedy žádnou souvislost s tím, že v Praze funguje Židovská obec a komunita. Nelze říci, že Praha je hlavní působiště Trombeniků, je spíše "domovským městem".

Za dobu svého působení skupina hrála na mnoha místech ČR, ale i zemích Evropy. Hrála na festivalech na Slovenku (Šála, Colourfest, 2011), Polsku (Sopoty, Divadelní léto, 2005, 2006, 2013; Varšava, Festival židovské kultury 2009; Kaziměř, Dolny-festiwal Muzyki Klezmerskiej, 2011) a Itálii (Ferrari, Buskers Festival, 2010), co se týká domácí scény, tak navštívila Brno, Pardubice, Třebíč či Boskovice. Příležitosti, při kterých skupina hraje, jsou různé, převážně působí na klubové scéně, ale hraje i na festivalech, soukromých akcích (svatby, plesy) a dokonce působila v divadle (Divadlo Na prádle, „Sphil zhe mir a lidele in jidish“, 2005).

³⁶ Pepíno založil loutkové divadlo Basta fidli (<http://divadlobasta-fidli.webnode.cz/>), kde funguje jako loutkoherec, scénárista, režisér a skladatel.

Festivally, soukromé akce a tematické události, jsou většinou cílené určitému publiku; hrají na alternativních festivalech, či přímo festivalech židovské hudby, také při židovských oslavách (svatby, svátky), ale i na masopustech, svatbách a dalších soukromých akcích, se kterými obráží republiku i Evropu. V Praze působí především na klubové scéně, a zde mají možnost také zahrát pro širší publikum. Koncertují převážně v klubech Vagon³⁷ a Kristian Marco³⁸. Tyto kluby Trombenik považují téměř za domovské; Vagon je menší pražský hudební klub se stálou klientelou, která sem dochází především na koncerty rockové hudby (Trombenik je v repertoáru interpretů klubu značně odlišný), skupina zde často vystupuje proto, že si jí oblíbil majitel klubu. V případě lodi Kristian Marco se jedná spíše o restaurant, ale díky "známým" se zde Trombeniku podařilo vyjednat pravidelná vystoupení. Oba kluby jsou místa, která má skupina v oblibě a ráda se sem vrací.

Proč klezmer?

Důvod proč skupina hraje zrovna klezmer, leží na zakladateli skupiny. To on má velký vliv na to, jak kapela bude fungovat a jakým směrem se bude ubírat. Skupinu už zakládal se záměrem interpretace tohoto žánru. Z počátku měl sice jiné představy, ať už se to týkalo nástrojového složení či repertoáru nebo směru a vlivu, který by měl kapelu formovat. Pepíno hraje ještě v jiných kapelách, konkrétně se zmiňuje o Krless, jejichž hudbu považuje za duchovní: „[...] *Mě to bavilo, ale pak jsem si potřeboval ještě kompenzovat, jako utéct do té stránky hudby, do stránky taneční, stránky zábavový. [...] já jsem hledal kudy bych šel a vzniklo to takhle no.*“ (rozhovor Pepíno). U klezmeru šlo spíše o zalíbení zvuku hudby a momentálním rozpoložením a hudebním hledání. Nešlo o počín jak naplnit svou kulturní minulost nebo se přiblížit či začlenit do určité komunity, ale skupina vznikla se záměrem hrát nějakou neotřelou taneční hudbu, která bude etnicky zajímavá, ale ne úplně neznámá.

Ostatním členům skupiny na počátku klezmer moc neříkal, předtím, než začali hrát ve skupině, se jím nezabývali. Někteří začali hrát ve skupině, aniž by věděli co to klezmer vůbec je: „*Já jsem to vlastně začal hrát dřív, než jsem věděl co to je. Jo, to je vlastně naprosto přirozenej vývoj, řekl bych, většiny nás v Trombeniku. Dá se říct, snad první člověk, kterej věděl, o čem by ten klezmer mohl bejt, byl Pepíno.*“ (rozhovor Radek). Tmelícím prvkem bylo pro ně přátelství a zajímavá hudba, která by ze spolupráce mohla vzejít.

³⁷ <http://mujweb.cz/triffid/>

³⁸ <http://www.kristian-marco.cz/>

Co to je klezmer podle Trombeniku

V této části práce se budu podrobněji věnovat otázkám, kterých jsem dotkla výše. Tedy, jak členové skupiny na klezmer nahlíží, jaký mají k němu vztah a jaká volí slova při jeho popisu. Jak skrze svůj pohled, který si o tomto hudebním žánru vytvořili, tuto hudbu hrají. Ptala jsem se jich na to, co se jim vybaví pod pojmem klezmer (klezmer totiž není pouze hudba), jak by popsali klezmerovou hudbu. Jak prvky, které pro klezmer vidí jako typické, vnášejí do produkce skupiny, a jak by charakterizovali to, co hrají.

Jak popisují členové Trombeniku klezmer?

Klezmer vnímají jako součást kulturní tradice, která je dnes už ke komunitě vázána volněji, takže může samostatně fungovat. Uvědomění že klezmer byl součástí kultury, se kterou byl velmi úzce spojený a tím pádem také ovlivněný, se také odráží na tom, jak klezmer popisují a charakterizují. Právě při otázce charakteristiky klezmeru používají převážně slova, která žánr popisují v rámci fenoménu: *tradice, tradiční, židovská kultura, židovský přístup/způsob a židovská hudba.*

Anežka: „Co se ti vybaví, když se řekne klezmer? Jak bys to charakterizoval?“

Radek: „[...] když se řekne klezmer pro mě se vybaví to, co hodně, jako hodně, klezmerovejch kapel uctívá, a to je ta tradice. To znamená ta muzika z těch nahrávek ze starejch desek, z přelomu 19. a 20. století. A to je vlastně dost. No ta muzika zní dost jinak. Ne, že bysme hráli všechno jinak, my si propůjčujem ty motivy a tradice, ale v našem podání ta muzika zní dost jinak.“

Anežka: „Popsal jsi klezmer jako „hudbu s tradicí“. V jakém smyslu tradiční, Co je to za tradici?“

Radek: „Klezmer je hudba s židovskou tradicí. Nejde patrně tolik o prvky hudební, spíše kulturní, vázané k etniku. Židovskému etniku.“ (rozhovory Radek).

Anežka: „Co si představíš pod pojmem klezmer. Jak bys ho charakterizoval?“

Vojta: "No pro mě je klezmer takovej ten trochu tradiční, taková ta trochu unylá, velice unylá židovská hudba. No jako já tenhle klezmer moc teda nemusím, pro mě to je málo rytmický, málo skočný.“

Anežka: „Popsal jsi klezmer jako „tradiční, trochu unylou, hudbu“. V jakém smyslu tradiční, Co je to za tradici? Jak ta tradice podle tebe zněla?“

Vojta: „Tradice určitě pochází z prostředí židovských rodin a židovské kultury obecně, která byla vždy úzce spjata s hudbou a tancem. [...] Unylostí jsem měl namysli spíše soudobou interpretaci klezmeru.“ (rozhovory Vojta).

Anežka: „Kdybys měl říct nějakou „svou“ definici klezmeru, co ten klezmer podle tebe všechno obsahuje, co ho definuje?“

Josef: „No to není ze mně, ale myslím si, že tam je takovej, aspoň pro mě to tak je, že tam je takovej zvláštní židovskej přístup k tomu, jak to hrát. Můžeš hrát „Na Pankráci“, ale tím klarinetem a housličkama, třeba riffama, který jsou podle mě charakteristický pro klezmer, to tam prostě dostaneš. Ono se říká, že ty židovský muzikanti nehráli jenom židovskej nebo cikánskej repertoár, ale hráli ledacos. Ale na rozdíl od těch nežidovskejch muzikantů to uměli zahrát tak, že ty ženský plakali, třeba. A to si myslím, že je takový hodně důležitý pro ten klezmer, jak to hraješ, jakým způsobem, no.“

„[...] co je charakteristickéj prvek v tý hudbě, to je takovej smutek. V těch melodiích, někdy v těch textech, a přes to, že je veselá, tak to tam zaznívá v těch harmoniiích, postupech.“ (rozhovor Pepíno).

V prvotní charakteristice klezmeru se všichni dotazovaní spíše zaměřovali na ideologickou stránku klezmeru. Při bližším dotázání na podrobnější charakteristiku, charakteristiku spíše zvukové stránky, byl klezmer spojován s osobním zkušenostmi a dojmy s touto hudbou: *virtuozita, smutek, unylost*, ale na druhou stranu i *veselost a radost*.

Při dalším dotazování charakteristiky zvukové stránky klezmeru, byla nejčastěji používaná slova jako: *klezmerové motivy a riffy, harmonie, postupy, jidiš*.

Anežka: „Co se týká toho způsobu hry. Kde čerpáš ty specifický techniky? Máš nějaký vzor?“

Josef: Riffy, který samozřejmě musíš poslouchat, který si napsloucháš ty jako klarineták třeba od Tarrase, nebo jako houslista od jinýho. Ale já teda osobně, a to používám i v tý středověký hudbě, tak tím, že právě poslouchám tu world music nebo mě spíš baví lidová muzika různějch zemí celýho světa. Tak z toho si beru drobečky, který si skládám do tý svojí hry, když teda na to nahlídnu takhle seshora. Ta hudba je jako jidiš. Tak takhle to je s muzikou a tak to cejtím já. Samozřejmě jsou tam takový ty, až bych skoro řekl klišé, triky, klišé riffy, který můžeš používat úplně extrémně, proto je to klezmer. Mě bavěj, ale neženu se do toho úplně moc, prostě si hledám svůj přístup.“ (rozhovor Pepíno).

Anežka: „Je něco "typického", co v klezmeru používáš?"

Vojta: „No jasně. Já myslím, že každé z nás má svoje typický klezmerovský riffy nebo spíš styl hraní, no každé hrajeme co umíme. [...]" (rozhovor Vojta).

Anežka: „Jak se Trombenik odlišuje od toho klezmeru, který jsi teď definoval? "

Radek: „Tak samozřejmě bude možná jednoduší začít tím, když řeknu, v čem se neliší, protože toho bude málo. Samozřejmě neliší se to v tom, že my si propůjčujeme zejména ty instrumentální motivy, my, a to hlavně Pepíno, zpíváme v jidiš. [...]" (rozhovor Radek).

Z rozhovorů je patrné, že hudebníci svou tvorbu reflektují a v problematice klezmeru se orientují. Klezmer popisují jako "tradiční židovskou hudbu", ale také je podle nich klezmer hudba, která neustále přejímá vlivy z okolí: „[...] my si myslíme, že ta hudba je živá [...] tam se protavilo spousta vlivů, samozřejmě ten židovskej prvek tam vítězí, ale ostatní vlivy jsou nezanedbatelný [...]" (rozhovor Radek). Tyto skutečnosti, z jejich zkušeností, většina lidí, laiků, nezná a pojem klezmer někdo nezná vůbec nebo pouze ví, že to je židovská hudba.

Jak se jejich představa o klezmeru projevuje v hudbě, kterou tvoří?

Prezentování hudby nezahrnuje pouze zvuk, ale i další prvky, jako vizuální stránka, chování a reakce publika a skupiny samotné a míst, kde hrají.

Vizuální stránka skupiny; skupina Trombenik nevystupuje v "civilním" oblečení, ale na koncerty vždy obléká kostýmy, které jsou jedním ze signifikantních prvků kapely. Jedná se o poloformální až formální oblečení (viz. obrazová příloha, č.1). Na běžné koncerty a akce se Trombenici oblékají do černých kalhot a košilí světlých barev, u nichž mají ohrnuté rukávy. Hudebníci také nosí barevné vesty, kšandy (které mají buďto na ramenu nebo spuštěné podél boků) a pokrývky hlavy (klasický pánský klobouk či cylinder s barevnou stuhou, buřinku). Jelikož Trombenici hrají při více příležitostech mají k dispozici ještě další kostýmy. Při koncertech na lodi Kristian Marco nebo při akcích jako byla Technicolour Dream Party, nosí námořnické oblečení (viz. obrazová příloha, č.2); námořnická trika a většinou džíny nebo bílé kalhoty. Skupina někdy hraje při příležitostech masopustů, kde ve výběru kostýmu má každý člen ruku volnou.

Nejčastějším oděvem je první zmíněné oblečení, v tomto případě jde o vizualizaci klezmeru, přesněji jeho zasazení do 20.-30. let 20. století. Také ztvárňuje představu klezmerů

jako chudých hudebníků. Oblečení je pro skupinu sebeidentifikačním prvkem a také záměrem o odlišení se.

„[...] ze začátku jsme hodně čerpali z třicátých let minulého století, tak jsem si říkal, že jako budem směřovat v těch kostýmech do těch třicátých let. Přejde mi to dobrý držet se nějakého směru v tomhleto. Protože málo platný, ty kostýmy patří k té muzice, když to chceš dělat aspoň nějak na úrovni.“

„[...] Já se snažím na těch kostýmech trvat, protože to k tomu patří, ale výjimkou je právě ta loď. Tam jsem si říkal, že si ty trička můžem dovolit a výjimkou jsou ještě masopusty, kde člověk je v maskách. Kluci si na sebe navlíknout docela neuvěřitelný věci.“ (rozhovor Pepíno).

„[...] Možná ono to na začátku ti může přijít jako přitažený za vlasy, ale ono to k tomu patří. Prostě ty lidi tě vnímaj jinak prostě. Teď si vem, jako když vidíš středověkou kapelu, která hraje ve středověkých kostýmech a pak je tady jedna co hraje v džínách. Lidi to prostě slyšej i těma očima. Takže si myslím, že to k tomu patří. [...] Mě se líbí, že jsme měli takovou tu představu, že jsme jakoby takový ty chudý muzikanti víš.“ (rozhovor Radek).

„[...] Já myslím, že to k tomu patří. Zrovna včera jsem byl na koncertě středověké kapely. A říkal jsem si, že jsou všichni v civilu a my máme ty kostýmy, to dělá jinou úroveň, jinou atmosféru. My se snažíme ty kostýmy nějak dodržovat. I když občas se snažíme Pepína přemluvit, abychom hráli v civilu, ale on nikdy nepovolí. A myslím, že to nás taky docela dost charakterizuje. Je to myslím si fakt důležitý. [...] Tyhle jsou vyloženě, co kdo doma našel, takový trochu chudý muzikanti, ale to k tomu klezmeru sedí vid'. Prostě to tak bylo.“ (rozhovor Vojta).

Jedním prvkem, který bych přidala k vizuální stránce skupiny, je malý detail v názvu skupiny, spíše v jejím vizuálním zpracování. Ve slově "Trombenik" je "i" nahrazeno malým klezmerovým hráčem na klarinet. Tento detail používají na obalech CD a na plakátech.

Další aspekt, který vytváří celkový dojem prezentace skupiny, jsou **místa a příležitosti**, na kterých skupina vystupuje. Skupina se pohybuje na různých místech po ČR i v zahraničí, klubech, festivalech a akcích. V případě festivalů se většinou jedná o tematické festivaly a příležitosti (Festival židovské kultury Warsawa- Singera 2009, Boskovice- festival pro židovskou čtvrť 2010, Kaziměř- Festiwal Muzyki Klezmerskiej a další), které fungují jako propagátor a podpora etnické menšiny, kde je kapela představitelem etnické hudby. Při

dalších akcích (svatby a oslavy) a koncertech fungují spíše jako taneční hudba, s puncem etnicky zajímavé hudby. V Praze kapela působí na klubové scéně, koncerty zde mají jedenkrát za měsíc, a to hlavně v kubech Vagon a Kristián Marco. Skupina má v průměru tak tři, čtyři koncerty za měsíc.

Na veřejně přístupné koncerty, které jsou zveřejněny na stránkách skupiny a na profilu a událostech na sociální síti, je vstupné (většinou ve výši 150 korun, při zmínění hesla, které se zveřejní v den koncertu na stránkách události, je vstupné za 100 korun). Skupina při veřejných vystoupeních také tiskne plakáty, které jsou vyvěšeny před klubem. Koncerty mají předem určený začátek, který je vždy posunutý o dvacet minut či půlhodiny. Vystoupení mají pevně dané schéma, hrají tři "sety" mezi kterými mají přestávky. V setech je daný repertoár, který je v prvním setu klezmerový, v druhém se míchá s romským a ve třetím setu jsou převážně romské a slovenské a moravské lidové písně.

Trombenik je skupina, která se hudbou přímo neživí - na koncertech je vstupné za soukromé akce dostávají honoráře - takže hlavním tmelícím prvkem je hudba a přátelství.

„[...] nemáš to čistě jenom pro tu obživu a rád si někde prostě, jak se říká, zaparíš. A tahle nadstavba, kterou všichni cejtíme, je v pozadí. A to je taky zajímavý, to je řekl bych jeden z tmelících prvků, že tu muziku děláme pro tohle.“ (rozhovor Pepíno).

„[...] To je právě hrozně důležitý v Trombeniku, že to pojítka to, že by to byla nějaká ta práce, ale my se máme rádi jako lidi [...] Jinak Trombenik je 5 lidí, které asi 12 let spojuje vůle spolu hrát hudbu, která je baví.“ (rozhovor Radek).

„[...] Užíváme si radost z hraní, které je obvykle odměněno uspokojivou částkou.“ (rozhovor Vojta).

V určitých ohledech skupina působí velmi formálně, co se týká organizace koncertů, honorářů, vstupného, organizace vystoupení apod. Při koncertech je ale skupina uvolněná a atmosféra je velmi neformální a zábavná.

O charakteru skupiny také vypovídá **publikum**. Při veřejně přístupných příležitostech jsou v publiku fanoušci skupiny, kteří na koncerty chodí častěji nebo chodí na koncerty do daného klubu, někteří lidé v publiku jsou opravdu náhodní diváci, kteří doprovázejí ty, kteří skupinu už znají. Pravidelnými návštěvníky veřejných koncertů jsou přátelé hudebníků. Dokonce jsou častými návštěvníky koncertů studenti na výměnných pobytech, kteří si už

předem rezervují stoly a místa. Samotné koncerty působí neformálně, a to také díky interakci publika s kapelou. Záměrem při založení skupiny Trombenik bylo vytvořit "zábavovou a taneční" skupinu. Jedním z prvků, který to podporuje, je **chování skupiny**. V průběhu koncertu členové skupiny a publikum spolu navzájem komunikují, publikum reaguje na poznámky skupiny a naopak. „Když jsou tam nějací kamarádi, tak ta interakce je super. Mě se to takhle ale líbí, oni někteří muzikanti to mají jinak, ale pro mě to je trošičku, jak ty tomu říkáš neosobní přístup. Oni chtějí odehrát kvalitně tu hudbu, ale pro mě je to málo, no. Když už vystupuju před lidma, tak si myslím, že nějaká ta komunikace je důležitá [...] Když začnou lidi tancovat a začne ta odezva jo, tak to tě vždycky tak nabudí, že ti sami hážou ty nápady, že nemusíš ani nic vymyšlet.“ (rozhovor Pepíno). Velmi hezkým prvkem komunikace s diváky je moderování, které zajišťuje Pepíno. Představuje jednotlivé skladby, komunikuje s publikem, když jsou v hledišti cizinci, tak moderuje v cizím jazyce. Při moderování i zpěvu působí trochu teatrálním dojmem, odráží se v tom nejspíš jeho povolání. Když zpívá, tak používá takový melancholický tón hlasu. Jeho celkové chování mi připomíná "pouťové vyvolávače"; umí zaujmout, má specifickou dikci a tón hlasu (při moderování, ale i zpěvu působí žoviálně, nonšalantně a velmi uvolněně), celkový obsah přednesu (hodně často začíná koncerty frází "Dámy a pánové", před začátkem písně popíše její obsah atd.) a také postoj těla (živě gestikuluje, když uvádí skladby - otevírá paže, jako kdyby všechny zval k tanci a poslechu).

Celá skupina si hudbu a celkovou atmosféru viditelně užívá. Hudba Trombeniku je určena k tanci a bujarému veselí, takže tomu odpovídá i atmosféra při koncertech.

Název také charakterizuje skupinu. Jak uvedl Pepíno v rozhovoru; slovo Trombenik má význam podvodníka a šarlatána. Trombenik sami sebe neoznačují za čistě klezmerovou skupinu, navíc v jeho očích první klezmerové byli podvodníci.

Klezmer v tvorbě skupiny Trombenik opravdu znamená pouze určitý hudební systém, hudbu. Celková atmosféra, která této hudbě náležela, je odlišná. Je to dané tím, jaké vlivy do hudby přináší každý z jednotlivých členů, ale také tím, že klezmer není pro hudebníky spjatý s religiozitou a komunitou, nebo ne aspoň tak výrazně, aby to ovlivnilo jejich vystupování a prezentování tohoto žánru.

Klezmer Trombenik

Atributy klezmeru podle Trombeniku

„Klezmerová a balkánská taneční a poslechová hudba, tak jak se hrála i za dob Císaře Pána, odvážně okořeněná špetkou jazzu, folklorní hudby východní Evropy, kubánské rytmiky

a jinými ethnomuzikoingrediencemi."³⁹ Takto popisují hudbu, kterou hrají a produkují, členové skupiny Trombenik. Co je vede k tomu, aby hudbu označovali za klezmerovou a jaká složka v ní je klezmerová?

Při rozhovorech je vidět sebereflexe skupiny - nad hudbou přemýšlí a ví, co hrají. Hudbu, kterou tvoří a produkují, nikdo z nich neoznačuje za čistě klezmerovou. Klezmerem je hudba pro hudebníky z Trombeniku proto, že melodie vychází z klezmeru - jedná se samozřejmě o klezmerové písně jejich repertoáru, ne o skladby, balkánské, romské, moravské či jakékoliv jiné v jejich dalším repertoáru. V hudbě zaznívají takové prvky, které hudebníci popsali v rozhovorech jako klezmerové a jsou také znatelné v produkci; orientální harmonie, zajištěná odlišným tonálním systémem, ornamentika, která z tohoto systému vychází (hudebníci popisují jako riffy), tu obstarávají sólové nástroje, klarinet a housle, a nepopíratelným prvkem klezmeru je jeho jazyk, jidiš. Také v hudbě zaznívá atmosféra melancholie (ve zpěvu tento dojem vyvolává tón hlasu, v celkové atmosféře hudby tento dojem vyvolává tonální systém), ale i veselí (tempo skladeb, rytmika, celková atmosféra na pódiu a v hledišti).

V rozhovorech zaznělo, že charakteristickým rysem pro klezmer, je také ta skutečnost, že hudba byla živá a proměňovala se v průběhu času a také prostoru, kde zněla, a to pro to, že přijímala prvky hudby, která zněla kolem.

„[...] ten klezmer se vyvíjel i před 100 lety, ta muzika nepadla z nebe, že prostě se míchali ty - ta hebrejská muzika, ta arabská muzika - ty hrozně silný vlivy. I ta rytmika, tam jsou vlivy i opravdu kubánský, co se týče cítění toho rytmu. Dále tam jsou prostě vlivy z Ukrajiny, z Haliče. A když se to dostalo přes velkou vodu, tak se to začalo míchat s černošskejma vlivama, s cikánskou muzikou.“ (rozhovor Radek).

„[...] jak klezmer cestoval po celém světě, tak se do toho míchá všechno možný jako jazz a blues a ty cikáni. Jak to hrajem prostě my, tak si tam člověk může dělat, co chce, dá se říct.“ (rozhovor Vojta).

Každý z hudebníků skupiny má svou hudební minulost či background, ze které čerpá prvky (romské, moravské, balkánské, latinsko-americké, jazz apod.) a zasazuje je do hudby, kterou hrají. Proto jsou klezmerové skladby ozvláštněné rytmickými slabikami "hop", "hej"

³⁹ Zdroj: plakát skupiny na koncert v klubu Vagon dne 25.2. 2013.

nebo "hopá", které jsou typické pro romskou hudbu, proto skladba "Bandoneon" chvílemi připomíná flamenco, proto některé skladby v mezihrách zní jako z repertoáru davul zurna⁴⁰, proto je mezihra písně "Elis Island" stylizovaná do dixielandu. Všechny tyto prvky dávají z hlediska diváka hudbě nádech něčeho známého.

„[...] ten židovskej prvek tam vítězí, ale ostatní vlivy jsou nezanedbatelný. A my vlastně si propůjčujem tu muziku a já si spíš myslím, že jsme takový trochu netradiční interpreti, my o sobě nechceme říkat, že jsme nějaká echtovní, kovaná klezmerová kapela, ale spíš jsme taková kapela tím klezmerem inspirovaná. A to ti právě dává tu svobodu do toho vnášet ty hudební prvky, který prostě ta interpretace před sto lety neměla. [...]"

„[...] Ale my vlastně se snažíme do té muziky, každej přinést něco, co nás vlastně oslovuje a my se nesnažíme ani kopírovat z toho, co už je jo. [...] Hudba Trombeniku je dána předešlou hudební zkušeností každého z členů. Tyto zkušenosti tak nabízí širokou škálu přístupů k tvorbě i hraní. [...]" (rozhovor Radek).

„[...] My to děláme trošku po svém, Pepíno si dycky vezme nějakou tradici, a to je ta klezmerová složka. Klezmer je to v tom, že to vychází z té hudby, my ty aranže modifikujem a děláme si vlastní. [...]"

„[...] základem jsou stále židovské texty a melodie, které si upravujeme podle našeho gusta. Díky tomu jsme si zažili určité postupy, harmonie a osvojili jsem si celkovou atmosféru klezmeru. [...]"

„[...] V Polsku o tom napsali „mišmaš klezmerowy". [...]" (rozhovor Vojta).

Část repertoáru Trombeniku tvoří neklezmerové věci, romské, moravské, slovenské a balkánské skladby. Členové uvádí, že hlavním repertoárem je klezmer a tato část repertoáru je pouze pro zpestření. O tom, že je tato část koncertů už uvolněnější, vypovídá také to, že tyto "neklezmerové" písně zpívají všichni (kromě bubeníka). V klezmerovém repertoáru je hlavním zpěvákem Pepíno, ostatní mu dělají pouze doprovodné vokály. Tyto neklezmerové skladby se po stránce zvukové přiklání ke svému původu, ale jsou okořeněny klezmerovu ornamentikou zajištěnou opět sólovými nástroji. Do tohoto repertoáru hudebníci také vkládají prvky jiných hudebních tradic, např. slovenská romská píseň "Ide poštar, ide" je ve vokálních

⁴⁰ Davul zurna je romské nástrojové seskupení; dvoublanný buben (davul) a dvouplátkový šalmaj (zurna). Šalmaj je dechový dřevěný nástroj, předchůdce hoboje. Davul zurna je balkánská hudba, která působí na území se silným vlivem Turecka, proto je zde charakteristický "orientální" zvuk.

částech stylizovaná do tanga. Balkánská hudba a romská hudba jsou hudebními systémy, které také používají mikrointrevaly, tímto jsou si s klezmerem příbuzné, nehledě na to, že v minulosti působily ve stejném prostoru a navzájem se ovlivňovaly. Klezmerový zvuk či "punc klezmeru" je v této části repertoáru tedy spíše domnělý. Dojem klezmeru také vyvolává zvuk klarinetu, pro klezmer typický nástroj.

Kde berou Trombenik inspiraci?

Repertoár skupiny Trombenik by se dal rozdělit na dvě části: klezmerovou a neklezmerovou. Klezmerová část tvoří "gró" repertoáru, neklezmerová má naopak doplňující a zpestřující funkci, je hrána především na soukromých akcích a samostatných koncertech.

Hlavní slovo při výběru klezmerového repertoáru má frontman skupiny Pepíno. Původní inspirací byla hudba Klezmer Conservatory Band⁴¹, kterou zaslechl náhodou. Další velkou inspirací mu byli skupina The Klezmatics⁴², která se dle jeho slov už odklonila od toho směru, kterým by se chtěl ubírat on, a také Budapest Klezmer Band⁴³. Většinu materiálu, kterým se Pepíno nechává inspirovat, nasbíral v zahraničí, Francii a Německu. „[...] *vlastně Pepíno má literaturu, ze které čerpá. Nebudu říkat zpěvníky, ale prostě knihy se skladbami. A tam dycky najde nějakou, která ho zaujme, tak to zpracuje.*“ (rozhovor Vojta). Vždy se snaží od dané skladby najít nejpůvodnější verzi a s tou pak pracuje.

Repertoár neklezmerové části je dílem ostatních členů skupiny, kteří mají další hudební zkušenosti - působení v různých folklórních souborech a skupinách hrajících worldmusic je pro ně inspirací. Vojta s Karlem například spolu hrají v balkánské skupině Rooombaaaa a také hráli oba ve folklórních tělesech. Tyto hudební zkušenosti jim nejen dávají inspiraci v repertoáru, ale jsou i zdrojem hudebních prvků, které hudebníci vkládají do klezmerové části produkce Trombeniku.

Repertoár skupiny Trombenik

O repertoáru skupiny Trombenik platí čtyři pravidla, a to:

⁴¹ Klezmer Conservatory Band je skupina založená v 80. letech minulého století v Bostonu. Jsou označováni jako skupina, která hraje tradiční klezmer. (zdroj: http://en.wikipedia.org/wiki/Klezmer_Conservatory_Band)

⁴² The Klezmatics je New Yorkská klezmerová skupina, jeden z nejznámějších interpretů klezmerů. Jejich repertoár jsou staré Jidiš písně smíchané s dalšími vlivy z jejich okolí. (zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Klezmatics)

⁴³ Budapest Klezmer Band, je maďarská skupina, která svůj repertoár čerpá z repertoáru Aškenázských Židů Východní Evropy. (zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Budapest#Budapest_Klezmer_Band)

- 1) celkově jejich repertoár není pouze klezmerový, ale sahá po skladbách z oblasti romské hudby a moravské a slovenské lidové hudby;
- 2) hrají skladby převzaté, malé procento z repertoáru jsou skladby autorské;
- 3) hrají skladby jak instrumentální, tak i vokálně-instrumentální;
- 4) jazyk klezmerových písní je jidiš, až na píseň "Elis Island", která je v angličtině;
- 4) skladby v jejich repertoáru jsou středně rychlé až rychlé.

V jejich klezmerovém repertoáru se objevují tradicionály - některé jsou i v repertoáru výše zmíněných skupiny (The Klezmatics, The Klezmerim, Budapest Conservatory Band) - jako: Mayn Rue Plats, Oyfn Oyvn, Baym Rebin'S Sude, Du Meydele Du Fayns, Dorfén Dorfén, Itsik Hot Khasene Gehat, Her nor du shoen Meydele, Dire-gelt, Momele, Liebes Tanz, Ot Dort, Die Grine Kuzine, Der Heyser Bulgar a další. Písně autorské jsou: Bandoneon a Trombenik Marsch. Podle slov frontmana a jeho představování písní na koncertech, jsou písně převážně o lásce, písně s milostnou až erotickou tematikou nebo písně svatební.

Tento "klezmerový" repertoár skupiny je dostatečně rozsáhlý na to, aby skupina vydala CD. Trombenik konkrétně vydal dvě desky; "Mr.Bocher" z roku 2004, obsahuje celkem sedmnáct skladeb, z toho jedna, "Trombenik Marsch", je autorská. Druhým albem je "Ay Di Fayer" z roku 2010, která obsahuje 16 skladeb, s autorskou skladbou "Bandoneon". Na deskách jsou jak instrumentální, tak i vokálně- instrumentální tradicionály. Autorské skladby jsou z pochopitelných důvodů, nedostatečná znalost jazyka jidiš, instrumentální. Na deskách se objevují pouze klezmerové skladby z repertoáru skupiny.

Neklezmerový repertoár jsou skladby romské, moravské a slovenské lidovky: *Načo pôjd'em domov*, Bubarama, Šavlový tanec, Ide poštar ide, Išel Macek, Tancuj, tancuj, vykrúcaj, To ta heľpa, Rež, rež, rež, Ešťa som sa neoženil a další.

Ay Di Bokher, Ay di Fayer

Jako reprezentativní skladbu jsem si vybrala milostnou píseň s názvem "Ay Di Bokher, Ay di Fayer", ze stejnojmenného alba skupiny Trombenik, nebo také známou jako "Oyfn, Oyvn". Je to jidiš skladba, písňové formy frejlech. Písnička pravděpodobně pochází z oblasti Polska, každopádně na tomto území byla prvně zaznamenána a nahrána, a to ve verzi zpívané Ino Troperem s orchestrem Jerziho Wozniaka. Nahrávka byla pořízena pro desku: Polska Nagrania Muza, Piesni Zydowskie, Warsaw; bohužel datování se nezachovalo. Píseň interpretovala třeba skupina Klezmer Conservatory Band. Zajímavostí pro českého diváka a

posluchače by mohlo být, že tato píseň zazněla v českém filmu "Obchod na Korze", který byl natočen podle stejnojmenné knihy v roce 1965.

Trombenik: Ay Di Bokher, Ay di Fayer

Tuto skladbu jsem nahrávala během vystoupení v klubu Lucky bar, 11.3.2014. Při porovnání s verzí na CD, jsou rozdíly minimální. Skladba je rychlého tempa, je ve 2/4 taktu. Její struktura je taková, že má krátkou předehru, čtyři sloky, které jsou oddělené mezihrami, poslední sloka je v tempu rubato⁴⁴, kde postupně skladba graduje. Dohra je ve stejném tempu jako je začátek písně. Schéma skladby je takové: předehra AA B AA B A B CC DD.

Předehra má šest taktů (v předložené nahrávce je předehra posunutá o pár taktů, kdy banjista vydrnkáváním "čeká" na ostatní členy skupiny, kteří zřejmě ještě nejsou připraveni), první dva takty vydrnkávají housle s banjem, ke kterým se od třetího taktu přidávají kontrabas, hrající smyčcem, a bicí (kontrabas a bicí hrají na každou dobu, banjo na každou druhou). V sedmém taktu se přidává zpěv, housle v této části nevydrnkávají, houslista už používá smyčec. Melodie zpěvu opakuje dvakrát formu - s mírnými improvizacími odchylkami - (AA) a přichází mezihra, která má stejnou harmonii jako sloky (B). V mezihře hraje klarinet odlišnou melodii, než má sloka, kterou zdobí trylky. Ostatní nástroje hrají stále dle stejného schématu. Ostatní hráči od první mezihry a vždy v následujících mezihrách, doplňují rytmiku slabikami "hop" (romský prvek). Každá nová sloka začíná prvními dvěma takty předehry, vydrnkáváním. Od druhé sloky se přidávají ve dvojhlase doprovodné vokály ("ná, Tumba- tumba- tumbaba"). Od druhé mezihry nastává změna, ke klarinetu se přidávají ve dvojhlase housle. Po třetí mezihře hudba zpomalí a čtvrtá sloka (CC) je v tempu rubato, zpěv má podobnou melodii, ale harmonie je odlišná od předchozí části. Ostatní nástroje lehce přitakávají zpěvu. Tato sloka má nádech romské hudby, kterou zajišťují vyhrávkami housle. Na konci sloky se skladba vrací postupně do původního tempa podobným vydrnkáváním, jako bylo na začátku skladby. Dohra (DD) má stejnou harmonii jako zbytek skladby, akorát melodie, kterou hraje klarinet ve dvojzvuku s houslemi, je odlišná, je to spíše variace na základní melodii sloky. Dohra nemá už zpívaná slova, hudebníci ji doplňují rytmickými slabikami a pouze dlouhými zpívanými tóny ("ná"). Skladba končí při druhém opakování formy dohry, korunou⁴⁵, podle poslechu na jakémisi "sedmičkovém"⁴⁶ akordu.

⁴⁴ Rubato tempo je "uvolněné tempo", žádné určité doby, hudba se řídí spíše podle "feelingu". (zdroj: https://en.wikipedia.org/wiki/Tempo_rubato)

⁴⁵ Koruna označuje přesně neurčené prodloužení noty, tónu, jehož délka je závislá na cítění a vkusu hráčů.

⁴⁶ Hudební žargon, označuje septakord, což je souzvuk čtyř tónů. Prvního, třetího, pátého a sedmého v dané tónině. Sedmý tón (zmenšený či zvětšený- vzdálenosti intervalu o půl tónu) dodává tomuto akordu jisté napětí.

Míra improvizace jak v této skladbě, tak i celkově v repertoáru skupiny, není až tak velká, jak by se na daný žánr očekávalo. Improvizace spíše leží na sólových nástrojích, které improvizují s ornamentikou a zdobí jí hlavní melodii. Skladby mají dané schéma, které si skupina vytvořila, a která dodržuje.

Ornamentika a kolorování v této skladbě není také nijak výrazná. Klarinetista používá trylky a protahované tóny. Tyto typické klezmerové prvky má skladba především v mezihrách, punc klezmeru má skladba díky tonálnímu systému (který je spíše znatelný a slyšitelný u sólových nástrojů) a také zvuku klarinetu.

V přepisu je zaznamenána základní melodie skladby, která se samozřejmě obměňuje v závislosti na textu a také improvizčních schopnostech zpěváka. Přepis také obsahuje mezihru. I když jsem výše označila klezmer za hudbu, která plně neodpovídá našemu tonálnímu systému, tak jsem skladbu zapsala v tónině F moll.

Oy-fo Oy-m zítst a mey-dl Tum-ba tum-ba Tum-ba-ba

Uh zi hejt (a) zaj-dn kley-dn Tum-ba tum-ba Tum-ba-ba

Oyfn, Oyvn

Oyfn oyvn zitst a meyd, Tumba- tumba- tumbaba.

Un zi heft a zaydn kleydl, ...

Iz a bokher ongefloyn, ...

Hot dem fod opgetsoygn, ...

Ay di bokher, ay di fayer, ...

Ez vet dikh kosten zeyer tayer, ...

Nit mit shtrik vel ikh dikh bentn, ...

Ikh ver nischt oplosn funanden, ...

Ikh vel dikh halz, ikh vel dikhn libn, ...

Iz der bokher do farblibn, ...

Oyfn oyvn zits tsveyen, Nit zey heftn, nit zey neyen. ://

Překlad

Na plotně sedí mladá dívka, Tumba- tumba- tumbaba.

Zašívá saténové šatičky, ...

V tom přijde mládenec, ...

A přetrhnul jí nit, ...

Oj ty lupme, oj ty výtržníku, ...

Za tohle zaplatíš, ...

Neobmotám tě lanem, ...

Ale obmotám tě svýma, bílýma, rukama, ...

Budu tě držet a budu tě milovat...

A tak chlapec tedy zůstal, ...

Tak na plotně dva sedí, nešijí ani nelátají. ://

5. Závěr

Tato bakalářská práce vychází ze studia na fakultě humanitních studií. Výzkum probíhal v letech 2012- 2014. Během této doby jsem měla šanci nahlédnout na fenomén klezmer, jak z teoretického hlediska (např. historie a vývoj), tak i z praktického hlediska.

Při zkoumání pražské hudební skupiny Trombenik pro mě byly inspirativní práce od Marka Slobina, Erica Hobsbawma a Ruth Ellen Gruber, které jsou zmíněny v teoreticko-metodologické části. To byly stavební kameny, od kterých jsem se mohla "odpíchnout". Teoretické koncepty rozpracované u výše zmíněných autorů, tím jak popisují a vysvětlují, co klezmer je a jak na něj pohlížet mi pomohly zarámovat předmět výzkumu a nahlédnout zvolenou problematiku. Samozřejmě, tyto koncepty (především kulturní konstrukt a umělá tradice) na sebe navazují a vzájemně se doplňují.

Trombenik jako kulturní konstrukt

Mark Slobin je americký etnomuzikolog, který se ve svých pracích zabývá především hudbou východní Evropy, do které lze klezmer zařadit. Ve své práci "Fiddler on the Move" popisuje, co termín klezmer všechno označuje a v důsledku změn, které tento žánr (mimo jiné) prodělal, ho označil za *kulturní konstrukt*; takto označuje revival, který povstal v 70. letech minulého století, a z toho vzešlý klezmer následujících let. Charakteristiky, které popisují klezmer jako kulturní konstrukt, bylo vhodné aplikovat na charakteristiku skupiny Trombenik. To otevřelo i cestu k otázkám typu: kdo jsou dnešní klezmeři, jaký mají repertoár, jaké jsou vlivy okolního prostředí a při jakých příležitostech hrají?

Trombenik je nežidovská kapela hrající židovskou hudbu. Ani jednomu z hudebníků nejde o to, se prostřednictvím hudby identifikovat s určitou kulturou. Jde jim o zvuk a hudbu samotnou, hlavní motivací při zakládání skupiny bylo pro ně zkrátka hrát zajímavou hudbu. To, že nejsou Židé, není při provozování hudby překážkou, ve zvuku jim nejde primárně o kulturní identitu. Ani jeden z hudebníků se při rozhovorech neoznačil za klezmera, vnímali se spíše jako hudebníci, kteří klezmer pouze hrají. V kontextu klezmeru si sice uvědomují jeho návaznost na tradice v minulosti, ale už ho také vnímají jako samostatně fungující žánr, u kterého, přijali se za své určité "charakteristické" prvky, které byly vytrženy z kontextu. Jejich repertoár obsahuje klezmer skladby, ale i skladby, které převzaly ze svého hudebního "background"⁴⁷. Repertoár není ovlivněný tím, kde hrají a jaké mají publikum, ale vytváří si

⁴⁷ Lze přeložit jako hudební pozadí, okolí či zázemí.

ho sami, dle vlastních preferencí. S tím souvisí i hudební vlivy, které se přelévají do jejich produkce; každý hudebník si s sebou nese svou hudební minulost, ze které čerpá určité prvky, a tím hudbu ozvláštňuje. Trombenik vystupují, jako mnohé dnešní klezmerové skupiny, při různých příležitostech. Klezmer je hudba hudebních sálů, klubů a festivalů a ke své komunitě se vrací oklikou zpátky – např. když si je Židé najímají na slavnosti a svátky (tyto příležitosti jsou však v případě skupiny Trombenik sporadické).

Není to tak, že by sama skupina vytvářela jinou formu kulturního konstruktů, o tom ostatně nepsal ani Slobin. U skupiny Trombenik šlo o naprosto přirozený vývoj v rámci celého klezmeru; kulturní konstrukce je zde etapa, která i vzhledem k židovské tragédii ve 20. století v klezmeru prostě nastala. A skupina Trombenik do tohoto vývoje zapadla, přijala ho za svůj a tímho i reprodukuje dál. Muzikanti z Trombeniku sice říkají, že nehrají čistý klezmer, někdy mluví o tom, že jsou klezmerem pouze inspirovaní, protože si dělají vlastní aranže a přidávají do produkce právě prvky ze své hudební "background". Na druhou stranu ale mluví o tom, že spousta nynějších klezmer interpretů dělá totéž. Podle vlastních slov patří mezi ty interprety klezmeru, které přejímají určité prvky a repertoár, ale snaží se to poupravit po svém. Díky naposlouchanému materiálu si vytvořili vlastní představu, která se určitými stylovými a výrazovými prostředky odvolává ke "starému" klezmeru. Na rozdíl od těch interpretů, kteří slepě kopírují staré nahrávky s vidinou toho, že pouze takto budou hrát opravdový a čistý klezmer. Ať už jde o kopírování či přejímání určitých prvků a jejich "zaranžování", vždy půjde o kulturní konstrukt. Klezmer změnil svou základní funkci, svoje postavení, svou komunitu a částečně i svou podobu. Klezmer v současnosti obsahuje sice určité prvky, které odkazují na židovskou kulturu, ale jde o zkonstruovaný obraz toho, jak tato hudba vypadá.

Trombenik jako umělá tradice

Eric Hobsbawm v knize "The invention of tradition", kterou spolu-editoval, píše na základě jeho studia zrodu národních hnutí o procesu vytváření tzv. umělých tradic. V analytické části je ke článku zabývajícím se právě umělými tradicemi, přidána ještě myšlenka knihy, která vypovídá o vytváření umělých tradic Židů, a to "Virtually Jewish" od Ruth Ellen Gruber. Klezmer jako jedna část židovské tradice tímto procesem také prošla. A kombinace zmíněných dvou teoretických konceptů (umělé tradice a kulturního konstruktů) modelovala celkový náhled práce na samotný proces a utváření kulturních fenoménů (proč, jak, kdy).

Dnešní pohled na židovskou kulturu, na její existenci a udržování samotných židovských tradic, je určován perspektivou západní kultury. To, co vnímáme jako židovské a

Židovství je předmětem naší vlastní imaginace, ať už to máme z literatury, filmů či vyprávění. Židovskou kulturu mnohdy praktikují lidé, kteří žijí v jiné kultuře a prvky tradic a zvyků užívají pouze zprostředkovaně. Není nikdo, kdo by jim to vysvětlil, kdo by je akulturoval. Zajímavou paralelu můžeme najít v článku od D.J.Jonese⁴⁸, který popisuje, že antropologický výzkum, který by byl naprosto objektivní a plně obsáhl veškeré aspekty dané kultury, by musel být veden domorodým antropologem. Tento antropolog, aby mohl vědecký výzkum provést, se vzdělá v západní vědě. Jeho výzkum a výsledky už budou ale produktem "naší, ne-domorodé, antropologie", protože prošly procesem zkoumání západní vědou (a je jedno jestli to dělá domorodý či ne-domorodý antropolog). Výsledek by byl tedy stejný jako u "západního" antropologa.

Trombenik při charakteristice klezmeru nejvíce mluví právě o tradici, popisují klezmer jako tradiční židovskou hudbu. Trombenik jako nežidovská skupina na klezmer jistě hledí skrze západní kulturu, nikdo nevyrostal v židovské kultuře a tradic se neúčastnil, i kdyby někdo z nich Židem byl, tak i jeho informace budou "zkreslené", převzaté. S ohledem na klezmer židovskou tradici znají, ale opět je to pouze tradice zprostředkovaná. Během procesu vytváření umělých tradic se původní kulturní fenomény výrazně transformovaly. „Revival byl postavený na jiných základech, než na kterých byl postaven před tím, právě kvůli nedostatečným znalostem a zkušenostem s nativní kulturou a jejími tradicemi. Vznikají tak různé kulturní konstrukty a Židé trefně pojmenovaní "imaginary Jews".

Avšak u tohoto konceptu od R. E. Gruber je problematické to, že je založen především na studium kultury u vyznávajících Židů; to oni udržují tradice a reprodukují kulturní kódy. Skupina Trombenik jsou "outsideri", a z již zprostředkované tradice si tedy některé prvky (veskrze hudební) vybírají a ty dále upravují k obrazu svému. Trombenický klezmer je v tomto ohledu pouze o modifikaci typického zvuku. Koncept od R.E. Gruber proto není v celé jeho šíři aplikovatelný na popis toho, jak skupina Trombenik klezmer interpretuje a prezentuje, je v tomto ohledu spíše rozvedením a navázáním na koncept o kulturním konstruktu.

Pražský klezmer Trombenik

Cílem této bakalářské práce bylo odpovědět na výzkumnou otázku: „*Jak skupina Trombenik vytváří svou představu klezmeru a jak tuto představu předvádí?*“ Výzkum byl veden jako etnografická studie, založená na kvalitativní výzkumné strategii, která se v mém

⁴⁸JONES, D.J. (2006): Na cestě k domorodé antropologii. Biograf (39): 29 odst. Dostupné na adrese <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=3904>

případě opírá zejména o interpretaci výsledků zúčastněného pozorování a polostrukturovaných a strukturovaných rozhovorů. V této interpretaci jsem pokoušela zjistit jaké (a zda-li vůbec) mají vybraní hudebníci představy o klezmeru. Optika, o kterou jsem se snažila opřít a vysvětlit tak fenomén klezmeru, byla dána výše nastíněnými teoretickými koncepty, konceptem kulturního konstruktů a tzv. umělých tradic. Jak se později ukázalo, k aplikaci byla vhodnější problematika kulturního konstruktů.

Na základě provedeného výzkumu lze sestavit výčet prvků, které podle pražské skupiny Trombenik charakterizují klezmer:

- **židovská hudba**
- **židovské tradice**
- **židovská kultura**
 - židovská kultura je živnou půdou pro klezmer, z této kultury vychází tradice
- **specifické riffy, motivy, postupy a harmonie**
 - ty jsou dané tonálním systémem, ze kterého klezmer vychází a které dodávají klezmeru typický zvuk
- **jidiš**
 - jidiš je jazyk, který je také určujícím znakem klezmeru
- **smutek a unylost, ale na druhou stranu i veselost a radost**
 - tyto vlastnosti se vztahují ke zvukové stránce klezmeru a celkové atmosféře hudby.

Trombenik ve výpovědích označují klezmer za tradiční hudbu, svázanou s židovskou kulturou. Členové skupiny ví, že klezmer zapadá do celku židovské tradice, z klezmeru samotného si však vytahují určité části, které považují za "nejvíce charakteristické". Jejich postoje tak odpovídají i obecné tendenci kulturního konstruktů, kdy klezmer jako hudba má sice vztah k původní tradici, tento vztah je však pouze volný, jde více o specifický zvuk, který tato tradice obnáší. Vlivem historických událostí a samotného vývoje tohoto žánru se dokázal klezmer oddělit a osamostatnit natolik, aby fungoval pouze jako hudba. Současnému klezmeru (a to i v případě Trombeniku) se tedy jedná se především o auditivní prvky: klezmerové melodie a skladby (repertoár), ornamentiku a kolorování hudby, vycházející ze specifického tonálního systému. Do hudby zařazují i prvky vizuální jako oblečení, kterým se specifikují a navozují atmosféru "jiné hudby" (oblečení podle členů k hudbě patří, nejde ani o oblečení židovských hudebníků, ale o to navodit určitou atmosféru, kterou by civilní oblečení narušovalo). Co se týká dalších prvků, které vytváří celkový náhled na skupinu (místa kde hrají, organizace koncertů, publikum atd.), tyto prvky nezapadají nějak hlouběji do klezmeru;

hrají i na místech, které nejsou "žánrově ohraničeny" (klubové a soukromé akce atd.), jejich publikum je široké spektrum posluchačů, kteří jdou za zajímavým hudebním zážitkem, nebo jak se říká "na blind". Na druhou stranu, hrají i při takových příležitostech, kde má tato hudba přímý vztah ke kultuře své původní komunity (židovské oslavy a festivaly).

Při reflexi vlastní tvorby dávají hudebníci z Trombeniku velký důraz na to, že hrají "vlastní interpretaci klezmeru". Ta spočívá především v tom, že svou tvorbu ozvláštňují a přidávají do ní prvky, které čerpají z hudby východní a jihovýchodní Evropy (romské, moravské, slovenské atd.). Tyto prvky se do jejich performance přelévají natolik, že si z těchto hudebních okruhů berou i samotné skladby a dodávají jim "klezmerový punc", dle prvků, které pro klezmer chápou jako typické. Dalším "vlastním" prvkem, který Trombenik do hudby vnáší, jsou aranže, při kterých používají právě prvky z jejich hudebního "okolí" (jazz, balkánská, latinskoamerická hudba atd.).

V jejich podání je klezmer "syntézou", která nejen, že má sama o sobě specifické prvky a rysy, ale navíc do sebe zahrnuje spoustu prvků ovlivňující samotné hudebníky. Tato syntéza jim na jednu stranu přijde jako typická (dříve klezmer opravdu "pohlcoval" hudební prvky ze svého okolí), ale na straně druhé o sobě říkají, že jsou netradičními interprety (protože ty prvky jsou jiné, ve větším množství, rozložení, kombinacích atd.). Uvědomují si, že jejich interpretace se liší od hudby takových hudebníků, klezmerů, kteří se opravdu snaží navázat na hudební tradici a tím za pomoci hudby udržovat židovskou kulturu. Jejich záměrem nebylo hrát židovskou hudbu, ale hrát hudbu, která bude taneční a zábavná, a to že to je klezmer, se stalo vlastně náhodou.

6. Zdroje

Literatura

- HENDL, J. Kvalitativní výzkum, Základní metody a aplikace. Portál, Praha, 2005.
- SILVERMAN, D. Ako robiť kvalitatívny výzkum. Ikar, Bratislava, 2005.
- STRAUSS, A., CORBIN, J. Základy kvalitativního výzkumu, postupy a techniky metody zakotvené teorie. Sdružení Podané ruce a nakladatelství Albert, Brno, 1999.
- REICHEL, J. Kapitoly metodologie sociálních výzkumů. Granada Publishing a.s., Praha, 2009.
- MERRIAM, A. The anthropology of music. Northwestern University Press, Evanston, 1960.
- překlad Mikoláše Boháčka, rok 2005.
- SLOBIN, M. Fiddler on the Move. Oxford University Press, New York, 2000.
- OTTENS, R., RUBIN, J. Klezmeři. H + H, Jinočany, 2003.
- BOHLMAN, P.V. Jewish Music in Europe. The Garland Encyclopedia of World Music: Europe (Vol. 8), s. 248- 269, University of Illinois Press, New York a Londýn, 2000.
- GRUBER, R.E. Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe. University of California Press, Berkeley a Los Angeles, 2002.
- SLOBIN, M. Subcultural Sounds: Micromusics of the West. Wesleyan University Press, Hanover, 1993.
- HOBSBAWM, E., RANGER, T. The Invention of Tradition. Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- MURPHY, R.F. Úvod do kulturní a sociální antropologie. Slon, Praha, 2006.
- WIESEL, E. Svět Chasidů: Portréty a legendy. Sefer, Praha, 1996.
- ROSTEN, L. Jidiš pro ještě větší radost. Garamond, Praha, 2004.
- JONES, D.J. Na cestě k domorodé antropologii. Biograf (39), 29 odst., 2006. Dostupné na adrese: <http://www.biograf.org/clanky/clanek.php?clanek=3904>.

Diplomové práce

- Bc. Libánská, Alena. Češi hrají Balkán. Diplomová práce. Univerzita Karlova Praha, Fakulta humanitních studií, katedra Obecné antropologie. Praha, 2012.

Internet

překlad

- <http://zemerl.com/cgi-bin/show.pl?title=Tumba>
- <http://www.yiddishdictionaryonline.com/>

informace o skupinách, které inspirovaly Trombenik

- http://en.wikipedia.org/wiki/Klezmer_Conservatory_Band
- https://en.wikipedia.org/wiki/Music_of_Budapest#Budapest_Klezmer_Band
- https://en.wikipedia.org/wiki/The_Klezmatic

informace o hudební terminologii

- https://en.wikipedia.org/wiki/Tempo_rubato
- <http://cs.wikipedia.org/wiki/Melisma>
- <http://en.wikipedia.org/wiki/Glissando>
- <http://www.pianovka.cz/data/hn/not/mo.html>

informace o historii Židů

- <http://cs.wikipedia.org/wiki/Holokaust>

informace o klubech, kde Trombenik hrají

- <http://www.luckylovely.cz/>
- <http://mujweb.cz/triffid/>
- <http://www.kristian-marco.cz/>

informace o skupině a jejích členech

- <http://www.trombenik.cz/?page=kapela&lang=cz>
- <http://bandzone.cz/trombenik?at=info>
- <https://www.facebook.com/pages/TROMBENIK-Prague-Klezmer-Band/41280556050?fref=ts>
- <http://divadlobasta-fidli.webnode.cz>

Přílohy

Rozhovory

Rozhovor: Josef Vondráček

Zpočátku rozhovor probíhal neformálně, když jsem nenahrávala. Josef mi sdělil, že zítra jede do Chorvatska na koncert do Záhřebu, kde bude zastupovat klarinetistu. Také jsme se bavili o jeho profesi, vlastní divadelní agenturu Basta Fidli, která produkuje loutková představení pro děti.

A: Já bych navázala na to, co děláš. Ty hraješ a ta hudba je pro tebe jenom okrajová nebo je to částečně tvůj, tvoje povolání, tvoje profese? Nebo to děláš prostě pro radost?

J: No vždycky prioritně, a to mě baví, na těch věcech a aktivitách, že to člověk dělá pro radost. A když se to pak zhoupne tam, že je to částečně tvoje profese, což v tomhle případě je moje částečná profese, tak je to jediné příjemný.

A: A ty hraješ ještě v jiný kapele?

J: Ještě hraju v kapele Krless no, a to hraju ještě dýl, a to je středověká muzika.

A: Takže to je to, co píšete na stránkách, ten rock a středověký trubadúr.

J: No vono je to takový jako... . Když je člověk trošku znalejší středověký hudby, čistý, v uvozovkách původní, tak zjistí, že jsme už hodně daleko od toho. Ale lidi, když nás viděj, tak říkaj „to je pravá středověká hudba“, ale přitom je to blíž k nějaký rockový hudbě. Středověká je hluboko v zadu, tam jsou už jenom základy, jako že si vezmeš písničku, vezmeš si text, no a uděláš k tomu nějaký aranže a najednou je z toho úplně jiná písnička. Ale ty texty jsou středověký.

A: A na jaký nástroj tam hraješ?

J: Tam hraju na dudy, na šalmaje, na píšťaly a tak.

A: A ty posloucháš world music? Jsi na ní vyloženě zaměřený nebo to je "zájem". Spíš jak ses k tomu dostal k takovýhle specifický hudbě, protože ne každéj to zná, ne každéj ví, že něco takovýho existuje, jako klezmer.

J: World muziku samozřejmě poslouchám, ale ne že bych poslouchal jenom to, to bych si přišel omezenej. Já taky skládám hudbu občas a člověk potřebuje různý vlivy ze všech možnejch stran. A, jak to říct, klezmer. A dělal jsem dlouho tuhle středověkou hudbu právě. A když ji chceš dělat tak jako čistě, což tím, jak je to daleko ta doba, tak se všichni dohadujou, jak se to hrálo tehdy, tak tam je to těžký. Ale čistě podle tvého nejlepšího svědomí, tak je to vlastně jednoduchá hudba, a je to taková duchovní hudba. Mě to bavilo, ale pak jsem si potřeboval ještě kompenzovat, jako utéct do té stránky hudby, do stránky taneční, stránka zábavový. No a zrovna tady odsud kousíček je knihkupectví, kde maj velkej výběr klezmerový hudby na CDčkách a z toho hrála tahle hudba. Já jsem šel jednou okolo, měl jsem v sobě tenhle přetlak, jsem si nesl, a pak jsem slyšel klezmer, myslim, že to byl nějaký Klezmer Conservatory Band a nebo nějaký takovej ansámbl. A říkal jsem si „ty jo, to je ta hudba, co chci prostě hrát, to je vona!“. A protože jsem v tom cejtíl svobodu, cejtíl jsem v tom trošičku to, co mě zajímá. A ještě oklikou mě vždycky bavit ten židovskej takovej zvláštní humor, takže se mi to tak spojilo a začal jsem to dělat, začal jsem si dávat dohromady kapelu.

A: Takže ten první první popud byl takovej jednoduchej jo?

J: No já jsem hledal kudy bych šel a vzniklo to takhle no.

A: Takže to není skrytě spjatý s nějakým židovským původem nebo hledáním.

J: No tak ten původ zpětně dohledávám. Abych to nějak opodstatnil, že jo. Já tam ale fakt mám nějaký předky, arcibiskupa Khona třeba, ten je docela známej.

A: A židovstvím se zabýváš...?

J: No já do hloubky zas nejdu, spíš okolo tý hudby vždycky hledám nějaký informace, ale dál nejdu, abych se přiznal.

A: Hm, tak takhle ta hudba tě přivede k celkem zajímavějším věcem ne?

J: Přesně, a nebo taky lidem. Tak ty tradice a tak, to mě taky baví, ale na to studium čas nemám při těch zájmech nebo profesích, co všechno dělám.

A: Kdy se Trombenik zformoval. Ty kluky znáš nebo si dal inzerát?

J: Ne, ne, ne, já jsem měl jasnou vizi, jaký nástroje, protože nedělám první kapelu, já jsem postavil asi 4 za celý svůj život, tak jsem měl jasnou vizi jaký nástroje, jaký obsazení tam bude a to jsem hledal. A teďka mezi kamarádama, muzikantama pátráš, ptáš se. Inzeráty, na to jsem moc nebyl. Jako první jsem narazil na našeho basistu, ale basu jsem nechtěl, chtěl jsem tam tubu. Von se né vnucoval, ale říkal „tak já hraju na tu basu, to je ten basovej nástroj ne?“ A já „nó tuba, já chci tu tubu prostě“ a on, naléhal, že bysme mohli, tak jsme do toho šli.

Tim jsem ti chtěl říct, že sice můžeš mít super vizi, ale může se ti to úplně změnit, pokud to budeš hnát přes ty kamarády, přes co já jsem šel.

Takže jsem si vzal basistu a pak jsem chtěl trubku, jenže trubku k tý base... K tomu kontrabasu mi přišla taková sprostá. A do toho nám tam skočil Vojta, se kterým se známe, s basistou a s houslistou se známe hrozně dlouho z jiný hudby, z folklóru, z českýho, moravskýho. Tak tam skočil Vojta a měli jsme houslistu. A banjista a bicí, tak tyhle kluci jsou různě přes kamarády, tam už byla složitější cesta.

Ale dlouho jsem hrál jenom klarinet a basa, asi rok nebo dva. Pak přišel teprv houslista a pak se to začalo nabalovat. Jsme si hráli a zkoušeli vždycky u Karla v bytě nebo u mě. Hmm, to nebylo špatný.

A: A název Trombenik? Ty určitě víš, co to znamená, tak proč. Na jednu stranu to k těm hudebníkům sedí, ale proč zrovna tenhle výraz?

J: Tak za prvé si myslím, že v názvu vždycky má být "r" a v mužským jméně taky. Zkus říct něco velmi jednoduchýho. Třeba kdyby se kapela jmenovala "židle", prosím tě, tak to nemá být prostě. A to je jenom takovej detail. Ale tak se mi to prostě líbilo, říkal jsem si že nikdo z nás není prostě Žid, tak jsme podvodníci, šarlatáni, což je jeden z mnoha významů toho slova, protože on má ještě horší významy. Ale, jsem si říkal, že by to šlo. A pak mám ještě zkušenosti z druhou kapelou, s těma Krless, což není nikdo v cizině schopnej vyslovit. To prostě Francouz a Němec neřekne, ani kdyby ho natahovali na skřípec. Trombenik to se mi prostě líbilo, jsou tam tak pěkně ty souhlásky znatelný. Takže to je další věc, to bys měla vzít v potaz, když si budeš zakládat kapelu a vymýšlet název.

A: Kdybys měl říct nějakou „svou“ definici klezmeru, co ten klezmer podle tebe všechno obsahuje, co ho definuje.

J: No, to není ze mně, ale myslím si, že tam je takovej, aspoň pro mě to tak je, že tam je takovej zvláštní židovskej přístup k tomu, jak to hrát. Můžeš hrát „Na Pankráci“, ale tím klarinetem a housličkami, třeba riffama, který jsou podle mě charakteristický pro klezmer, to tam prostě dostaneš. Ono se říká, že ty židovský muzikanti nehráli jenom židovskej nebo cikánskej repertoár, ale hráli ledacos. Ale na rozdíl od těch nežidovskejch muzikantů to uměli zahrát tak, že ty ženský plakali, třeba. A to si myslím, že je takový hodně důležitý pro ten klezmer, jak to hraješ, jakým způsobem, no. Dneska je těžký říct nějakou definici, protože to je hrozně široký, ten klezmer. Od virtuozních hráčů až po, přes nějaký šramlaře a šumaře, jako jsem my, po nějaký úplný amatéry.

A: A co se týká toho způsobu hry. Kde čerpáš ty specifický techniky? Máš nějaký vzor?

J: Riffy, který samozřejmě musíš poslouchat, který si naposloucháš ty jako klarineták třeba od Tarrase, nebo jako houslista od jinýho. Ale já teda osobně, a to používám i v té středověké hudbě, tak tím, že právě poslouchám tu world music nebo mě spíš baví lidová muzika různých zemí celého světa. Tak z toho si беру drobčky, který si skládám do té svojí hry, když teda na to nahlídnu takhle seshora.

Ta hudba je jako jidiš. Tak takhle to je s muzikou a tak to cejtím já. Samozřejmě jsou tam takový ty, až bych skoro řekl klišé, triky, klišé riffy, který můžeš používat úplně extrémně, proto je to klezmer. Mě bavěj, ale neženu se do toho úplně moc, prostě si hledám svůj přístup.

A: A co bys řekl, že vás jako skupinu charakterizuje. Nějaká skladba? Co vás odlišuje?

J: No tady v Čechách zatím, teda v uvozovkách, ono tady není těžký se odlišit, protože tady nás moc není. Ale prostě ten náš program, jakoby takovej jednoduchej, taneční, muzika, která baví lidi, na kterou tančej, kde je radost. A zároveň to, co je charakteristický prvek v té hudbě, to je takovej smutek. V těch melodiích, někdy v těch textech, a přes to, že je veselá, tak to tam zaznívá v těch harmoniích, postupech.

A: A tu skladbu nějakou pro vás typickou nemáte? Nemáte něco, co zahrnuje prostě všechno, co hraje?

J: No ono se to posunuje, ze začátku jsme hráli tradičně, že jsme nedělali ty aranže tak rozsáhlý. Teď už mě zas baví si někdy dělat, jakoby do toho hodně zasáhnout, že někdy zůstane třetina, čtvrtina písně. Takže ty novodobější jsou komplikovanější, ty starší jsou jednodušší. Takže se nedá říct, že by nás něco charakterizovalo, ale mě by se líbilo, kdyby nás charakterizovalo „Bina bocher“, ta je taková, lehce muzikál, veselá, klezmer, lehce skotačivá, ta by se mi líbila. To ani nemůžeš říct, protože nechceš, aby byly všechny stejny, na tom pracuješ, aby se odlišovali, aby i laikovi nepřišly stejny.

A: A ten repertoár, to vybíráš vyloženě ty nebo každé přispěje svou troškou do mlýna?

J: Máme to tak, že já nechávám volnou ruku, která není zas tak moc využívána. A když někdo přinese skladbu, tak má takzvaný právo veta. Já jsem samozřejmě rád, když jsou muzikanti kreativní a ne že zahrajou jen to, co jim řekneš. On když přinese aranž ten člověk, a nebo to dělám jenom já a banjista v týhle kapele, když ji někdo přinese a má ji připravenou, tak ostatní do toho můžou mluvit a řeknou si „hele tohle se mi nelíbí, tady bych přidal tohle, tady bych dal tohle, tohle tam nedělejme“. A ty pak můžeš říct, „to je dobrý to tam necháme nebo tohle bych tam nedával, já to tak necejtím“. To mi přijde docela jako takovej rychlej postup.

A: Takže taková kolektivní práce, by se dalo říct, tam probíhá.

J: No jak se to vezme, to záleží na písničce. Někdy se s tím nehne a někdy všichni vnášej svůj vliv. Což je dobře, protože to bourá trošku tebe, tebe cos to skládal, kterej se samozřejmě opakuješ, používáš stejny postupy.

A: On se ten klezmer vlastně dědil, slyšel se v té obci, na té slavnosti. Ty to máš z CD, ty písničky myslím.

J: Kde беру melodie? To jsem získal... Kdysi jsem cestoval po Francii a po Německu a kamarády mám nějaký, který mi pomohli získat nějaký písničky, ale já toho zas za rok tolik neudělám, takže my když uděláme tři nový písničky za rok, tak jsme rádi.

A: Vy máte ale hodně písniček, na těch koncertech stojíte na pódiu třeba 3 hodiny.

J: Tak my nehrajem jenom ty židovský, prostě. Někde jo, snažim se, když nás pozvou jako židovskou kapelu, abysme tam do toho necpali folklór. A tady mluvím o radosti z toho tance a pohybu a radosti z muziky a tam je pak jedno co hraješ. Když to hraješ s tím nábojem a s tím klezmerovým přístupem, tak né, že by bylo úplně jedno co hraješ, ale je jedno jestli hraješ tohle

nebo tohle, když si to je něčím příbuzný. Tak proto nám to na těch koncertech občas uteče, že začnem hrát moravský a tak.

A: No já si vás pamatuju z těch prvních koncertů, kdy jste maximálně hráli Išel Macek, a teď po Novým roce, jste hráli skoro megakonzert, kde jste měli spoustu nových a spoustu právě tohoto „našeho folkloru“.

J: Nó to je skok velikej. Ale je to takovej doplněk, já to nemám jako gró toho repertoáru tý kapely, to mám vždycky ty židovský. Spíš bych to chtěl víst tímhle směrem, ale je to pro nás takový zpestření. Netrvám na tý jenom židovský muzice.

A: I pro ty lidi je fajn, že tyhle melodie znají.

J: No my často hrajeme na svatbách a tam, když tetičkám a babičkám hraješ ty lidovky český a moravský, se chytanou. Kdežto ten klezmer je pro ně hodně vzdálenej, pokud teda nejsou free. Teda zahraniční babičky bejvaj, ale český oceněj spíš ten náš folklór.

A: Já bys se chtěla zeptat na jedno vaše specifikum, je to vaše oblečení. Čí to byl nápad, proč se takhle oblékáte?

J: No ze začátku jsme hodně, ze začátku jsme hodně čerpali z třicátých let minulého století, tak jsem si říkal, že jako budem směřovat v těch kostýmech do těch třicátých let. Přijde mi to dobrý držet se nějakého směru v tomhle. Protože málo platný, ty kostýmy patřej k tý muzice, když to chceš dělat aspoň nějak na úrovni. Teďka se chystaj nový, ale jsem zvědav, kdy to bude, protože nejsem schopnej se s tou výtvarnicí domluvit. Takže tady bude nějaký posun od těch třicátých let, ale doufám, že ne moc velkéj.

A: Vy máte ještě ty námořnický...

J: To bylo, to bylo. Já se snažim na těch kostýmech trvat, protože to k tomu patří, ale výjimkou je právě ta loď. Tam jsem si říkal, že si ty trička můžem dovolit a výjimkou jsou ještě masopusty, kde člověk je v maskách. To je taky, kluci si na sebe navlíknout docela neuvěřitelný věci. No tak, tak tam ta morálka polevuje.

A: Nesouvisí ty kostýmy s tou dobou rozkvětu v Americe?

J: To vlastně taky, ale to bych neříkal ani třicátý léta. Oni se dodnes takhle oblékaj. I ty ortodoxní vlastně maj takovej podobnej oblek, jako tučňáci.

A: Já jsem se chtěla zeptat vyloženě tebe, což mi u tebe přijde takový hezký. Ale je to spíš takový okrajový. Ten tvůj způsob moderování, ty to děláš hrozně živě a poutavým způsobem. Je to taky nějak s tím spojený nebo to máš profesně daný? Nebo se tím snažíš prostě zaujmout lidi.

J: No to je vlastně jeden z prvků. Někdy tě to unese až moc, ale to je otázka, každej spíkr, každej zpěvák to cejtí jinak, takže nevím. Já to mám podle nálady, co mě baví ten den. Když začnou lidi tancovat a začne ta odezva jo, tak to tě vždycky tak nabudí, že ti sami hážou ty nápady, že nemusíš ani nic vymyšlet.

A: A vy máte, třeba nějaký spřízněný kapely, spíš tedy oblíbence. Nebo spíš někoho, podle kterého jste si řekli, že to takhle nějak chcete hrát. Vlastně to spíš ty, jestli se ti líbila nějaká kapela, u který sis řekl, že podle tý bys to chtěl realizovat.

J: No teď už ne, ale ze začátku nás ovlivnili možná ty Klezmatci. Ty se mi moc líbili, ale ty jdou dneska taky úplně jiným směrem, kterej pro mě není zrovna to pravý ořechový. Nebo Budapeštskej orchestr se mi líbil, klezmerovej. Ale dneska je pro mě velkou inspirací šanson novýho typu. To zní zvláštně, že šanson, ale to je taky taková rocková muzika, kde jsou podobný prvky, jenomže se to odlišuje tím, že tam není to židovský, to o čem jsme mluvili, to co je specifický pro ten klezmer, pro tu produkci, to hraní. To oni tam nemaj, ale moc se mi to líbí. Ty

Francouzi jsou zajímavý, spousta dobrech muzikantů. To už je spíš takový, že se toho dotýkám, ani se neinspiroju v tom v těch aranžích, protože to už ani nejde, ale líbí se mi jak se to dělá.

A: Jak často koncertujete?

J: Dvakrát, třikrát do měsíce, netuším. Ale o prázdninách to asi bude řidčí, protože ty kluci se mi tady rozjeli. Já jim domlouvám festivaly a furt mi to pokládaj, tak nevím, uvidíme.

A: A ty dohaduješ koncerty?

J: Tak my máme taky pravidlo, kdo to domluví, tak to domluv. Ale občas dohodnou kluci taky, ty už maj spoustu kamarádů a konexí a tak. Z větší části to je na mě, ale kluci taky do toho občas jdou.

A: A co lidi okolo?

J: Jako fanklub klezmer asi ne. No máme takový zajímavý ty fanoušky, to poznávám na těch koncertech ty tváře. Ten a ten sem patří, že ten jde skoro na každý koncert.

A: Mě se líbí ta vaše interakce s těma lidma. Že to nemáte tak, že odehrajete a jdete, ale že se bavíte s lidma a bavíte lidi.

J: Když jsou tam nějací kamarádi, tak ta interakce je super. Mě se to takhle ale líbí, oni někteří muzikanti to mají jinak, ale pro mě to je trošičku, jak ty tomu říkáš neosobní přístup. Oni chtěj odehrát kvalitně tu hudbu, ale pro mě je to málo, no. Když už vystupuju před lidma, tak si myslím, že nějaká ta komunikace je důležitá.

A: A příležitosti při kterých hrajete? Koncerty, festivaly...

J: Na festivaly nemáme moc čas, jinak bysme hráli rádi no. Ale čas od času si zajedem do zahraničí na festival, český nás zatím, většinou míjej.

A: A co ty příležitosti židovskejch obcí?

J: No to taky, Třebíč to bude letos, to bude moc hezký, to je oživlá židovská čtvrť. Tam budem za šumaře a budem chodit po tý čtvrti.

A: A myslíš, že máte s klukama alespoň nějakej stejnej názor na to, jak to hrajete, jak se prezentujete. Jestli tah hudba vás...

J: Ale jó, máme společnej názor, nemáš to čistě jenom pro tu obživu a rád si někde prostě, jak se říká, zapáříš. A tahle nadstavba, kterou všichni cejtíme, je v pozadí. A to je taky zajímavý, to je řekl bych jeden z tmelících prvků, že tu muziku děláme pro tohle.

A: Myslíš, jako pro tu muziku samou?

J: No jo, přesně, proto ty moravský a cikánský a rádi se vracíme a tak.

A: Máš nějakou vizi, co dál? Co s Trombenikama dál, nějakej další stupeň, kterého dosáhnout. Třeba další CDčko?

J: No ten repertoár by na to byl, ale ty CDčka se na mě valej ve všech kapelách a nevím co ještě. Asi už budu muset začít usekávat hlavy těmhle drakům.

A: Takže nějaký ty „ambice“ objíždět obrázet svět?

J: Né to né, to ani nejde s těma rodinama. Ty muzikanti, co jezděj po tom světě, s těma rodinama, to já nechápu jak to dělaj. My teďka máme v kapele, dva maj malý děti a třetí čeká, což ti nedovolí expandovat. Částečně se brzdíme sami. Když to bude jednou, dvakrát do roka, tak to uděláme moc rádi, akorát jsme to teď museli odmítat. Hezký nabídky, ale nešlo to časově. My každej, jak ještě pracujem někde jinde, tak to musíme do toho všeho napasovat.

A: A vy v tomhleto složení hrajete původně? Nenahrazovali jste někoho třeba?

J: No, hledali jsme chvíli bicáka, ono je složitý najít někoho dobrýho. Měli jsme jinýho bicáka, měli jsme asi dva předtím, Adam s náma hraje dlouho docela, sice nejkratší dobu z těch všech, ale aspoň 10 let.

A: Takže v tom roce 2001 jste vznikli, to si začal hrát s panem Bělohradským?

J: No to ne, my jsme začali hrát spolu dřív, už dva tři roky před tím, v tom 2001 jsme vznikli jako celek. První bicák byl fajn člověk, ale trošku nám kulhal. Pak tam byli profici a s těma byl taky trochu problém, protože ty se koukaj do not a jedou že jo a ty maj jinej přístup než my potřebujem. Třeba za Vojtu máme takovou příležitostnou výpomoc, moc šikovnou holčinu, která hraje dobře.

A: Rozumíš jidiš?

J: No stejně tak jako asi německy, učim se to čtu ty texty vedle mám překlad. Třeba vím, že mejdele je holka. Vím, co znamená ta sloka, co zpívám, znám ty slovíčka no, když to zpíváš často, tak pak už víš.

A: A ty jednotlivý písničky, co hrajete, teda myslim vyloženě klezmer, víte jakej mají původ?

J: No já se snažim většinou najít jakoby původní od autora nebo lidovku, ale nezaranžovanou. Protože zaranžovaná pro mě nemá už, aranžovat aranžovanou, no. Takže jdeme hloubš a klidně si vezmeme nějakej popěvek ze začátku 20. století nebo konce 19..

Rozhovor: Radek Rýda

A: Já bych se tě prvně zeptala na tvůj nástroj. Ty hraješ na kytarový banjo vid'?

R: Hraju na kytarový banjo, je to vlastně banjo, který má ten ozvučnej, jakoby tu ozvučnou část jako má banjo a vlastně ten krk a ta menzúra je jako na kytaře.

A: A to je něco speciálního pro klezmer nebo to je speciálně "tvůj" nástroj?

R: No takhle, do klezmeru banjo vůbec nepatří a já když jsem do Trombeniku vstupoval, tak mi bylo řečeno, že kytara je nudnej nástroj a že tu má každej. Pepíno chtěl prostě vyloženě něco, aby to mělo ostřejší zvuk, aby to byl spíš perkusivní nástroj. Takže to banjo se zdálo jako dobrej kompromis, hlavně proto, že jsem se nemusel učit na jinej nástroj, protože jsem kytarista.

A: Takže ty hraješ ještě mimojiný na kytaru?

R: Já jsem, já jsem, no já bych řekl, že hraju skoro už jenom s Trombenikem, ale dřív jsem hrával. Já jsem elektrickéj kytarista v podstatě, já jsem vyrostl na Beatles, Pink Floydech a Ericu Claptonovi, takže 60. a 70. léta. Hrál jsem všechno možný, hrál jsem folk, hostoval jsem v metalovejch kapelách, já jsem hrál ledaco. Takže pro mě ten přechod na šestistrunný banjo byla taková přirozená volba v tom směru, že jsem se na nic jinýho nemusel učit a Pepíno byl spokojenej, že to zní líp než ta kytara no.

A: A ty hraješ ještě v nějakých jinejch kapelách?

R: Né už né, já jsem dřív, jak říkám, hrával v popový kapele, hrával jsem v metalový kapele, občas jsem se okrajově dotknul nějakýho jazzu. Ale ten Trombenik se stal takovým jakoby těžištěm v posledních 12-ti letech a vlastně všechno ostatní jsem dal stranou už kvůli tomu, že v osobním životě člověk má ten čas nějakým způsobem omezenej a ten Trombenik potřebuje nějakej, né plně profesionální přístup v tom smyslu, že se tím živíme, ne že by nás to uživilo, ale spíš, že tomu je potřeba věnovat víc času. Protože aby se pět lidí dohodlo na tom, aby se hrálo víc koncertů, jakoby najednou, není úplně jednoduchý. Pepíno má druhou kapelu, na něm je to nejvíc znát, zvlášť v létě. On hraje s Krless, nevím, jestli jsi slyšela o Krless? Takže to není jednoduchý mít víc kapel. Takže takhle je to pro mě ideální situace, že vlastně víceméně, když mě někdo

osloví, abych si zahrál s kapelou, hostoval na koncertu, já to moc rád udělám, ale už nemám ten čas na to, abych se tomu věnoval naplno někde jinde, nedělá to dobrotu v kapele.

A: Takže ty se hudbou neživíš, ale přivyděláváš si.

R: Tak, přesně tak. Je to příjemný. Samozřejmě primárně to nedělám pro peníze, kdybych to dělal primárně pro peníze, tak můžu dělat něco jiného, co by mě vydělalo víc. Pro to to neděláme, my to děláme kvůli tomu, že to máme rádi. Když má člověk koníčka, kterej mu ještě jakoby vylepší domácí rozpočet, tak je to úžasná věc, protože většina lidí za koníčky většinou platí. Ale není to vždycky jednoduchý samozřejmě, protože já bych měl správně zejtra bejt v 8 v práci a dneska byl odpolední koncert, takže půl dne dovolený. Takže člověk se musí naučit najít tu rovnováhu, aby byl spolehlivej všude, jak v tý práci, tak i v tom Trombeniku, protože to není takovej ten koníček, kdy si člověk řekne: „no tak dneska nepudu, dneska se mi nechce“, tak takhle to nejde.

A: Jasný a ty a klezmerová hudba, kdy ses s tím setkal poprvý? Vyloženě v Trombeniku nebo už jsi to...

R: Vyloženě s Trombenikem. Já jsem to vlastně začal hrát dřív, než jsem věděl co to je. Jo to je vlastně naprosto přirozenej vývoj, řekl bych, většiny nás v Trombeniku. Dá se říct, snad první člověk, kterej věděl, o čem by ten klezmer mohl bejt, byl Pepíno. Ale on měl o tý kapele trochu jiný představy, protože původně místo kontrabasů chtěl mít třeba tubu, no, chtěl mít myslim, že tahací harmoniku a snad i trubku. Chtěl tam prostě nějaký dechy, ale prostě se to vyvinulo jinak no a vyvinulo se to díky tomu, že víceméně začal s kamarádama, který na tu tubu a tu trumpetu neuměli. To je právě hrozně důležitý v Trombeniku, že to pojítka to, že by to byla nějaká ta práce, ale my se máme rádi jako lidi. Každý z nás je úplně jinej, ale nějakým způsobem dokážem spolu fungovat, a to je mnohem důležitější než mít v kapele nějakou tubu nebo trumpetu.

A: Takže ty jsi ke klezmeru vyloženě přišel jako slepej k houslím.

R: Já jsem k tomu přišel jako slepej k banju.

A: Takže ty a otázka židovství, máš s tím nějaký osobní zkušenosti?

R: Jako takhle, víceméně já jsem se o to začal velmi okrajově zajímat až, je to tím klezmerem, já nemám žádnou hlubší znalost. Zajímat až teprve až jsem to provozoval. A to je jako u většiny z nás, nikdo z nás nemá židovský předky, nikdo z nás není Žid, nikdo z nás nekonvertoval. Pro nás je to spíš jako, že se to všechno dozvídáme z rozjetého vlaku. Což je vlastně taky docela dobrý.

A: Co se ti vybaví, když se řekne klezmer? Jak bys to charakterizoval?

R: Tak jako klezmer, no paradoxně se mi vybaví jiná muzika než hraje Trombenik a když se řekne klezmer pro mě se vybaví to, co hodně jako hodně klezmerovejch kapel uctívá, a to je ta tradice. To znamená ta muzika z těch nahrávek ze starejch desek, z přelomu 19. a 20. století. A to je vlastně dost. No ta muzika zní dost jinak. Ne, že bysme hráli všechno jinak, my si propůjčujem ty motivy a tradice, ale v našem podání ta muzika zní dost jinak. Samozřejmě někteří nás za to chválí a někteří nás za to nemaj rádi. Ale tak to je dobře, protože publikum, podle mého názoru, když chceš mít něco osobitýho tak nemůžeš mít něco, že to všichni tak nějak jako maj rádi no, je lepší, když někdo říká: „jo hurá Trombenik“, a na druhý straně se ti vytvoří ten protipól. To si myslím, že je jediná cesta k tomu bejt osobitej v tý muzice. Takže to se mi na tom Trombeniku taky líbí.

A: Jak se Trombenik odlišuje od toho klezmeru, který jsi teď definoval?

R: Tak samozřejmě bude možná jednoduší začít tím, když řeknu, v čem se neliší, protože toho bude míň. Samozřejmě neliší se to v tom, že my si propůjčujem zejména ty instrumentální motivy, my, a to hlavně Pepíno, zpíváme v jidiš. To je jasný, a ty písničky jsou poznatelný. Není to, že bychom tu písničku předělali úplně, že by si někdo řekl: „jó to je úplně jiná písnička“, tak to není.

Ale my vlastně se snažíme do té muziky, každé přinést něco, co nás vlastně oslovuje a my se nesnažíme ani kopírovat z toho, co už je jo. Takovejch kapel není málo, prostě jsou kapely, který si seženou ty starý šelakový desky a chtěj znít úplně co nejděleji té nahrávce. A to už podle nás, nebo aspoň podle mě určitě, ale já si myslím, že podle většiny z nás v Trombeniku, my si myslíme, že ta hudba je živá. My hlavně chceme, aby se to líbilo, aby to oslovilo dnešní lidi. Já si myslím, že kdyby člověk podsouval nějakou muzeální verzi, tak by to ty lidi asi oslovovalo mnohem míň. Jako některý by to uctívali, tak že tak to znělo před 100 lety, ale my spíš máme tu tendenci jako přijímat trochu jiný vlivy než v té tradiční klezmerový muzice jsou. Ale! já si myslím, že ty tradicionalisti, který se na to koukaj s tím, že by se to mělo hrát tak jako před sto lety, by si měli uvědomit, že ten klezmer se vyvíjel i před 100 lety, ta muzika nepadla z nebe, že prostě se míchali ty - ta hebrejská muzika, ta arabská muzika - ty hrozně silný vlivy. I ta rytmika, tam jsou vlivy i opravdu kubánský, co se týče cítění toho rytmu. Dále tam jsou prostě vlivy z Ukrajiny, z Haliče. A když se to dostalo přes velkou vodu, tak se to začalo míchat s černošskejma vlivama, s cikánskou muzikou. Tam se prostě protavilo spousta vlivů, samozřejmě ten židovskej prvek tam vítězí, ale ostatní vlivy jsou nezanedbatelný... A my vlastně si propůjčujem tu muziku a já si spíš myslím, že jsme takový trochu netradiční interpreti, my o sobě nechcem říkat, že jsme nějaká echtovní, kovaná klezmerová kapela, ale spíš jsme taková kapela tím klezmerem inspirovaná. A to ti právě dává tu svobodu do toho vnášet ty hudební prvky, který prostě ta interpretace před sto lety neměla.

A: A tím jak si mluvil o těch vlivech, myslíš, že každé z vaší kapely, tím čím je ovlivněn, tak tam do toho přenáší?

R: Rozhodně.

A: Nebo tam má někdo dominantní vliv, že prostě někdo řekne, že to je takhle a musíte to hrát takhle?

R: Je to velmi důležitý, protože každé z nás tam musí přinést něco, co se k tomu hodí. Já ti můžu popsat třeba přes svůj nástroj, to banjo. Já prostě nejsem banjista a normální klasický banjo by se do takový muziky nehodilo, takže víceméně. Já jsem si říkal, jak se k tomu mám postavit, jak technicky jak tam to banjo hrát a jediný co mě napadlo, že by bylo nejlepší tam to banjo hrát tak, jak se hraje cikánská muzika. To znamená, že to bude rytmický, že to bude hlavně, že to budu hrát na druhou a na čtvrtou dobu, spíš kratší. Že ten nástroj nebude mít tu funkci harmonickou, ale že bude mít funkci rytmickou. A dá se říct, že takovejhle přístup bude mít i Pepíno co se týče toho přístupu ke klarinetu, protože on vyrostl na středověku že jo, on hraje na šalmaje, on hraje na tyhle ty nástroje a hodně má tu muziku naposlouchanou středověkou, a to vůbec není na škodu. Karel s Vojtou začínali jako, pak přestoupili k Pepínovi, ve folklorním prostě velkým tělese, kde hráli muziku moravskou, slovenskou, cikánskou, rumunskou, maďarskou. No prostě moh' bych tady vyjmenovat dalších deset zemí jo. A řek bych, že třeba Vojta se k tomu má, on se k těm houslím staví tak, jako když hraje v romskejch kapelách a to je právě to, co se nám tam líbí, že opravdu každé si tam přinese to svoje. Třeba Adam jako bubeník, netradiční bubeník, a myslím, že je téměř nenahraditelný tady, protože on je hodně osobitý a hraje, občas hraje rockově na ty bicí a někdy na ně hraje swingově, někdy na ně hraje latinu, a někdy takový ty bicí ze symfonického orchestru. Protože on patří mezi ty bubeníky, kéž by jich bylo víc na světě, který tu muziku vnímaj jako celek. On se nevnímá jakoby něco a vy se přidejte ke mně, ale on dokáže velmi dobře vycítit tu dynamiku té skladby a dovede to správně zapojovat, takže je to naprosto jak říkám, ten osobní přínos toho každého muzikanta, kterej si přinese z něčeho jiného je naprosto klíčovej.

A: Takže to je vlastně taková syntéza vás a klezmeru.

R: Je to tak, dá se říct, že to vlastně není klezmer, tak teď to všichni nastudujte a budem hrát notičku od notičky a běda jestli to někdo zahraje jinak.

A: Já se trošku vrátím zpátky k tobě. Ty jsi k Trombenikům přišel kdy?

R: No Trombenik funguje asi 12 let? No kluci uváděj vznik Trombeniku 2001, ale to ještě nebyl opravdovej Trombenik. Tá si myslím, že začínal hrát Karel na basu a Pepíno na klarinet a už si říkali Trombenik. Jó ale to bylo takový hodně v plínkách. No a pak se k tomu automaticky přifařil Vojta, no protože voni všichni spolu hráli v nějakým tom folklórním souboru a já jsem přišel do kapely čtvrtěj a pak jsme hledali bubeníka. No a já bych jakoby řekl, že ten opravdovej Trombenik začal až když přišel Adam. Jako předtím bylo takový období, jakože ano něco jsme připravovali a byla nějaká idea, jak by to mělo vypadat, ale opravdu to začalo až teprv když přišel Adam a my jsme začali nějak intenzivně zkoušet a to jsme byli schopný nazkoušet, no jako řekl bych i několik skladeb za měsíc, což bych řekl, že dneska se nám už těžko podaří, dneska se to už zdá jako nereálná záležitost. Ale to je samozřejmě prvotní nadšení, všichni jsme měli daleko víc času, Pepíno měl mnohem víc materiálu. Teď už se nám to zužuje, těch písniček není nekonečně mnoho a občas se snažíme napsat něco sami, ale jde to pomalu.

A: No jasný já jsem si všimla, že jste v poslední době přijali za své i folklorní písničky, že ten repertoár rozšiřujete, ale i z jinýho soudku. Máte tam moravský, slovenský a i romský písničky.

R: No my to děláme samozřejmě strašně rádi, protože si myslíme, že to je něco z čeho jsme všichni tak nějak vyšli, nebo alespoň kluci jo a já jsem se k tomu přidal, já tu muziku hraju strašně rád. V našem prostředí je to bližší. Hlavně pro člověka kterej je na našem koncertě prvně, je ten klezmer takovým rozčarováním nebo je aspoň z toho rozpačítej, a když jim pak zahrajem něco, co aspoň trošku znaj, tak je to pro ně přijatelnější a cejtěj se na tom koncertu líp. To samý platí i na svatbách, když tam hrajem pro lidi, pro dědečky a babičky, víš jak.

A: A myslíš, že máte nějakou skladbu, která by byla, dá se říct signifikantní, pro Trombenik, která by charakterizovala, né spíš ani tu tvorbu, ale to co vy hrajete, ten směr.

R: Já ti rozumím, myslím, že by jich člověk vybral víc, ale že třeba mě jako hodně zajímavá písnička a zajímavá aranžérská Pepínova práce přijde Ellis island. Protože on se tam hodně zaměřil na to, aby importoval tu, fuj to je ošklivé slovo, spíš včlenil tu atmosféru tý židovský muziky, která opravdu odcestovala přes to moře s tím hrdinou, ten odcestoval z tý Haliče, protože hledal práci, protože měl hlad, vid'. A prostě ta písnička tam má opravdu ten příjezd do tý Ameriky, což je vlastně poslední třetina tý písničky a tam se ukazuje ta americká stránka, ten jazz, ten dixík, jo. A to se mi hrozně líbí, že ta písnička je rozvržená tak, že začíná jakoby mírně až melancholicky a končí to tím okouzlením z Novýho světa. To si myslím, že je fakt výrazná písnička pro Trombenik. Samozřejmě, že asi by jich bylo víc, ale myslím si. Tuhletu já považuju za jako nejlepší Pepínovu aranžérskou práci.

A: Teď se obrátím mimo tu hudbu k tá vizuální stránce, ke kostýmům. Jaký ty na to máš názor, co ty a kostýmy. Myslíš, že to je vhodný, nepřijde ti to jako přitažený za vlasy?

R: Možná ono to na začátku ti může přijít jako přitažený za vlasy, ale ono to k tomu patří. Prostě ty lidi tě vnímaj jinak prostě. Teď si vem, jako když vidíš středověkou kapelu, která hraje ve středověkejch kostýmech a pak je tady jedna co hraje v džínách. Lidi to prostě slyšej i těma očima. Takže si myslím, že to k tomu patří. My zrovna plánujeme kostýmy a uvidíme jak to vyjde. Mě se líbí, že jsme měli takovou tu představu, že jsme jakoby takový ty chudý muzikanti víš, že máme ty takový ty ne moc parádní kostýmy, což k tomu klezmeru taky patří. Ale nevim jak ty nový kostýmy dopadnou, ty už budou možná parádnější no, ale to bude možná trochu trvat. Ono to potřebuje nějakou tu investici do toho a taky sehnat designérku, která by to udělala je docela těžký, protože on Pepíno má naprosto konkrétní představy a není to s nim lehký v tomhle směru.

A: A co se týče vašeho frontmana, Pepy, ono to je docela značně vidět na těch koncertech, že on tam opravdu je jako ten předák, frontman. Vy ho vnímáte taky jako, dá se říct autoritu, ono to je trochu hloupý to tak nazvat.

R: To není vůbec blbý to takhle nazvat. Jako my zastáváme názor, že když Pepíno přijde s aranží a má konkrétní představu, tak my mu dáváme návrhy s tím, že on má to poslední slovo. Když já přinesu aranž, tak platěj uplně ty samý pravidla. Ale samozřejmě na tom podiu musí bejt nějaký výraznej frontman, ono to vypadá dobře a víceméně a my ho tam jakoby trochu, my ho tam musíme trochu tlačit do zad jo, protože on když je na to člověk sám a nemá podporu tý kapely, tak je to hrozně těžký. A kapely, který nemaj silnýho frontmana maj velkou nevýhodu. Nechci říct, že by neexistovaly, ale je to. On navíc hraje na sólověj nástroj, je to hlavní vokalista, navíc má divadelní vzdělání na rozdíl od nás, takže se umí prezentovat a my jsme velmi vděční, že tu roli má. My jsme radši někde v druhý řadě a nejsme v tý první linii.

A: A na co všechno on má poslední slovo?

R: To se všechno musí domluvit. Takhle kdo organizuje koncert, tak je většinou Pepíno, kterej je osloven, tak osloví ostatní a ti ty termíny schválí. Nemůže nám to zasahovat do zaměstnání. Ale on je takovej ve svý podstatě i manažer skupiny, on je hlavní kontaktní osoba a my jsme hrozně rádi, že to dělá, protože je to hrozně nevděčná funkce.

Rozhovor II.: Radek Rýda

A: Popsal jsi klezmer jako „hudbu s tradicí“. V jakém smyslu tradiční, Co je to za tradici?

R: Klezmer je hudba s židovskou tradicí. Nejde patrně tolik o prvky hudební, spíše kulturní, vázané k etniku. Židovskému etniku.

A: Jak ta tradice podle tebe zněla?

R: Pokud chceme mluvit o tradičním zvuku, klezmer ze svého vrcholného období je již kulturně zaznamenán na starých gramofonových nahrávkách – takže není třeba se domnívat nebo spekulovat, stačí takové nahrávky (například od Naftule Brandweina) vyhledat třeba na Youtube. Pokud bychom však hovořili o prvcích tradice ve zvuku klezmeru, pak by bylo třeba se zaposlouchat do širšího spektra židovské nebo vůbec středovýchodní a severoafrické hudby. Dalším nezanedbatelným prvkem pozdějšího klezmeru, kdy s muzikanty cestoval do Spojených států na přelomu 19. a 20. století, byla hudba, která předcházela jazzu – zejména afroamerická.

A: Co se ti vybaví, když se řekne klezmer. Ted' momentálně myslím po zvukové stránce, atmosféra atd..

R: Pro mě klezmer je hudba, která je rytmicky, melodicky a harmonicky velmi pestrá, živá a dokáže spojovat své posluchače.

A: Co si myslíš, že je tím židovským prvkem v klezmerové hudbě, jak po stránce zvukové, tak po stránce „ideové“?

R: Po stránce zvukové se asi nejvíce nabízí pro evropské uši méně zvyklá tonalita. Jsou to zejména napjaté intervaly, které se vyskytují ve východní hudbě obecně. Také některé harmonické postupy mohou znít nezvykle.

Řekl bych, že co dalšího klezmer činí klezmerem je jidiš – tedy jazyk, kterým klezmer promlouvá ve svých písních. Obsah textů samozřejmě také hraje svou roli – i když texty by mohli popisovat radosti i strasti i jíých etnik v dané době.

A: Každý z vás se zmínil, že klezmer má své typické „rify“. Co to ten rif je, čím je typický a odkud konkrétně ty, tyto „rify“ čerpáš?

R: Řekl bych, že tyto rify jsou zvláště patrné pro sólověj nástroje – zejména tedy pro klarinet a housle. Jakožto banjista – tedy hráč na nástroj, který do klezmeru vůbec nepatří – o typických rifech mluvit nemohu.

A: V čem je odlišný tvůj „obraz“ klezmeru, od hudby, kterou hraje Trombenik?

R: Původní Klezmer vnímám jako hudbu s tradičním zvukem a aranžemi. Mnoho skupin ke klezmeru takto přistupuje. Mnohé jiné skupiny si však hledají svou cestu ke klezmeru, tak jako my.

Trombenik se snaží o vlastní interpretaci, která ponechává zejména původní melodiku, avšak aranže jsou obohaceny jinou rytmikou ovlivěnou dalšími hudebními žánry. Případně jsou do aranží vloženy naše zcela autorské části hudby (mezihry apod.).

A: Co charakterizuje skupinu Trombenik (cokoliv, jak bys charakterizoval, popsal, vaši skupinu)?

R: Hudebně Trombenik zosobňuje skupinu, která se snaží interpretovat klezmer vlastním způsobem. Jinak Trombenik je 5 lidí, které asi 12 let spojuje vůle spolu hrát hudbu, která je baví.

A: Jak bys popsal, pojmenoval, to, co hrajete?

R: Velmi jednoduše: vlastní interpretace klezmeru.

A: Čím jste jako Trombenik specifictí?

R: Hudba Trombeniku je dána předšlou hudební zkušeností každého z členů. Tyto zkušenosti tak nabízí širokou škálu přístupů k tvorbě i hraní. Trombenik nehraje klezmer, spíše ho svobodně interpretuje po svém, bez snahu se držet nějakých hudebních dogmat či definic.

A: Jak se odlišujete od ostatních skupin a čím jste naopak stejní, hudebně?

R: Trombenik se liší zejména od skupin, které lpí na co nejtradičnější interpretaci. Tedy od skupin, které usilují o to, aby jejich klezmer zněl jako před sto lety. Podobnost je zejména v zapojení klarinetu a houslí jakožto nejtýpějších klezmerových nástrojů.

A: Všichni uvádíte, že vaše hudba je taková „syntéza“ klezmeru a vašeho hudebního „background“. Proč nazýváte vaši hudbu klezmerovou a jaké její prvky jsou podle tebe klezmerové? (Protože nehrajete pouze klezmer, ale i balkánskou, romskou hudbu či moravské lidovky, ale i přesto ta hudba má „punc“ klezmeru.)

R: Syntéza spočívá v provedení aranží, které jsou žánrově volné. Klezmer to však stále je, protože hrajeme pouze přearanžované písně nebo instrumentální skladby s původními melodiemi a texty. Naše hraní neklezmerových písní však považujeme jako za doplněk, či zpestření. Snažíme se klezmer a neklezmer spíše držet odděleně. „Punc“ klezmeru je spíše domělý. Je to možná dané naší aranžérskou mystifikací v tom smyslu, že si mnozí posluchači myslí, že hrajeme ten echt pravý a nefalšovaný klezmer, tak jak se to patřilo za císaře pána.

A: Jak ty sám tyto prvky do hudby zapojuješ?

R: Minimálně. Zejména harmonicky.

A: Mluvili jsme o tom, že každý ze skupiny se snaží do hudby vpravit určité vlivy z vašeho „hudebního okolí“. Jaké vlivy tím myslíš sám ze své pozice?

R: Tyto vlivy vychází z předchozích hudebních zkušeností s jinými žánry: jazzu, rocku, blues,...

A: Na deskách jsi ty s Pepínem uveden jako aranžér. Co všechno v hudbě aranžuješ, čeho se ty aranže týkají?

R: Mé aranže se týkají prakticky celého hudebního obsazení. Až teprve při zkoušení nového materiálu se drobně doladují změny. Osobně však mívám velmi konkrétní představu o tom, jak by měla má aranž znít a připouštím spíše méně změn od ostatních. Co se týče struktury, aranžuji doprovody pod původní melodie a přidávám nové části (předehry, konce, mezihry...). Začínáme hrát i některé mé zcela autorské skladby (Prager Shikse a Orient Express).

A: Čím se při aranžování inspiruješ?

R: Rád před aranžováním vyhledávám na Youtube.com, jak k dané skladbě přistupovali jiní muzikanti. Většinou se snažím přijít na to, jakou novou cestou se vydat. Důležitá je určitá představa o tom, jaký bude mít skladba „tep“ – proto rád začínám aranžováním kontrabasů a bicích. Inspirací mi je samozřejmě nezměrná šíře hudebních žánrů, které mi pomáhají si představit, jakou by měla výsledná aranž mít atmosféru.

Rozhovor Vojta Pošmourný

A: Zeptám se tě na Tvůj nástroj. Ty hraješ na housle. Hraješ ještě na něco jiného?

V: No občas Karlovi ukradnu basu, no a to je tak všechno. Zkoušel jsem něco na harmoniku, ale nebyl čas se na to učit. Kdyby něco, tak na to něco málo zahraju. A na kytaru.

A: A ty hraješ ještě v jinech kapelách nebo jenom v Trombeniku?

V: No v podstatě s tou Roooooombou, ale ta už nefunguje. No příležitostně jsme s nima, jsme odehráli nějaký svatby nebo něco. Ale jinak jsem hrál v „Hradním duu“, ale s tím už nehraju taky pár let. Takže vlastně v podstatě nic. No a všude teda hraju na housle.

A: A k Trombenikům jsi přišel kdy?

V: No to je tak 12 let zpátky. Nó, takže nějak dva, dva? A současně jsem začal hrát v tom „Hradním duu“ a Trombeniku. A Trombenik se rozjel víc, tak jsem s ním zůstal. Předtím tam hrála jedna holka a tak pak odjela, tak jsem místo ní nastoupil já.

A: A předtím, než jsi hrál v Trombeniku, jsi měl s klezmerem něco společného?

V: Vůbec.

A: A věděl jsi předtím co je klezmer nebo znal jsi ho?

V: Vůbec. No tak mě se dycky líbila cikánská hudba. No on ten klezmer s tou cikánskou hudbou vlastně souvisí, ale předtím jsem to vůbec neznal.

A: Co si představíš pod pojmem klezmer. Jak bys ho charakterizoval?

V: No pro mě je klezmer takovej ten trochu tradiční, taková ta trochu unylá, velice unylá židovská hudba. No jako já tenhle klezmer moc teda nemusím, pro mě to je málo rytmický, málo skočný. Mě prostě baví muzika víc do toho cikánska, a tak to prostě hrajem. My to hrajem ne jako čistej klezmer že jo. Myslím, že je spousta kapel, který to hrajou modifikovaný, asi je to tím, jak klezmer cestoval po celým světě, tak se do toho míchá všechno možný jako jazz a blues a ty cikáni. Jak to hrajem prostě my. Tak si tam člověk může dělat, co chce, dá se říct.

A: A tím bys řekl, že i vy jste teda typický tým, čeho se držíte? Že ten klezmer je typickej tým, že míchá cokoliv, samozřejmě s určitým základem.

V: My to děláme trošku po svém, Pepíno si dycky vezme nějakou tradici, a to je ta klezmerová složka. Klezmer je to v tom, že to vychází z té hudby, my ty aranže modifikujem a děláme si vlastní. Pepíno má rád Francii, takže se to v tom projevuje trošku chanson a zároveň ty cikáni no.

A: Je něco "typickýho", co v klezmeru používáš?

V: No jasně... Já myslím, že každej z nás má svoje typický klezmerovský riffy nebo spíš styl hraní, no každej hraje co umíme. Protože Radek třeba je rocker, my s Karlem jsme folkloristi spíš. Takže mám naučený třeba nějaký moravský věci, tak to tam hraju občas. Ale ne že bych studoval nějaký ty tradiční styly nebo způsoby hraní, to ne.

A: Co bys řekl, že je pro vás typický. Nebo jestli si myslíš, že máte nějakou písničku, která vystihuje přesně to, jak se prezentuje Trombenik.?

V: No naše ústřední melodie je „Trombenik marš“ a ta je hodně skočná a hodně rychlá a ta, bych řekl, že ta je prostě hodně typická. Ale myslím si, že to co nás charakterizuje tak to je to, že máme svoje složitý aranže. My se snažíme nedělat ty písničky na jedno brdo. Samozřejmě některý takový ty hity, který musej bejt úderný, tak jsou si podobný. Ale myslím, že všechny ty aranže se snažíme dělat tak, aby ta skladba měla vývoj a nebyla od začátku do konce stejná.

A: A v těch aranžích, kdo má největší podíl na tom jakoby skládání?

V: Pepíno. Rozhodně Pepíno a taky Radek, ale hlavně Pepíno. Bez Pepína by to nebylo.

A: Já se zeptám na něco jiného. Co vaše oblečení? Myslíš, že to k tomu patří, k té hudbě se nějak oblíknout?

V: Já myslím, že to k tomu patří. Zrovna včera jsem byl na koncertě středověký kapely. A říkal jsem si, že jsou všichni v civilu a my máme ty kostýmy, to dělá jinou úroveň, jinou atmosféru. My se snažíme ty kostýmy nějak dodržovat. I když občas se snažíme Pepína přemluvit, abychom hráli v civilu, ale on nikdy nepovolí. A myslím, že to nás taky docela dost charakterizuje. Je to myslím si fakt důležitý. My se snažíme teď udělat nověj koncept, nějaký nový kostýmy, abychom byli stejný. Tyhle jsou vyloženě, co kdo doma našel, takový trochu chudý muzikanti, ale to k tomu klezmeru sedí vid'. Prostě to tak bylo.

A: Ještě se vrátím ke klezmeru. Máš ty někoho, ke komu se obracíš s inspirací, vyloženě klezmer?

V: Řekl bych dvě kapely, který se mi líbí a od kterých, to přiznám, jsem převzal většinu riffů, je americká kapela Klezomatics. Oni hrajou i některý písničky jako my, ne že bysme je vyloženě převzali, ale hrajeme je, a ten styl bych řekl že se blíží docela. A druhá kapela je Bratsch, to jsou francouzi nebo něco jiného, možná kecám. A ty to maj víc do té cikánský muziky, tak jako na půl. Je to promícháý, ale není to jako Klezmatici. A ty mě teda hodně bavěj, ty jsou takový skočný prostě a virtuozně výborný. To obsazení nástrojový nám je hodně podobný, jsou tam housle, basa, bicí a klarinet... To jsou takový dvě kapely, který mě inspirovaly.

A: A z čeho vy čerpáte ten svůj repertoár, každej přinese něco?

V: Je to spíš tak, že vlastně Pepíno má literaturu, ze který čerpá. Nebudu říkat zpěvníky, ale prostě knihy se skladbami. A tam dycky najde nějakou, která ho zaujme, tak to zpracuje. A pak každej z nás, jak hrajeme v jinejch tělesech nebo působíme jinde, tak třeba já nevím, tím ožívujeme ten klezmer. No někdy český publikum ho někdy nezvousne, třeba na svatbách nějaký ty babičky, tak jsme ten repertoár oživilo o ty lidovky, na kterejch jsme vyrůstali, no a zároveň ožívujeme ten repertoár těch cikánskejch písniček a moravskějch a slovenskějch a ten balkán. Tím jak jsme začali hrát s tím Sašou v té Roooombě, tak jsme se s Karlem naučili hodně těch balkánskejch písniček. A teď jakoby je přeneseme a zkusíme. Ale není to stěžejní, spíš se tím nějak bavíme. Není to prostě repertoár Trombeniku, ale když je nějaká delší zábava, tak to hrajem.

A: Ale vy nehrajete hodně skladeb klezmerovejch a stejně to nazýváte klezmerem. Tak jak to začalo, vy jste nejdřív hráli klezmer a pak jste postupně přidávali. Nebo ten původní koncept byl, že budete hrát i ten klezmer i tohleto.

V: Ne. Původně to bylo, že vyloženě Pepína zaujala ta hudba, někde to slyšel a tak si koupil CDčko a tím se nechal inspirovat. A samozřejmě to nechtěl kopírovat slepě a chtěl to udělat po svým, takže tím se to zvirtlo, že to jakoby odchází od toho klezmeru trochu, a tím, že hrajem ten balkán, tak to je vedlejší produkt no. Tak vono to je blízko vid', některý ty písničky jsou stejný, jak na Balkáně, tak to hrajou stejně i klezmeři. To se prolíná prostě. Takže to je taková Pepínova vize a my se na ní jakože vezeme.

A: A jak často koncertujete?

V: Tak jako průměrně, myslím, že jednou tejdně. Jak kdy no, někdy jednou tejdně, někdy jednou za čtrnáct dní, někdy jsou dva tři koncerty za tejdén, ale to je různý. Každěj máme svoji práci, svoji rodinu, takže my se tím neživíme. Z toho vyplývá, že. No vlastně Pepíno je jedinej, ktrej se živí muzikou, že má jinou kapelu, která je prioritní. Takže my samozřejmě podřizujeme ten program tomu, kdy on má volno, což nás samozřejmě trochu omezuje, na druhou stranu nás to udržuje v takový tý hladině, že se na to pak víc těšíme, není to ponorka, není to nuda. Samozřejmě nám to pak zavírá dveře na nějaký festivaly nebo zajímavější místa, ale je to takovej kompromis.

A: A koncerty většinou dohaduje...

V: Pepíno domlouvá tu hlavní část. Občas nějakej známej ti řekne, že má svatbu a jestli mu zahrajem, tak to zorganizuje ten oslovenej člověk. A i některý festivaly jsou přes Karla a já občas taky něco, když mě někdo požádá. Takže to není vyloženě všechno přes Pepína, ale on zajišťuje jakoby ten hlavní program.

A: A klubech jako je tenhle a nebo Vagon, tak to zařizuje kdo?

A: No teď už to funguje tak, že třeba z Vagonu se ozývají, dopředu, třeba i půl roku. Nebo když my víme, že máme volnej měsíc, tak tam zavoláme, ale už se i ozvou. A jiný kluby jako moc ne, protože po Praze je jich pro nás málo nebo nejsou takový, že by nás zaujaly, takže my moc ani jiný kluby nehledáme. A tady nás to prostě baví, třeba mě víc než Vagon, tady to má prostě jinou atmosféru. Snažíme se mít v Praze jeden koncert měsíčně maximálně, jinak prostě ty lidi ti tam nechoděj, takže je musíme držet takhle pozvolna no.

A: A ty osobně máš nějakej koncert nebo místo, kde se ti to fakt líbilo?

V: Já to mám rád tady. Nebo, když jezdíme v zahraničí, tak jezdíme Německo, Slovensko, Polsko, a to Polsko mě hodně baví, i když ta cesta je teda šílená. My jezdíme občas do Sopot. Tam byly ty festivaly, ale i když tam není festival, tak nás tam občas pozvou. A tam to mám teda hodně rád, protože tam je krásný prostředí a Poláci jsou bezvadný. A nejlepší co jsem zažil, tak to bylo Kaziměř, a to je židovský město starý, kde byl festival a tam bylo kapel strašně moc, tam to trvalo asi tři dny. Spali jsme v tom městě a byla tam taková putyka, ve který jsme, ve který se prostě hrálo a celou noc bylo otevřeno. A všichni ty muzikanti, co tam zrovna byli, tak si šli zahrát. A to bylo asi fakt to nejlepší, co jsem kdy zažil. Takže my se nepohybujem jenom po klubovejch scénách, ale i nějaký ty festivaly a příležitostně ty jiný akce no.

A: A vlastně co se týká židovství a tak, tak k tomu nemáš nějak blízko nebo jsi na to jenom natrefil touhle hudbou?

V: Přesně tak, jenom tou hudbou. Já ani nevím jestli máme v rodině nějaký Židy, předky, spíš ne. Já se přiznám, že ani k tý kultuře, v podstatě neinklinuju, pro mě to není zas tak zajímavý. Naopak, to ani snad nesmíš publikovat, ale nehorší akce, byla židovská svatba, kde Židi s nima jsou nejhorší kšefty jako. Oni hrozně šetřej a smlouvaj a člověk pak nemá ani chuť tam hrát, když jako ty tu hudbu děláš jako radost a prostě. Na Balkáně, když jako hraješ, tak ti tam lidi lepěj prachy na čelo a vážej si tý muziky, kdežto v Čechách je to obráceně. Prostě se snažej lidi usmlouvat něco, co si kupovali za určitou cenu a Židi ještě víc. Takže my se domluvíme, položíme telefon a oni pak volaj zpátky, že teda možná, že jo a jestli by to nešlo trochu snížit a něco, něco, něco. A ve výsledku tě to netěší, protože máš uvnitř takovej ten blbej pocit. A když jsme hráli na tý svatbě židovský, tak jsme dostali no. Normálně člověka pozvou jako normální hosty na všechno pohoštění, no a na tý židovský svatbě jsme dostali pytlík buráku a kafe jsme si museli platit. Takže tím pro mě židovský akce skončily. Takže toliko já a židovská kultura.

Rozhovor II: Vojtěch Pošmourný

A: Popsal jsi klezmer jako „tradiční, trochu unylo, hudbu“. V jakém smyslu tradiční, Co je to za tradici? Jak ta tradice podle tebe zněla?

V: Tradice určitě pochází z prostředí židovských rodin a židovské kultury obecně, která byla vždy úzce spjata s hudbou a tancem. Jak je ale sama židovská kultura cudná a neokázalá, tak i hudba a tanec má své meze a pravidla, kterými se řídí. Z toho pro mě plyne určitá svázanost, kterou s Trombenikem porušujeme a mísíme s „živelnějšími“ vlivy z balkánu a pod. Unylostí jsem měl namysli spíše soudobou interpretaci klezmeru.

A: Co se ti vybaví, když se řekne klezmer. Teď momentálně myslím po zvukové stránce, atmosféra atd..

V: Vybaví se mi víno, jídlo, veselí... Určitě se mi nevybaví poslechová hudba, ačkoliv občas hráváme na různých vernisážích nebo v synagogách, kde se také netančí a posluchači sedí na lavičkách. Vždycky je ale vidět, jak to s nimi šije, poklepávají si nohama a nejradši by si zatančili.

A: Co si myslíš, že je tím židovským prvkem v klezmerové hudbě, jak po stránce zvukové, tak po stránce „ideové“?

V: Většina našich písní má tradiční základ, to znamená, že vychází z lidových či starobylých písní, ve kterých je židovství obsaženo. Melodická stránka nás pak inspiruje a naše vlastní instrumentální skladby se o melodiku klezmeru opírají. Zpívané písně z poměrně logického důvodu neskládáme.

A: Každý z vás se zmínil, že klezmer má své typické „riffy“. Co to ten riff je, čím je typický a odkud konkrétně ty, tyto „rify“ čerpáš?

V: Z mého pohledu jde o techniku hraní. Staří klezmeři nebývali studovaní muzikanti, ale spíše samouci a pouliční hráči, kteří nejsou „omezení“ správnou technikou držení nástroje a hraním na něj. Ať už se jedná, v mém případě, o držení houslí či smyčce. Jiné držení nástroje sice neumožňuje vyloučení klasického uhlazeného tónu, ale umožňuje jakousi deformaci zvuku, která se tímto stává typickou. Já jsem spíše ovlivněn moravskými a cikánskými muzikanty. Klezmera žádného neznám.

A: V čem je odlišný tvůj „obraz“ klezmeru, od hudby, kterou hraje Trombenik?

V: To je těžká otázka. Já tíhnu spíše k balkánské a cikánské hudbě, která má určitě jiný charakter, než klezmer. I když některé písně si židi a cikáni navzájem kradou a hádají se o jejich původu. Tvůrcem trombenického klezmeru je Pepíno a já jeho klezmer ovlivňuju balkánem a cikány, potažmo slovenskou a moravskou hudbou.

A: Co charakterizuje skupinu Trombenik (cokoliv, jak bys charakterizoval, popsal, vaši skupinu)?

V: Trombenik je seskupení velmi rozdílných osobností. Všechny těší společné hraní, ale každého irituje to, co dělají ostatní. A to nás spojuje. Užíváme si radost z hraní, které je obvykle odměněno uspokojujivou částkou. Víme, že bychom mohli hrát lépe a více, ale jakmile by se Trombenik posunul na profesionální úroveň, rozpadl by se.

A: Jak bys popsal, pojmenoval, to, co hrajete?

V: V Polsku o tom napsali „mišmaš klezemrowy“

A: Všichni uvádíte, že vaše hudba je taková „syntéza“ klezmeru a vašeho hudebního „background“. Proč nazýváte vaši hudbu klezmerovou a jaké její prvky jsou podle tebe klezmerové? (Protože nehrajete pouze klezmer, ale i balkánskou, romskou hudbu či moravský lidovky, ale i přesto ta hudba má „punc“ klezmeru.)

V: Jak jsem psal už v předchozích bodech, základem jsou stále židovské texty a melodie, které si upravujeme podle našeho gusta. Díky tomu jsme si zažili určité postupy, harmonie a osvojili jsem si celkovou atmosféru klezmeru. Ta se pak prolíná i do Křemílka a Vochomůrky.

A: Jak ty sám tyto prvky do hudby zapojuješ?

V: To se těžko popisuje. Držení nástroje, rify, kontry...

A: Mluvili jsme o tom, že každý ze skupiny se snaží do hudby vpravit určité vlivy z vašeho „hudebního okolí“. Jaké vlivy tím myslíš sám ze své pozice?

V: Jsem odkojený moraváky, pak slováky a cikány a nakonec i balkánci, kteří mají velmi složitou muziku a je velmi obtížné do jejich principů proniknout. Mě se to ještě nepodařilo, ale snad jsem na dobré cestě. S Karlem hrajeme v kapele Rooombaaaa, kterou založil Saša Vidovič. Tam se mísí především balkán s východním Slovenskem a cikánskou muzikou.

Obrazová příloha



obr. č. 1: příklad klasického oblečení skupiny Trombenik
(zdroj: <http://www.gagy.sk/aktualita-trombenik?Open&lang=fr>)



obr. č. 2: příklad námořnického oblečení skupiny Trombenik
(zdroj: <https://www.facebook.com/41280556050/photos/pb.41280556050.-2207520000.1435097163./10152812105536051/?type=3&theater>)