

TŮNY Z OKRAJŮ:
HUDBA A MARGINALITA
SOUNDS FROM THE MARGINS



Zuzana Jurková a kolektiv

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze
a nakladatelství KHER

Praha, 2013

TÓNY Z OKRAJŮ: HUDBA A MARGINALITA

SOUNDS FROM THE MARGINS

Zuzana Jurková a kolektiv

Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze
a nakladatelství KHER

Praha 2013

Recenzovali / Reviewed by:

PhDr. Dana Bittnerová, CSc. a doc. Vlastislav Matoušek, Ph.D.

Video ukázky k této publikaci jsou dostupné online z / Video attachment available online: http://www.kher.cz/eknihy_nase.php

Vznik této kolektivní monografie byl podpořen projektem Specifického vysokoškolského výzkumu 2013-267701. Na vydání této publikace byla FHS UK poskytnuta institucionální podpora na dlouhodobý koncepční rozvoj výzkumné organizace MŠMT-2013. Kapitola „Vyzpívat se z marginality?“ byla podpořena grantem GA UK (projekt č. 691312) řešeném na Univerzitě Karlově v Praze, Fakultě humanitních studií.

The origin of this collective monography was supported by The Specific University Research project 2013-267701. The Faculty of Humanities of Charles University in Prague was given institutional support for long-term conceptual development of a research institution MŠMT-2013 (The Ministry of Education, Youth and Sports) for the publication of this e-book.

The chapter “Singing One’s Way out of Marginality?” was made possible by a grant from the GA UK (Grant Agency of Charles University in Prague), project nr. 691312, realized at the Charles University in Prague, Faculty of Humanities.

© doc. PhDr. Zuzana Jurková PhD., Mgr. Kristýna Kuhnová, Mgr. Veronika Seidlová, Mgr. Zita Skořepová Honzlová, Martha Stellmacher, M.A., 2013
Design © Pavel Pánek, 2013

Cover Photography © Veronika Seidlová, 2012

© Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze, 2013

ISBN 978-80-87398-39-5

Kolektivní monografie / Collective monograph

OBSAH / CONTENTS

Úvod (Zuzana Jurková)	5
Requiem za zapomenuté: K hudební reprezentaci marginality (Zuzana Jurková)	8
„Andělé pak kůrů tvých střežte císaře a vlast“: Zpěvy za císaře a vládu v židovských komunitách v českých zemích během habsburské monarchie a první Československé republiky (Martha Stellmacher)	19
Marginalizace národní identity u současných vídeňských Čechů: Reprezentační a maturitní ples (Zita Skořepová Honzlová)	30
Fado, cesta na výsluní (Kristýna Kuhnová)	43
Vyzpívat se z marginality? Hudebně-náboženské aktivity hinduistické asketky v indickém Ršíkěši (Veronika Seidlová)	59
<i>Introduction (Zuzana Jurková)</i>	<i>72</i>
<i>Requiem for the Forgotten: Contribution to the Musical Representation of Marginality (Zuzana Jurková)</i>	<i>75</i>
<i>“May the angels of your choirs guard the emperor and the homeland” – Chants for the emperor and the welfare of the country in Jewish communities in the Czech lands during the Habsburg Empire and the First Czechoslovak Republic (Martha Stellmacher)</i>	<i>87</i>
<i>Contemporary Viennese Czechs and the marginalization of their national identity: Representational and Graduation Ball (Zita Skořepová Honzlová)</i>	<i>99</i>
<i>Fado, path to the limelight (Kristýna Kuhnová)</i>	<i>113</i>
<i>Singing One’s Way out of Marginality? The Musical-Religious Activities of a Female Hindu Ascetic in Rishikesh, India (Veronika Seidlová)</i>	<i>131</i>
<i>Summary</i>	<i>146</i>
<i>Bibliografie / Bibliography</i>	<i>148</i>
<i>Zkratky / Abbreviations</i>	<i>157</i>
<i>Autorky</i>	<i>158</i>
<i>Authors</i>	<i>159</i>
<i>Obrazová příloha / Pictures</i>	<i>161</i>

ÚVOD

Zuzana Jurková

Při výběru tématu i titulu naší monografie jsme se inspirovaly jedním z klíčových pojmů mezinárodní konference *Paměť – historické vědomí – marginalizace – identita*, kterou pořádala FHS UK v září 2013. Během ní se pojem *marginalizace*, zdomácnělý spíše v sociologickém diskurzu,¹ objevoval v souvislostech historických a antropologických, a to ve významu daném pochopitelně jeho etymologií, totiž jako existence na okraji, okrajovost.²

Takové pojetí se do jisté míry překrývá s konceptem menšiny, který je našemu etnomuzikologickému zaměření blízký.³ Základním rozdílem, který vidíme mezi oběma pojmy, je odlišný akcent v pohledu na blízkou problematiku. V případě konceptu menšiny se klade důraz na skutečnost vztahu menšiny a většiny: „není menšiny bez většiny“ (Reyes 2013);⁴ hudba – jak je zdůrazňováno – je fenomén reflektující, resp. posilující skupinovou identitu. V případě marginalizace kladou sociologové a badatelé blízkých disciplín důraz na procesualnost: Gurung a Kollmair, shrnující nejběžnější dosavadní chápání marginality/zace, ji charakterizují jako „**proces**“ (zdůrazněno autory) vedoucí k „dočasnému stavu vyloučení na okraj systému“ (Gurung a Kollmair 2005: 10–11).

Tato perspektiva procesuality se nám zdála ne příliš obvyklá, a tedy přitažlivá. Zajímalo nás, jaké místo má vlastně hudba – její provozování, tvorba určitého žánru nebo konkrétní hudební událost – v procesu vedoucím k sociálnímu vyloučení, nebo naopak z něj ven? Pro hledání odpovědi jsme použily materiál z vlastního terénního (či v případě Marthy Stellmacher archivního) výzkumu. Výsledky naše-

1 České čtenáře odkazují zejména na souhrnný text Mareše (2000), anglicky mluvící pak na ještě šířeji koncipovaný text Gurunga a Kollmaira (2005). Problematiky v ČR se týká monografie *Menšiny a marginalizované skupiny v ČR* (2002).

2 *Marginální znamená okrajový*. Pochází z latinského *marginalia* = poznámky na okraji textu. *Marginalizovat* tedy znamená odsouvat na okraj zájmu, bagatelizovat. Viz <http://www.slovník-cizich-slov.cz/marginalizace.html> (26. 10. 2013).

3 Blíže viz pozn. 2 v mé kapitole o *Requiem*. Překryv je ostatně nejen konceptuální, ale často i obsahový: odlišná etnicita, status emigranta apod. zakládají menšinovou identitu a zároveň staví příslušníky skupin do marginalizované pozice.

4 Více v mé kapitole o *Requiem*. Podstatná je pro nás též definice menšin, užívaná studijní skupinou Music and Minorities světové etnomuzikologické organizace International Council for Traditional Music: *Minorities are groups of people distinguishable from the dominant group for cultural, ethnic, social, religious, or economic reasons*. (www.ictmusic.org/groups/music-and-minorities, 25. 10. 2013).

ho zkoumání, v obecném poměrně očekávatelné, v konkrétním však, jak věříme, nové, jsou obsahem následujících pěti kapitol.

Zuzana Jurková v první kapitole nazvané *Requiem za zapomenuté: K hudební reprezentaci marginality* upírá pozornost na formování jedné celé hudební události, které chápe jako proces vyjednávání reprezentace marginalizované skupiny – Romů v ČR – prostřednictvím hudby.

Ve druhé kapitole „*Andělé pak kůrů tvých střežte císaře a vlast...*“ pak Martha Stellmacher vynáší z archívu Židovské obce v Praze na světlo skladby za císaře a vládu, které se zpívaly v židovských komunitách v českých zemích během habsburské monarchie a první Československé republiky, což Stellmacher chápe jako vyjadřování vztahu marginální skupiny vůči vládnoucí elitě.

Kapitola *Marginalizace národní identity u současných vídeňských Čechů: Reprezentační a maturitní ples* se snaží zodpovědět otázku, jakým způsobem hudební aktivity současných vídeňských Čechů reflektují jejich identitu v prostředí nejen rakouské, ale též multikulturní Vídně. Zita Skořepová Honzlová interpretuje významy, které plesu vídeňští Češi přikládají ve vztahu k otázce marginalizace české národní identity.

Kristýna Kuhnová se pak v kapitole *Fado, cesta na výsluní* věnuje portugalskému hudebnímu žánru, který údajně vznikl v Lisabonu v 18. století mezi lidmi na okraji společnosti (námořníky a prostitutkami) a z mnoha dalších důvodů zaujímal v portugalském kulturním životě ještě do nedávné doby marginalizované místo. Autorka sleduje proměnu postavení tohoto žánru až k zapsání na seznam UNESCO a na příkladu vybrané lisabonské školy fada reflektuje, jaký má současná popularita žánru vliv na předávání této městské tradice.

Konečně poslední kapitola knihy nazvaná *Vyzpívat se z marginality? Hudebně-náboženské aktivity hinduistické asketky v indickém Ršíkěši*, pocházející z pera Veroniky Seidlové, se pokouší ukázat, kterak vybraná mniška re-definuje prostřednictvím veřejných náboženských hudebních performancí i výuky védských manter a jógy pro transnacionální studenty svoji tradičně marginální pozici v převážně mužském prostředí asketů.

Ústředním tématem našeho svazku je tedy situace, kdy se jedinec nebo skupina nacházející se na okraji hlavního proudu snaží svou situaci nějak změnit. Hudba tu pak slouží jako nástroj této snahy,⁵ a zároveň jako její zrcadlo. Kromě tohoto ústředního tématu se ovšem občas vynořují i motivy vedlejší. Jedním z nich je i otázka homogenity marginalizované skupiny nebo – viděno z opačné perspektivy – reprezentativnosti jedince pro širší skupinu (explicitně u Jurkové a Seidlové, potenciálně však i v ostatních kapitolách). Na tuto otázku tu odpověď nedáváme, k tomu by bylo potřeba získat mnohem, mnohem více poznatků. Možná se ale

5 To, jak zdůrazňuje Slobin (1993: 10), je zvlášť charakteristické u malých skupin.

posléze ukáže – podobně jak to předvídá Slobin při hledání *micromusics* (Slobin 1993: 54) –, že i v jakkoli jasně definované skupině lze rozeznat jedince, malé formace a o vládu se pokoušející mainstream.

REQUIEM ZA ZAPOMENUTÉ⁶: K HUDEBNÍ REPREZENTACI MARGINALITY⁷

Zuzana Jurková

V Praze, která se ráda vydává za město hudby, probíhají denně desítky hudebních akcí. Hudbu tu lze nejen slyšet, ale je možné – pro leckoho nutné – o ní i přemýšlet. Přemýšlet různými směry, ptát se na různé otázky. Na následujících stránkách se zabývám jednou konkrétní událostí z hudebního života Prahy podzimu 2012: *Requiem za Osvětim*. Z otázek, které ve mně onen koncert vyvolal, se tu zaměřuji na dvě. Ta první souvisí s významem, který dílo získá zasazením do určitého kontextu. Jak se stane, že právě tuhle skladbu považujeme za to a to? Obecná odpověď je antropologům dobře známá: nikoli text, ale kontext určuje význam. To tu ilustruji právě na *Requiem*.

Tematický okruh související s druhou otázkou je obtížnější formulovat. Na jedné straně je Praha se svou historií, kulturní geografii i současnou situací jedinečná, tak jako je každé místo jedinečné. Na druhé straně je jasné, že Praha – stejně jako žádné jiné velké město – není izolována od transregionálních a globálních vlivů. Jak spolu ona lokální specifičnost a globálnost interagují? Slovy Marka Slobina „už neexistují ‚primitivní‘ společnosti, ale výraz ‚komplexní‘ je příliš plochý na to, aby popsal zahnízdění, záhyby a zlomy... v oblasti Euro-Ameriky“ (Slobin 1993: xi). A ještě konkrétněji, hudebně-specifičtější: hudební událost potřebuje ke svému uskutečnění skupinu lidí – hudebníků i posluchačů, kteří ji přijmou za svou. V případě *Requiem* šlo o „skupinu“ velkou: přes tisíc aktivních či pasivních účastníků. Jak se vlastně stane, že si tolik lidí „přivlastní“ událost (ať už tu „vlastní“ znamená „moje“ nebo „naše“ v nejrůznějším smyslu)?

6 Tento text vznikl jako součást výzkumu „Pražských hudebních světů“ v rámci Specifického vysokoškolského výzkumu 2013-267701 řešeném na Univerzitě Karlově v Praze, Fakultě humanitních studií.

7 V tomto příspěvku chápu marginalitu jako existenci (jednotlivce nebo skupiny) na okraji – jednak v ekonomickém smyslu, jednak (spojitě) ve vztahu k rozhodovacím procesům. Tak je v ČR běžně chápána situace Romů. K marginalitě podrobněji viz Mareš 2000.

Requiem za Osvětím mělo navíc zvláštní charakter: šlo o reprezentaci menšinové a marginalizované skupiny – českých Romů.⁸ Tím se otevírá další dimenze otázky po přijetí za vlastní. Kdo je ten, kdo určuje podobu, resp. kdo se jakou mírou podílí na vytváření podoby hudby marginalizované skupiny? Jak je to s vyjednáváním menšinové reprezentace? O hudbě a jejím významu právě pro menšinovou identitu bylo napsáno mnoho,⁹ nicméně o důkladnějším prozkoumání právě procesu vyjednávání podoby romské minoritní reprezentace skrze hudbu je toho podstatně méně. Přitom, jak zdůrazňuje Reyes (2013), právě vztah k většině (s níž menšina svou reprezentaci vyjednává) je pro menšinu konstitutivní: „není menšiny bez většiny“.¹⁰

Podrobněji se otázce romské reprezentace skrze hudbu věnuje Carol Silverman (2012), ovšem prostředí, v němž je studuje, totiž romské komunity na Balkáně a jejich diaspora v USA, je natolik odlišné od našeho, že lze jen málo převzít. Některé obecné znaky jsou však přece podobné. Předně: historicky měli Romové – podobně jako jiné marginalizované skupiny – jen malou kontrolu nad tím, jak byli zobrazováni (Silverman 2012: 7, 244, též Hancock 1998).¹¹ Optika zobrazení byla tedy primárně optikou majority, což jednak určovalo její akcenty, jednak vedlo k stereotypizaci, která měla často málo společného s romskou realitou (Silverman 2012: 245). Zároveň ale Silverman konstatuje (a naše poznatky s tím korespondují), že se Romové takovému stereotypnímu zobrazování nebrání, ať už z jakýchkoli důvodů (s. 258 n.). Lemon (2000: 156 n.) na materiálu z Ruska dokonce demonstruje, jak neromský diskurz formoval romské vnímání jich samých. To je tedy potřeba mít na mysli jako jeden z aspektů vyjednávání podoby akce, o níž bude řeč.

8 Výraz „čeští Romové“ tu užívám pro zjednodušení, ovšem v rozporu s odbornou romistickou literaturou. Označují tak Romy, kteří žijí v posledních desetiletích na území České republiky, ať patří ke kterékoli subetnické skupině. Známa historická skutečnost je, že 90 % Romů, kteří tu žili před rokem 1939, tzv. čeští a moravští Romové, bylo vyvražďeno během 2. světové války. Po ní na toto území (dílem pod tlakem státní administrativy) přišli Romové ze Slovenska, označovaní jako „slovenští Romové“ nebo „servika Roma“. Ti dnes představují většinu Romů v ČR.

9 Primárně odkazují na publikace ICTM Study Group Music and Minorities: Pettan – Reyes – Komavec (eds.) 2001; Ceribašič – Haskell (eds.) 2006; Stelova – Rodel – Psycheva – Vlaeva – Dimov (eds.) 2008; Jurková – Bidgood (eds.), 2009. Dále namátkově Clausen – Hemetek – Saether (eds.) 2000, nebo Hemetek 2001.

Romské hudbě byla určena řada Gypsy Folk Music of Europe, vydávaná Institutem for Musicology of the Hungarian Academy for Sciences, v ČR např. *Romani Music at the Turn of Millennium* (ed. Jurková, 2003).

10 „...minority ...implicates majority to which the minority is inextricably linked by at least one criterion that allows comparison and subsequent differentiation as minority and majority“ (Reyes 2013).

11 Podrobněji o tom viz Malvini 2004.

4. listopadu 2012 se v Rudolfinu, hlavním koncertním sále Prahy, stojícím na prestižním místě na vltavském břehu, konal specifický koncert, plakáty inzerovaný jako *Requiem za Osvětím*. Autorem skladby byl v Čechách dosud neznámý Roger Moreno Rathgeb, sólisté i smíšený sbor byli domácí,¹² orchestrální part hrál Romský a sintský filharmonický orchestr (Roma and Sinti Philharmonic) z Frankfurtu, dirigoval zakladatel a umělecký vedoucí orchestru Riccardo Sahiti, narozený v bývalé Jugoslávii.

Lístky nebyly k dostání už týden dva před koncertem, na čemž se podle mého jen malou měrou podílelo to, že byly zdarma. V posledních dnech je bylo potřeba sehnat pro izraelského ambasadora, prezidentského kandidáta a jiné významné osobnosti.¹³ Společenská událost první třídy. Zároveň bylo ovšem publikum v jednom směru velmi odlišné od naprosté většiny koncertních událostí, jaké se tu konají: nějakou čtvrtinu tvořili Romové. Ti dostali vstupenky prostřednictvím sítě romských organizací od pořadatele, agentury Slovo21.

Skladba užívá tradiční latinský text a její hudební jazyk je víceméně eklekticky romantizující.¹⁴ (Všimla jsem si jen jedné takřkající referenční pasáže k tomu, co by mohlo být vnímáno jako romský hudební idiom.) Hrál se bez přestávky, ale třikrát byla skladba přerušena a dva recitátoři – mladý Rom David Tišer a členka Národního divadla (Neromka) Tatjana Medvecká – přečetli v originále a v českém překladu krátké texty romských autorů.

Výkony sboru i orchestru byly standardní až mírně nadstandardní. Tři ze sólového kvarteta byli zkušení matadoři koncertních pódíí, ovšem zdaleka nejvíc pozornosti jak publika při koncertě, tak médií poté poutala nejméně zkušená sopranistka, Romka Pavlína Matiová.¹⁵ Jen velice zřídka jsem zažila tak nadšené a dlouhé *standing ovations*. Když jsem se po koncertě ptala několika svých romských přátel, jak se jim to líbilo, většinou řekli „krásné“; tón jejich odpovědí bych ovšem charakterizovala jako „opatrně nadšený“. Výjimkou byl mladý muzikant a univerzitní student, který sice na jedné straně souhlasil, že to bylo pěkné, ale na druhé zmínil, že to mohlo být víc „romské“.¹⁶

12 Sólisty byli Pavlína Matiová – soprán, Jana Wallingerová – alt, Martin Šrejma – tenor, Martin Bárta – bas, sborový part zpíval Kühnův smíšený sbor.

13 Informace od mé dcery Jitky, která byla manažerkou celého projektu.

14 Video záznam koncertu je součástí této publikace. Za jeho poskytnutí děkuji Slovu 21.

15 Média se vyjadřovala slovníkem „zazářila Pavlína Matiová“, viz např. <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1148499747-sama-doma/212562220600128/video/> (6. 5. 2013).

16 Zde se otevírá prostor pro ještě nuancovanější tázání se, totiž po homogenitě minority. To je však zatím nejen mimo prostorové možnosti tohoto článku, ale i mimo můj výzkumný záběr.

Jsem přesvědčená, že ony *standing ovations* nepatřily originalitě skladby, ani hudebním výkonům. Patřily významu události, který jí publikum přisoudilo. Bez ohledu na romantický hudební jazyk a absenci romských hudebních idiomů (nebo stereotypů), bez ohledu na použitou latinu, a dokonce i přes prohlášení autora, že skladbu věnoval všem, kdo trpěli nebo zemřeli v Osvětimi, šlo o jeden z nejviditelnějších aktů hudební reprezentace Romů v ČR. Ten z ní udělal kontext celé události.

Po celý listopad probíhala v Židovském muzeu výstava o romském holocaustu, krátce po koncertě se promítaly filmy *Just the Wind*¹⁷ (o pronásledování Romů v dnešním Maďarsku), *Žít! Ceija Stajka vypráví* (o rakouské romské výtvarnici, spisovatelce a zpěvačce) a *V temnotě*¹⁸ (o jedné epizodě holocaustu v ukrajinském Lvově). Kromě toho se konala ještě konference *Roma Positive* zaměřená na pozitivní příklady mezi Romy. Konferenci zahájila britská velvyslankyně a po konferenci následovala velmi specifická recepce, na níž byla odhadem třetina účastníků Romové a v jejíž druhé části ona ambasadorka (i někteří další) tančila za doprovodu romské hiphopové skupiny Gipsy.cz.

Důkazem tohoto přisouzeného významu jsou i slova koordinátorky projektu. Ta v souvislosti s nacistickou perzekucí Romů, označovanou jako „zapomenutý holocaust“, výslovně uvádí: „Zásadní je pro nás zasazení připomínky romského holocaustu do kontextu současné rasové nesnášenlivosti. Pochopení problémů minulosti je klíčem k vyrovnání se s přítomností a budoucností.“ (*Romano vodi* 2012/10:28).

Skutečnost, že jev – v našem případě skladba s latinským textem a klasicko-romantickým hudebním jazykem – získá nový, specifický význam, není v antropologické perspektivě ničím novým. Co mě zajímá víc, je proces vedoucí od vzniku díla přes velmi širokou a náročnou organizaci až k vlastní realizaci v pražském Rudolfinu a jeho přijetí zejména českými Romy, které má reprezentovat. V něm jsou totiž zachyceny základní rysy toho, o čem byla řeč na počátku: utváření a „přivlastňování si“ konkrétního hudebního výtvoru. A ještě konkrétněji to lze chápat jako vyjednávání minoritní reprezentace prostřednictvím hudby.

DOMÁCÍ TRADICE

První zúčastněnou skupinou tohoto vyjednávání jsou Romové, které má skladba zastupovat. Jakkoli jsme přitom dříve zmínili obtíže při rozlišování neromské stereotypizace Romů a vlastního obrazu Romů samých (a důsledné oddělení těchto obrazů je skutečně nemožné), v následujících řádcích se pokusíme přiblížit se co nejvíc perspektivě a důrazům Romů. Uvažování o jejich reprezentaci má v našem

17 Maďarsko 2012, režie Benedek Fliegauf.

18 Polsko, Německo, Francie, Kanada 2011, režie Agnieszka Holland.

kontextu dvě linie. První se týká základních rysů prezentace romství, druhá se vztahuje specificky k tematice romského holokaustu.

Podstatnější projevy romského sebeuvědomování v ČR (i předchozím Československu) a s ním spojené sebeprezentace jsou zřetelně sledovatelné ve dvou etapách. Ta první souvisí s existencí Svazu Cikánů-Romů v letech 1969–73, druhá začíná po převratu v r. 1989. Přestože je mezi nimi šestnáctiletá proluka, lze vidět kontinuitu přinejmenším ve dvou rysech: konstituování, a později čím dál samozřejmější používání vlastního jazyka – romštiny, a výrazného užívání „vlastní“¹⁹ hudby v různých funkcích. Těžko lze přehlédnout také skutečnost, že někteří spisovatelé jsou zároveň uznávanými hudebníky. (Nebo je to naopak a hudebníci jsou také „mocní slova“?)

Vznik **Svazu Cikánů-Romů** (SCR) i direktivní ukončení jeho činnosti kopírovalo s mírným zpožděním společenské tendence. Hned v r. 1969 začal Svaz vydávat vlastní časopis *Romano l'il* (Romský list)²⁰, v němž se objevily první **texty v romštině**. Jejich autoři – Tera Fabiánová a její syn Vojtěch, Andrej Giňa, Elena LACKOVÁ, Andrej Pešta nebo Bartoloměj Daniel – jsou považováni za první generaci romských autorů. Pro naše účely stojí za zmínku, že leckteří z nich (např. Fabián, Giňa²¹) byli i známými hudebníky, a do značné míry proto měli ve svém okolí jistou autoritu.

Přestože platforma *Romano l'il* byla otevřena jen tři roky, měla pro Romy zásadní význam: romština, kterou komunikovali v těch nejosobnějších situacích a která byla zároveň velkou částí majority označována za vhodnou pouze k zapomenutí, byla tištěnou podobou jakoby oficiálně potvrzena.²²

Asimilační úsilí socialistického státu bylo v následujícím šestnáctiletém mezidobí provázeno téměř úplným potlačením romských publikací: za celou tu doby vyšly všeho všudy tři knihy obsahující romské texty a pouze jediná z nich²³ patřila jen romským autorům.

Další emancipační etapa začíná pro Romy po převratu '89. V oblasti romštiny a možnosti publikace v ní pokračuje tam, kde první etapa skončila: nejprve (v první dekádě) se objevují nové časopisy a vzniká také specializované nakladatelství *Romaňi čhib* (Romský jazyk). Romské texty vycházejí i u jiných nakladatelů. V novém

19 Pojem „vlastní“ nelze ovšem žánrově specifikovat, jak je patrné dále.

20 Tento název dostal v r. 1970. Viz <http://www.kher.cz/clanek.php?id=40> (Sadílková 2012, 29. 4. 2013).

21 O A. Giňovi viz pořad <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1059542845-jeste-jsem-tady/299322223750009-andrej-gina/> (29. 4. 2013).

22 Ještě na jaře 2013 vzpomínal básník Janko Horváth na veletrhu „Svět knihy“, jakým zjevením pro něj byly texty publikované v romštině právě na stránkách *Romano l'ilu*.

23 Šlo o sbírku romské poezie *Romane gila*, vydanou 1979 (viz Sadílková 2012).

tisíciletí se prostor pro publikace romských textů poněkud zužuje, zato někteří autoři – včetně nových, nijak úžeji nepropojených s generací *Romano lilu* – začínají publikovat u renomovaných vydavatelů.²⁴

Druhým výrazným etno-emancipačním prostředkem českých Romů je **hudba**. To je sotva překvapivé u etnika, k jehož časté profesi patřilo hudebnictví. Významné ovšem je, že zatímco profesionální romští hudebníci hráli takovou (téměř jakoukoli) hudbu, kterou od nich zadavatelé či publikum vyžadovali/očekávali, emancipační proces je doprovázen především dvěma žánry: rompopem a „folklorem“.²⁵

Zatímco v evropském kontextu vzniká rompop v 70. letech (jeho nejznámějšími představiteli té doby jsou francouzští *Gipsy Kings* a maďarští *Kalyi Jag*), první nahrávky z našeho území jsou až o desetiletí mladší. Zhruba ve stejné době – druhé polovině 80. let – hraje tento žánr několik skupin v západočeských Rokycanech²⁶ a *Točkolotoč*²⁷ v moravské Třebíči. Zejména u rokycanských souborů je v té době příznačné jakési přecházení mezi moderním pojetím známých romských lidových písní a vlastní tvorbou. Texty jsou vždy v romštině a z jednoho okruhu do druhého přecházejí výrazy i obrazy; texty moderních písní pochopitelně přesněji reflektují soudobou realitu.²⁸ V 90. letech zájem o rompop doslova explodoval a pro dnešní scénu je příznačné, že zdaleka ne všichni členové rompopových skupin jsou Romové.

Vedle rompopu je druhým výrazným hudebním stylem romský folklor, velmi oblíbený mezi majoritou.²⁹ Ten jednak hrají Romové na různých festivalech prezentující se tak tím, s čím se jednak sami identifikují, a zároveň tak ukazující svou očekávaně pozitivní tvář.³⁰

24 Sadílková 2012.

25 Záměrně tu nezmiňuji hiphop. Jeho provozování je sice v posledních letech oblíbené mezi romskou mládeží ve formě beatboxu a breakdance, nicméně jedinou populárnější skupinou, spojenou s jazykem, představuje *Gipsy.cz*. Ta byla relativně nedávno extrémně populární mezi majoritou, ale o tom, jak moc je skutečně „Reprezent“antem (jak zní název alba z r. 2008) Romů v ČR, si nejsem jistá.

26 Kromě nejznámějšího souboru *Kale* s Věrou Bílou tu hráli v 80. a 90. letech např. *Čerčeň*, *Giňovci* nebo *Rytmus 84*. V obou posledně jmenovaných byl významnou postavou již zmíněný spisovatel Andrej Giňa.

27 Jejich první album – *Čhave Svitavendar* – vyšlo symbolicky r. 1989.

28 Podrobněji o rompopu viz Jurková 2013.

29 Je mimo prostorové možnosti článku popisovat charakteristické rysy tohoto žánru. Podstatné je, že písně jsou samotnými Romy považovány za staré a lidové, a tedy zařaditelné do kategorie *phurikane gila*. Více viz Jurková 2003b.

30 Hned v červenci 1990 se například konal v Brně „Světový festival romské kultury“, během něž se distribuoval jen pár měsíců před tím nahraný trojdeskový komplet *Romský folklor*. Ten obsahuje nahrávky nejznámějších romských hudebníků z tehdejšího Československa.

Hraní a zpěv romských lidových písní má ale i další význam. Jak píše Sadílková (2012):

„Pro komunikaci v rámci romské společnosti se staly důležitými romské folklorní hudebně taneční soubory, které začaly vznikat v 80. letech, kdy došlo i k jisté revizi dosavadní tvrdě asimilační politiky a kdy byla samostatná prezentace romské kultury jako kultury etnické skupiny Romů opět možná.“

Toto prostředí (nikoli nutně folklorních) hudebně-tanečních souborů je ostatně poměrně důležitým sociálním fenoménem především práce s dětmi a mládeží dodnes.

Krátce se ještě dotkneme druhé linie, totiž tematiky romského holokaustu. Souhlasím totiž se Stuartem Hallem, který tvrdí, že i když se historické otázky zdánlivě vztahují k minulosti, „ve skutečnosti se týkají identity... protože užívají historické zdroje v procesu utváření toho, kým se stáváme. Ani ne tak ‚kdo jsme nebo odkud jsme‘, jako spíš ‚kým se můžeme stát‘“ (Hall 1996: 4).

Jak moc si tedy Romové v ČR připomínají romský holokaust³¹ jako součást vlastní identity a jak moc je součástí jejich sebeobrazu? Základní fakt vrhající světlo na vztah většiny dnešních Romů v ČR k holokaustu popisuje Jarmila Balážová:

„Pocházím z rodiny moravských Romů, kteří byli společně s těmi českými (během války – pozn. ZJ) téměř vyhlazeni. Po válce se vrátilo pouhých šest set lidí. Důsledky nejen pro konkrétní rodiny, ale i identitu romské populace v České republice byly tragické. Víc než 90 % Romů, kteří žijí v této zemi, pochází původně ze Slovenska a přišli sem po druhé světové válce, což kromě jiného poznamenává i jistý odstup při debatách o nutnosti vypořádat se například se dvěma tzv. cikánskými tábory provozovanými českými dozorci, do nichž cíleně soustřeďovali české a moravské Romy, aby je následně deportovali do koncentračních táborů v Osvětimi a jinde. Slovenští Romové nemohou v tomto ohledu plnohodnotně sdílet tragédii, které prostě tady na tomto území nebyli vystaveni.“ (Balážová 2012: 3).

Skutečnost, že naprostá většina dnešních Romů v ČR nejsou potomky těch, kdo umírali v „cikánských táborech“ nebo byli odtud deportováni do táborů vyhlazovacích, ovšem neznamená, že by se mezi Romy, žijícími v Čechách, téma holokaustu neobjevilo.³² Setkáváme se s ním v širších souvislostech, kupříkladu v úsilí

31 Bývá označován též výrazem Porraimos. Viz např. film A. Isles (2003), distribuovaný US Holocaust Memorial Museum.

32 Romové byli za války pronásledováni i na Slovensku, ale toto pronásledování nemělo tak systematickou podobu jako v českých zemích. Kenrick a Puxton (1972: 183 – 4, citováno podle Hübschmannová 2005: 14) uvádějí, že z 80 tisíc Romů, žijících na Slovensku v r. 1939, jich bylo během války zavražděno 1.000. Pro České země ovšem uvádějí údaje 13 tisíc a 6,5 tisíce, v nichž se např. s českými historiky neshodují. Podrobněji zejména Hübschmannová 2005.

o zrušení současného vepřína na místě válečného koncentračního tábora v Le-tech u Písku. A setkáváme se s ním i v hudebním světě. Hudební folklorista Dušan Holý a historik Ctibor Nečas publikovali obsáhlou studii *Žalující píseň* (1993), centrovanou kolem osudu zpěvačky Růženy Danielové ze skupiny moravských Romů a její písně z Osvětimi „Aušvicate hi kher báro“, známé i mezi dalšími Romy.³³

Téma holokaustu je ale reflektováno i v hudbě Romů ze Slovenska: jejich bezpochyby neznámější píseň „Čhajori romaňi“, v českých zemích i na Slovensku chápaná jako jakási ikonická píseň, získala po válce i „táborovou sloku“: „Andr’oda taboris, joj, phares buťi keren, phares buťi keren, joj, a bokhate meren.“ (V táboře těžce pracujou, těžce pracujou a umírají hladu).³⁴

Mnohem pozdější reflexí romského holokaustu je píseň rokycanského souboru *Čerchen* z 80. let. V ní nejde jen o popis tragické situace,³⁵ ale i o současnou připomínku,³⁶ tedy přesně v Hallových intencích užití historických zdrojů v procesech toho, kým se stáváme.

Shrnutí: pro etno-emancipační tendence českých Romů byl charakteristický důraz na vlastní jazyk – romštinu – a na vlastní hudbu. Prvek vzpomínání na holocaust není sice v sebeidentifikačním procesu českých Romů příliš výrazný, ale čas od času se objevuje.

GENEZE SKLADBY

Druhým účastníkem sledovaného procesu je autor skladby, ve Švýcarsku narozený a od r. 1980 v Holandsku žijící Roger Moreno Rathgeb.³⁷ Jeho otec byl německy mluvící Švýcar, matka Sintka. Doma samozřejmě romsky nemluvili; Roger Moreno údajně do dvanácti let nevěděl, že je Rom. V deseti letech dostává od babičky z romské strany kytaru a od začátku 70. let, tedy od svých patnácti, na ni hraje v rockových skupinách. Zároveň skládá písničky s texty v angličtině, němčině i švýcarském dialektu němčiny a živí se jako hudebník i v jiných žánrech. V letech 1976–80 hraje také ve švýcarské skupině *Les Bohemiens* a r. '80 se stává členem sintského uskupení *Zigeunerorkester Nello Basily*, na jehož repertoáru je hudba

33 Např. v podání Emílie Macháلكové:

<http://www.youtube.com/watch?v=PG2CxE2D1Ac> (12. 10. 2013).

34 Citováno podle Hübschmannová – Jurková 1999: 16.

35 „Andro khera avenas / le Romen sa kidenas... / andro lagros jon len likernas... // Přišli do bytu a sebrali Romy... drželi je v lágrech...“ (Hübschmannová – Jurková 1999: 55).

36 „Aven Roma savore / sthovas amen o love / keras angle lende barobar... // Romové, pojďme všichni / vyberme peníze / a postavme jim pomník.“ (Tamtéž).

37 Údaje k životu R. M. Rathgeba čerpám jednak z jeho oficiálních stránek <http://ro-ger-moreno.de/t/Lebenslauf.htm> (18. 9. 2013), jednak z rozhovoru v *Romano vodi* 11/2012, s. 14–17. Třetím zdrojem je film Boba Entropa *Musicians for Life* z r. 2007.

Romů z Rumunska, Maďarska a Ruska. Tohle setkání považuje zpětně za zásadní. Jak říká v jednom interview: „Oni si mě prostě nechali a já jsem se mezi nimi okamžitě cítil jako doma.“ (Romano vodí 11/2012). Tady se také naučil sintskému dialektu romštiny. Od té doby se v jeho bio- i diskografii nepřetržitě (i když ne výlučně) objevují romské tituly. Jak říká, v jeho současných plánech je i oratorium o putování Romů z Indie do Evropy.³⁸ Z žánrového hlediska převažuje Gypsy/Sinti jazz a doprovod šansonů a kabaretní hudby.

V roce 1998 se rozhodl složit requiem na památku – jak zdůrazňuje – všech, kdo zahynuli v Osvětimi, a to v naději, že v r. 2000 bude provedeno. Pár let předtím se současně s osvojováním hry na housle naučil také noty a jak říká, otevřel se před ním nový svět klasické hudby. Tam teď nachází inspiraci pro styl i formu (jako příklad uvádí Verdiho). A protože se koneckonců nepovažuje za romského aktivistu,³⁹ nepoužívá žádný z oblíbených „cikánských“ hudebních idiomů (skladba je ostatně míněna jako vzpomínka na všechny zavražděné v Osvětimi), nýbrž skládá hudbu, o které si myslí, že je přiměřená. Práce na Requiem se ale posléze začne zdržovat – jako by vyprchávala inspirace. Roger Moreno tedy jede do Osvětimi v naději, že se inspirace vrátí, ale místo toho se cítí zablokovan, což trvá osm let. Zásadní vliv na pokračování má ředitel International Gypsy Festivalu v Tilburgu Alebert Siebling. Ten slíbil, že pokud Roger Moreno skladbu dokončí, on zajistí její provedení.

ORGANIZACE

Právě jsme se dostali k zásadnímu vlivu, který měla na podobu hudební vzpomínky na oběti (romského) holokaustu organizace provedení. Morenův podporovatel Alebert Siebling patří mezi ředitele významných festivalů věnujících se buď konkrétně romské hudbě, nebo šířeji world music. Spolu s několika dalšími, mimo jiné pražským *Slovem 21*, dosáhnou na grant z programu EU Culture. Díky němu mohou naplánovat relativně velkolepé provedení: v Amsterdamu, ono popsané v Praze a pak ještě v Berlíně, ve Frankfurtu (Alte Oper) a v Krakově. Někteří potenciální účastníci musí od provedení odstoupit, protože nejsou schopni sehnat ještě relativně velký objem peněz, kterými bylo potřeba doplnit prostředky Evropské unie. Jen pražské provedení (s doprovodnými, ovšem nesrovnatelně méně nákladnými akcemi) stálo zhruba 65 tisíc Euro. Z toho přibližně polovinu představoval příspěvek EU, druhou museli získat lokální organizátoři v ČR.⁴⁰ Organizátorem pražského provedení bylo již zmíněné *Slovo 21*, známé především jako pořadatel velkého romského festivalu *Khamoro*, který se v Praze koná od r. 1999. *Slovo 21* je ovšem organizace s mnohem širším záběrem: na svých webových stránkách de-

38 Tamtéž.

39 <http://roger-moreno.de.tl/Lebenslauf.htm> (18. 9. 2013).

40 Informace týkající se finanční stránky mi laskavě poskytla paní Jelena Silajdžič.

klaruje nejen pomoc při integraci Romů a cizinců do společnosti, ale i širší snahy jako „boj proti rasismu a xenofobii“ či „zlepšování mediálního obrazu menšin“. ⁴¹ V čele *Slova 21* stojí od počátku manželé Jelena (ředitelka) a Džamil (hudebník, dramaturg festivalu *Khamoro*) Silajdžičovi ze Sarajeva, v poměrně malém pracovním týmu jsou jak čeští „gádžové“ i Romové, tak imigranti z různých zemí.

INTERPRETACE

Jak tedy celé události rozumět? Zkusme pro interpretaci použít terminologii a koncepty Slobinových *Micromusics of the West* (1993). Podobně jako Slobin jsme se přesvědčili o tom, že o hudbě je potřeba přemýšlet jako o jevu „přicházejícím z mnoha míst a pohybujícím se mezi mnoha úrovněmi dnešních společností“ (Slobin 1993: x). A pro náš případ je důležitá nepochybná (jakkoli někdy přece jen překvapivá) „schopnost hudby zastupovat malé skupiny“ (Ibid.: 10).

Slobinovou základní konceptuální triádou je *subkultura*, *superkultura* a *interkultura*. Protože je autorův pohled maximálně relační (Ibid.: 14), nejsou tyto pojmy definovány rozsahem, ale tendencemi. Zatímco pro pojem *subkultura* je příznačná ukotvenost (embeddedness), *superkulturu* označuje Slobin jako zastřešující (Ibid.: 29) kategorii, která je těsně spojená s hegemonií a mainstreamem. V národních státech má tři základní složky: průmysl (včetně toho zábavního – Ibid.: 29), institucionalizovaná pravidla, místa konání apod. (Ibid.: 30–32), a celý komplex sdílených názorů na každý aspekt provozování hudby (Ibid.: 33). Hlavním rysem *interkultury* je všeprostupující tendence (Ibid.: 11).

Pohlédneme-li optikou těchto kategorií na *Requiem za Osvětim*, budeme zřejmě především překvapeni (stejně jako Slobin), jak je v tomto konkrétním projevu *subkultury* silně přítomna *superkultura*. Je internalizovaná v mysli skladatele, v jeho konceptu skladby za zemřelé (kterou romská kultura nemá) i v jeho představě toho, jak má taková hudba znít. Je přítomna v záměrech a aktivitách organizátora. ⁴² Dobře se tu ilustruje prostřednictvím známých Appaduraiových (1996) *-scapes*, globálních kulturních vlivů. ⁴³ *Ideoscape* diktovala podobu skladbě za zemřelé a také koncept prestiže, ztělesněný hlavním koncertním sálem i slavnou operní divou za zenitem, která dávala několik měsíců hodiny romské sopranistce – hodiny nejen zpěvu, ale i chování se na jevišti atd. ⁴⁴ *Mediascape* jednak

41 Viz <http://www.slova21.cz/nove> (18. 9. 2013). Na stránkách jsou popsány i jednotlivé projekty obou typů – integrační i „romské“.

42 Slobin mluví o „méně nápadném, ale o to zákeřnějším útesu hegemonie“, o „celém masivu sdílených představ týkajících se každého aspektu provozování hudby“ (1993:33).

43 Jejich charakteristika viz Appadurai 1996: 33–36.

44 Šlo o Evu Zikmundovou; viz programová brožura *Requiem*.

umožňovala porovnávat záznamy jednotlivých provedení a také zpravovat o akci jako vzpomínce na romský holokaust. *Financescape*, mezinárodní finanční tok, usnadnila přelévání prostředků EU mezi účastnickými zeměmi. S jistou mírou tolerance lze přesun romské filharmonie z Frankfurtu do Prahy a posléze do dalších měst chápat jako projev *ethnoscape*.

Jen málo zatím rozumíme reakcím přítomných Romů. Když jsem je popsala jako „opatrně nadšené“, bylo to jen na základě pár rozhovorů, navíc nijak hlubokých. Je možné jim rozumět jen jako zdvořilému přitakání – navíc přitakání někomu, kdo stojí na podobné pozici jako organizátoři akce.⁴⁵ Nebo je možné je chápat jako internalizaci superkulturních hodnot či vliv *interkultury*.

Další vysvětlení nabízí Taussigova teorie, jak ji publikoval v knize *Mimesis and Alterity* (1993). Tam si všímá opakujících se faktů, kdy dominantní a ovládané komunity užívají přizpůsobené umělecké projevy těch druhých (=mimesis), těch, s jejichž odlišností se musí nějak vyrovnat. Ona oboustrannost platí i pro českou situaci, kde neromské kapely hrají „romskou“ hudbu, resp. neromští muzikanti se velice rádi včleňují do romských kapel. Výstižná mi připadá formulace Toynbeeho a Duecka (2011), kteří v kontextu Taussigovy teorie popisují, jak indiáni ze severovýchodní Kanady předváděli hudbu bílých dobyvatelů. Vysvětlují to tím, že „pokojně demonstrovali, že i domorodci jsou stejně schopní využívat hudební technologie i ceněné expresivní formy jako Eurokanadčané. Krátce řečeno, tyto praktiky překračovaly hranice, které se ‚barevné vědomí‘ pokoušelo zachovat.“ (Toynbee a Dueck 2011: 8).

I tento koncept může být ovšem nahlížen jako internalizovaná forma superkultury (či zásah interkultury), a tak můžeme vidět moc hegemonního mainstreamu na všech úrovních.

Pro ty, co cítili zklamání z absence lokální tradice, a tedy z jasněji vyprofilované subkulturní reprezentace, se ale pár měsíců po *Requiem* objevil nový fenomén. Poslední týden v květnu se už 15 let koná v Praze velký romský festival Khamoro, jehož pořadatelem je právě ona agentura *Slovo 21* zajišťující *Requiem*. V květnu 2013 se ve stejné době konal poprvé také mnohem menší festival Romfest. Jeho mediální tvář byl známý mladý romský houslista Vojta Lavička, jakýmsi patronem první romský právník a svého času prezident International Romani Union JUDr. Emil Ščuka, mottem festivalu je romský výraz *Palikeras* (Děkujeme) a účinkujícími více či méně známí romští hudebníci a skupiny hrající současnou romskou populární hudbu – rompop. Těžko si představuji přesnější demonstraci konkrétní specificky regionální subkultury. Jako by se čeští Romové, zaštitěni renomovaným Khamorem, nadechli k vlastní reprezentační akci.

45 S agenturou Slovo 21 dlouhodobě spolupracuji a veřejně se o nich vyjadřuji velmi pochvalně. Viz např. můj text v katalogu festivalu Khamoro 2013: 24.

„ANDĚLÉ PAK KŮRŮ TVÝCH STŘEŽTE CÍSAŘE A VLAST“: ZPĚVY ZA CÍSAŘE A VLÁDU V ŽIDOVSKÝCH KOMUNITÁCH V ČESKÝCH ZEMÍCH BĚHEM HABSBURSKÉ MONARCHIE A PRVNÍ ČESKOSLOVENSKÉ REPUBLIKY

Martha Stellmacher

„LÁSKA PRO PRAVOPLATNÉHO VLÁDCE“

Zpráva v týdeníku *Allgemeine Zeitung des Judenthums* z roku 1841 referuje o oslavě prešburské židovské obce v rámci velkého „Nationalfestu“ města u příležitosti postavení bysty k památce císaře Františka I. Součástí oslavy tvořily modlitba za blahobyt vládce *Hanoten teschua* a modlitba v němčině. Podrobný popis slavnosti počíná vášnivými slovy:

„Preßburg, 31. Mai (Privatmitt.) Gottlob wir sind noch nicht aus der Art geschlagen, was auch Finsterlinge und Gegner der Reform sagen mögen, wir haben mit unserm Gefühl für Freiheit, durch unser Streben in der Reihe der übrigen Vaterlandssöhne einzutreten unsere Stammestugenden nicht eingebüßt, als da sind: Liebe für den rechtmäßigen Herrscher und Wohlthätigkeitssinn. Einen neuen Beweis gab am heutigen Tage unsere Israel. Gemeinde.“⁴⁶

„Láska pro právoplatného vládce a smysl pro dobročinnost“ jsou autorem označeny za explicitně židovské ctnosti, které se neztratily navzdory snaze o asimilaci židovského obyvatelstva většinovou společností.

Případů podobných tomuto z Prešpurku známe z celé habsburské říše nesčetně. Projevy věrnosti židovské menšiny vůči císaři mohly mít různé podoby. Jedním

46 Prešpurk, 31. května (soukromá zpráva). „Chvála bohu se ještě nezvrháme, cokoli řeknou tmářové a odpůrci reformy, my jsme se svým citem pro svobodu, svým úsilím nastoupit do řady ostatních synů vlasti nepozbyli našich rodných ctností, jež jsou: Láska pro právoplatného vládce a smysl pro dobročinnost. Nový důkaz dala dnes naše israel. obec.“ (*Allgemeine Zeitung des Judenthums*, 26. 6. 1841: 374. Překlad autorky článku.)

ze způsobů židovského projevu loajality bylo pojmenování synagog na počest císaře.⁴⁷ Známy případ je pražská Jubilejní synagoga⁴⁸, která byla zasvěcena v roce 1906 a pojmenována na počest jubilea vlády rakouského císaře Františka Josefa I. Méně známý, nicméně velice zajímavý je případ jiné pražské synagogy, malé kongregace „Knabenwaisenhausynagoge“ (Synagogy chlapeckého sirotčince), protože odráží tehdejší politické změny. Když František Josef I. v roce 1916 skonal, předseda kongregace zaslal telegram do císařské kabinetní kanceláře ve Vídni, ve kterém vyjádřil „hluboce cítěný zármutek“ synagogálního spolku.⁴⁹ Podle dalších dokumentů zachovaných v Archivu hlavního města Prahy tato komunita čítající 186 členů plánovala roku 1918 postavit novou synagogu, protože jejich prostory byly tak malé, že na sváteční bohoslužby bylo nutné pronajmout sál v hotelu. Plánovaná synagoga měla být pojmenována „Kaiser Karl Friedenssynagoge“ podle nastupivšího císaře Karla I. (1916–1918), prasynovce císaře Františka Josefa I. Odpovídající žádost o pojmenování byla podána u místodržitelství v dubnu 1918. Řízení ještě probíhalo, když interní dopis začátkem listopadu 1918 prohlásil věc „pojmenování templu Nejvyšším jménem“ za „bezpředmětnou“. O důvodu se nezmiňuje, ale jde zřejmě o následek proklamace Československé republiky dne 28. října 1918. Zatímco veškerá korespondence v této věci je psána v němčině, je příznačné, že tento dopis je přiložen v českém překladu, tedy v nové úřední řeči.⁵⁰

Konec habsburské monarchie způsobila dle Marshy Rozenblitové „krizi židovské identity“ (Rozenblit 2001: 128–161). Krize ale netrvala dlouho: již 27. října 1918, v podvečer proklamace první Československé republiky, se židovské autority v Praze rozhodly zaslat Národnímu výboru prohlášení židovské loajality. „In an odd way, Jews came to regard Czechoslovakia as a smaller scale, improved version of the old Monarchy and Masaryk as a stand-in for the beloved Franz Joseph“ (Rozenblit 2001: 139).⁵¹

Ať v monarchii, či republice „láska pro právoplatného vládcu“ se projevovala také v židovské liturgii a synagogální hudbě. Známe četné případy mimořádných

47 Ale také uvnitř synagogy, v sakrálním prostoru, nacházíme artefakty věnované světské autoritě. Z Roudnice se zachovala synagogální opona ze svatostánku, která byla věnována císaři Františku Josefovi I. ke čtyřiceti letům jeho vlády v roce 1888. (Scheibová – Cermanová 2005: 16 a 65.)

48 Jubilejní synagoga se nazývá též Jeruzalémská synagoga podle svého umístění v ulici Jeruzalémské.

49 Kopie telegramu je uložena v AHMP, sign. SK III.99.

50 Zmíněné dokumenty jsou uloženy v AHMP, tamtéž.

51 „Zvláštním způsobem židé docházeli k tomu považovat Československo jako méně rozsáhlou, polepšenou verzi staré monarchie a Masaryka za náhradníka milovaného Františka Josefa.“ (Překlad autorky článku.)

bohoslužeb pořádaných u sekulárních příležitostí, jako byly narození následníka trůnu nebo nastoupení nového císaře na trůn. K podobným příležitostem se často provedly nové kompozice na počest světské autority. Na následujících stránkách představím několik příkladů takových skladeb, které se v židovském kontextu prováděly v českých zemích. Ve většině vybraných příkladů vycházím z rukopisných pramenů uložených v Archivu Židovského muzea v Praze a v Židovské obci v Praze.

SKLADBY NA POČEST VLÁDCE K MIMOŘÁDNÝM PŘÍLEŽITOSTEM

V rámci liturgického cyklu hrály bohoslužby k narozeninám císaře zřejmě důležitou roli. Čapková tvrdí, že se podle tehdejší společenské normy nedostatečně aktivním věřícím říkalo „čtyřdenní židé“, jelikož prý do synagogy chodili jen na Vysoké svátky a na narozeniny císaře (Čapková 2013: 29). Modlitby k narozeninám císaře se každoročně zaznívaly v mnoha synagogách. Několik skladeb tohoto typu složil Salomon Sulzer (1804–1890), jeden z nejdůležitějších kantorů⁵² a skladatelů židovské liturgické hudby, který je považován za otce reformní synagogální hudby. Jako vrchní kantor ve Vídni vypracoval liturgii spojující tradice a reformu, která se stala pod pojmenováním „Wiener Minhag“ (Vídeňský zvyk) vzorem pro bohoslužby v mnoha židovských obcích po celé Evropě. Sulzer založil chlapecký pěvecký sbor, jehož zpěv podporovaly dva až čtyři mužské hlasy (Früh-auf 2012: 18). Jeho hlavní dílo *Schir Zion*, které sdružuje zpěvy na celý liturgický rok, obsahuje tři skladby k narozeninám vládce s názvem *Zum Geburtsfeste des Landesfürsten*. Slova dvou skladeb citují Žalm 21, 1–9 („Adonoj beos'scho jismach melech“) (Sulzer, č. 10: 535–537 a č. 494: 415–418). Třetí představuje hudební verzi Žalmu 111 („Hall'ujoh“), s doprovodem harfy a varhan (Ibid., č. 493: 401–414). Sulzerovo *Schir Zion* bylo oblíbené dílo i v českých zemích – několik opisů celého díla i vybraných skladeb jako výše jmenované jsou například obsaženy v hudebním repertoáru nalezeném v pražské Jubilejní synagoze.⁵³

V Archivu Židovského muzea v Praze je uložena notová kniha s nápisem *Zum Geburtsfeste des Kaisers am 18. August*⁵⁴ (K narozeninám císaře 18. srpna). Podle data lze soudit, že byla určena k bohoslužbám na narozeniny Františka Josefa I., jenž se narodil 18. srpna 1830. Zahrnuje modlitby pro kantora, sbor a varhany, mezi nimi je Sulzerova verze *Volkshymne*, ke které se ještě dostanu níže. Zají-

52 Kantor nebo chazan je předzpěvák, který vede židovskou bohoslužbu.

53 Sbíрка hudebnin byla nalezena ve skříni na varhanním kůru Jubilejní synagogy a uložena v ŽOP v roce 2012. Inventarizaci prováděly v roce 2013 Martha Stellmacher a Veronika Seidlová.

54 Podle dokumentace archivu pochází knížka z Loštic/Loschitz na Moravě. AŽMP, sign. 58457.

navé je, že byl do knížky vložen čtverečkovaný lístek s textem modlitby psaný hebrejským písmem ze dne 7. března 1930 – k osmdesátým narozeninám prvního prezidenta Československé republiky Tomáše Garrigue Masaryka. Dá se tedy předpokládat, že se notová knížka v té době ještě používala. Není známo, jestli byla celá liturgie určená císaři převzata i pro prezidenta, nebo jen zčásti.⁵⁵

Stejně jako Sulzer židovští kantoři často skládali vlastní skladby pro bohoslužbu. Ale také nebylo neobvyklé pověřit nežidovské skladatele, aby složili hudbu pro synagogu.⁵⁶ V pražském kontextu je asi nejznámější případ katolík Františka Škroupa (1801–1862), který vedle funkce kapelníka Stavovského divadla působil mezi lety 1836 a 1845 jako hudební ředitel a varhaník synagogy v Dušní ulici⁵⁷ a složil pro tamější synagogu několik zpěvů.⁵⁸ Škroup byl do nově založené synagogy povolán, aby vylepšil její hudební praxi. Seidlová ve své studii o Škroupově působení v synagoze tvrdí, že tento katolický skladatel byl „[...] jedním z hlavních místních aktérů [tehdejšího] vyjednávání [...] změny židovské náboženské kultury estetickými prostředky [...]“ (Seidlová 2013: 444).

Jiný křesťanský skladatel, který pro židovskou komunitu v Praze pracoval, byl Albin Maschek (1804–1878), sbormistr kostela svatého Tomáše na Malé Straně. Maschkovo zhudebnění Žalmu 100, které se hrálo v reformní synagoze v Dušní ulici v roce 1848, nese název *Huldigungsfeier zur Thronbesteigung Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph I. gehalten im neuen israelitischen Gotteshause den 5ten Tag des Weihfestes 5609/24. Dezbr. [1]848* (Bohoslužba k holdování nastoupení na trůn Jeho Veličenstva Císaře Františka Josefa I. provedena v novém israelitském chrámu 5. dne svátku Chanuky 5609/24. prosince [1]848) (AŽMP sign. 15468). Maschek byl už předtím v roce 1832 pověřen přípravou hudby k padesátému výročí Izraelitské školy (Landau – Maschek 1832).

55 Masaryk byl u židů v českých zemích velmi oblíbený, protože byl známý svým tolerantním postojem vůči nim i vůči německé menšině. Tento vztah byl však ambivalentní, tvrdí Kieval (2000), kvůli silnému antisemitismu za první republiky i kvůli existenci divergentních židovských skupin, jako byly sionistické skupiny, čechožidovské hnutí a skupiny německých židů (s. 198–216).

56 K případu zakázky skladby udělené Beethovenovi vídeňskou židovskou obcí viz Bohlman 2000: 187.

57 Synagoga v Dušní ulici byla založena Spolkem pro upravenou bohoslužbu izraelitů v Praze, jehož záměrem bylo zavedení reformované liturgie podle vídeňského vzoru. Datum založení synagogy 19. dubna 1837 nebylo zvoleno náhodou – byl jím den narozenin vládnoucího císaře Ferdinanda I. (*Allgemeine Zeitung des Judenthums*, 13. 5. 1837, s. 21–22).

58 Katalog Škroupových skladeb pro synagogu viz Kabelková 2002.

MODLITBA ZA VLÁDU

Modlitby za císaře se nepronášely jen příležitostně, mají totiž své pevně zakotvené místo v židovské liturgii.⁵⁹ Modlit se za vládu je odůvodněné Tórou: „A hleďte pokoje města toho, do kteréhož jsem nastěhoval vás, a modlívejte se za ně k Hospodinu; neboť v pokoji jeho budete míti pokoj“ (Jeremiáš 29:7). A v knize Ezdráš 6:10 je řečeno: „aby se modlili za život krále i za syny jeho“ (Nulman 1993).⁶⁰ Modlitba za vládu se odříkává nebo zpívá obvykle na *šacharit* (ranní boholužbu) o šabat i o svátcích a taktéž k mimořádným příležitostem, jako je například vysvěcení nové synagogy. V mnoha aškenázských komunitách předchází či následuje *jekum purkan* (modlitbě za studenty) a *mišeberach* (modlitbě za komunitu) po čtení z Tóry, než se vrátí svitky do svatostánku.⁶¹ V některých synagogách je modlitba za vládu vždy přítomná v podobě popsané desky na stěně.⁶²

Tradiční modlitba pro tento záměr je *hanoten tešua*, modlitba za blahobyt vládce a vlády, která se obvykle recituje mluvním hlasem. O historii a vyvíjení slov *hanoten tešua* za různých politických okolností bylo v posledních desetiletích publikováno několik studií.⁶³ Bohužel žádná z nich se nevěnuje explicitně hudbě provedené v této souvislosti.

Hanoten tešua je sestavena z různých veršů ze svatých spisů. Podle Barryho Schwartze lze tato slova sledovat zpět do šestnáctého století, kdy byla sestavena sefardskými židy a rozšířena později sefardskými obchodníky (Schwartz 1986: 113); jiní vědci tvrdí, že je ještě starší (Golinkin 2006).

Text modlitby v asi nejstarším českém překladu z modlitební knihy *Modlitby Israelitův* z roku 1847 zní takto:

„Ty jenž dáwaš blaho králům i vládu knížatům, jehož říší všemírá, jenž jenž jsi sprawil mořem průchod i walnými wodami dráhu, račiž žehnati, uchowati, chrániti wspřici; powýšiti, zwelebiti, powznositi, pána našeho krále Ferdinanda I. i choť jeho, powznes jeho weličest, ó králi kralůw, w milosrdí, žiwiž jej i uchowej ho všech strastí pohrom, trudů zbawiž jej, poniž národy k jeho nohoum i poražíš wrahy jeho před nim i kdekoli se obrátí, zdařiž; králi kralůw milost dej w jeho srdce i w srdce jeho rádcůw i knížat milosrdí by dobře nakládáno bylo s námi i se všim Izraelem.

59 Modlitby za stát a vládu nejsou jen zvláštností židovského náboženství. Jsou běžné například také v křesťanských bohoslužbách, kde tvoří obvykle součást přímluvné modlitby. Ke křesťanskému kontextu viz Biehl 1937.

60 Český překlad podle *Bible kralické*.

61 Viz Damohorská 2010: 34 a Nulman 1993: 155.

62 Fotografie staré desky v Reckendorfu v jižním Německu byla otištěna v časopise *Menorah*, listopad 1928, s. 668.

63 Viz například Schwartz 1986, Tabory 2005, Sarna 2005, Damohorská 2010.

W dobu jeho i s naší dobu wspomożeno budiż Jehudę i Izrael w míru spoćiwej.
,W Sion wzjejde spása.‘ Takowá budiż wúle twá naćeż rcíme. Amen.“⁶⁴

Schwartz ukazuje, že modlitba vyjadřuje „ambivalenci diaspory“ mezi jednoduchým uznáváním politické skutečnosti v první části modlitby a mesiánskou nadějí Božího království v druhé části (Schwartz 1986: 118–119). Mesiánská pasáž o spasení se od devatenáctého století vynechávala v mnoha verzích modlitby.⁶⁵ Tato skutečnost je indikátorem zakořenění židů v politické realitě a jejich vnímání jako rovnocenné součásti společnosti.

V důsledku vzniku státu Izrael v roce 1948 byla v mnoha obcích zavedena nová modlitba.⁶⁶ V Evropě se některé komunity modlí oběma modlitbami, za vlastní stát i za stát Izrael (Damohorská 2010: 141). V dnešním židovském kalendáři vydávaném Federací židovských obcí v ČR, který obsahuje nejdůležitější židovské modlitby, se vyskytuje jen modlitba za stát Izrael, nikoliv za Českou republiku.⁶⁷

ZHUDEBNĚNÉ MODLITBY ZA VLÁDU

Hudebniny pocházející z devatenáctého a z počátku dvacátého století z českých zemí se zmiňují o modlitbě za vládu často jako o „Gebet für den Landes Vater“⁶⁸ nebo „Kaisergebet“⁶⁹. Vyskytují se jako součást liturgie jak v rukopisných notách, tak v některých tištěných vydáních synagogálních skladeb. Rozmanitost v textu, hudbě a jazyce zhudebněných modliteb za vládu ilustrují následující příklady, které byly provedeny na místě *hanoten tešua* či dodatečně.

Světznámý kantor Josef (Jossele) Rosenblatt (1882–1933), který působil v Mukačevě a Bratislavě a později ve Spojených státech, složil slavnostní *Hanosen teschuo*⁷⁰ za císaře Františka I. pro sólo kantora a čtyřhlasý sbor s doprovodem varhan. Obsahuje tradiční slova *hanoten tešua* s prosbou za „haKaiser Franz Josef

64 Citováno podle Damohorské 2010: 167.

65 Viz německé a české modlitby druhé poloviny devatenáctého století a začátku dvacátého století v Damohorská 2010: 168–173.

66 O modlitbě za stát Izrael viz Tabory 2005.

67 Modlitba za stát Izrael viz *Luach* 2012: 99.

68 Viz například partitura, kterou psal Lippmann Kurzweil (ŽOP, sign. Z_183) a byla zřejmě používána sbormistrem nebo varhaníkem. Název je zmíněn bez not a beze slov. V tomto případě se modlitba zřejmě recitovala z modlitební knihy. Lippmann Kurzweil byl kantorem v Sokolově/Falkenau od roku 1869 do roku 1929. (Gold 1934: 138.)

69 Například v notovém tisku Stepper – Hirsch. Autor slov, Mordechai Hirsch, byl vrchní rabín v Praze.

70 *Hanosen teschuo* odpovídá aškenázské výslovnosti hebrejštiny používané ve střední a východní Evropě.

horischon“ (císaře Františka Josefa I.).⁷¹ Uprostřed melodie se cituje melodie rakouské *Volkshymne*.

Kaiser-Hymne Hermanna Bermanna je příklad skladby za vládu s německým textem. Bermann byl od roku 1880 do roku 1917 chazan v České Lípě v severních Čechách (Gold 1934: 55). Ve svém hlavním díle *Schiraus Zwi* Bermann uveřejnil v roce 1915 sborovou skladbu, která je zřejmě variace modlitby za vládu, i když slova mají velice odlišný charakter. Skladba se člení do tří slok zpívaných střídavě čtyřhlasým sborem a sólovým duetem. Na rozdíl od *hanoten teshua* text není formulovaný jako prosba, ale ve stylu hymny, která se podobá *credu*: První sloka se vyznává k víře v Boha, druhá k víře ve vlast a třetí k víře ve spásu národů:

„Wir glauben all' an einen Gott, der wohnt im Himmel oben! Ruf jeder hin nach eig'ner Weis gering ist aller Worte preis, nur die Tat kann ihn loben. Ruf jeder hin nach eig'ner Weis' genug ist aller Preis, die Tat nur kann ihn loben!

Wir glauben an ein Vaterland, wo Recht und Tugend wohnt, wo Kunst gedeiht und Wissenschaft, Gemeinwohl jeder will und schafft! Wo Freiheit herrlich thronet!

Wir glauben an der Völker Heil, so hoch sich türmet, ein Gott ist's der zum Licht sie weckt, so tief auch Finsternis sie deckt, ein Gott ist's, der sie schirmet.“⁷²

Nejen slova, ale i hudba se podobá křesťanskému chorálu. To platí také pro *Österreichs Bitte / Prosbu rakouskou*⁷³ neznámého skladatele pro čtyři hlasy (soprán, alt, tenor, bas). Rukopis, který je uložen v ŽMP, zobrazuje slova ve třech jazycích: v hebrejštině, němčině i češtině. Poznámka pod notami vypovídá, že po této skladbě následovala modlitba za císaře „Kaisergebet“ a „Hymne“, míní se asi rakouská národní hymna.

71 Nahrávka této skladby *Hanoten teshua lamelachim* natočená vídeňským chazanem Shmuelem Barzilaem s chrámovým sborem 1995 trvá téměř deset minut. Rukopisný opis partitury z roku 1914 se zkrácenou verzí je obsažen v repertoáru Jubilejní synagogy (ŽOP Z_241), viz obr. 1.

72 Bermann 1915: 252–255. Viz obr. 2. „Věříme všichni v jednoho Boha v nebesích. Ať Ho každý volá svým způsobem, slova mají malou hodnotu, jen činnost Ho může chválit. Věříme ve vlast, kde jsou spravedlnost a ctnost, kde prosperují umění a věda, kde každý přispěje k obecnému blahu, kde panuje svoboda! Věříme v blaho národů, jeden Bůh je budí z temna ke světlu, jeden Bůh je chrání.“ (Překlad autorky článku)

73 Následující popis skladby se zakládá na anonymním rukopise z Mladé Boleslavi, uloženém v AŽMP, sign. 15488. Protože nad skladbou je poznamenáno jméno „Singer“, domnívám se, že by skladatelem mohl být Benedikt Singer, kantor v Mladé Boleslavi, nebo Joseph Singer, následník Sulzera jako kantora ve vídeňském Stadttempelu.

Německá slova:

„Vater in den Strahlenhöhen höre unser kindlich Fleh ‘n
Träufle deine Segensfülle auf das hohe Herrscherhaupt.
An dessen That und dessen Wille angesichts und in der Stille
Jeder hoffet jeder glaubt
Ruhe deine Segenshand über Habsburgs mildem Thron
Heil dann jedem Bürgerssohn Heil dir biedres Vaterland!“

Česká slova:

„Otče svatý na výsostech vyslyš zbožný prosby hlas:
dej ať září jen v radostech na císaře blahá jas.
Nech ať ještě dlouhá léta vavřín jeho slávy zkvétá
zelená se v každý čas!
Sešli z hojných darů svých naší zemi zdar a slasť
andělé pak kůrů tvých strážte císaře a vlast.“

Zatímco se v německém a hebrejském textu prosí za pozhánání „vládného habsburského trůnu“, v českém překladu se prosí o ochranu císaře andělskými kůry.

Z doby habsburské monarchie existuje všeobecně jen málo psaných židovských modliteb v českém jazyce. Většina modlitebních knih z devatenáctého století, které nejsou v hebrejštině, jsou německy.⁷⁴ Židovská komunita v Praze, která systematicky zavedla české modlitby ve svých bohoslužbách, byla založena roku 1883 a nazývala se *Or Tomid – Spolek českých židů pro pěstování bohoslužeb v jazyku hebrejském a českém*. V Kalendáři česko-židovském z roku 1884/85 se představuje jejich postoj k jazyku v bohoslužbě:

„[...] ustavil se spolek, jehož jméno [...] má naznačiti, že nechce ničeho měniti na tom, co až posud při bohoslužbě děje se v jazyku hebrejském, že jen to, co doposud přednášeno bylo jazykem německým, jako: kázání, modlitba za panující rod, řeči příležitostní, ohlášky, prohlášení atd., má se na dále přednášeti jazykem českým.“⁷⁵

Zatímco se dá zavedení německého jazyka do bohoslužby následkem reformního hnutí chápat jako asimilační akt směrem k sekulární skutečnosti a jako akt demystifikace (Bohman 2008: 80), překládání modliteb do češtiny je příznakem emancipace od němčiny, od oficiálního a dominantního jazyka císařství. Hillel Kieval mluví o spolku *Or tomid jako o „parádním kousku židovské upřímnosti k českému jazyku a kultuře“* (Kieval 2000: 164).

74 Podle Damohorské vyšla první česká modlitební kniha Modlitby Israelitův roku 1847 ve Vídni. (Damohorská 2010: 61).

75 Kraus 1884: 112.

STÁTNÍ HYMNY V ŽIDOVSKÝCH BOHOSLUŽBÁCH

Jak již naznačila poznámka pod výše zmíněnou *Prosbou rakouskou*, hrály se v židovských bohoslužbách v českých zemích státní hymny. Vokální sborové party z devatenáctého století a začátku dvacátého století ukazují, že rakouská císařská hymna nazvaná *Volkshymne* (lidová hymna) byla součástí synagogálního ritu ve všední dny⁷⁶, svátky i mimořádné příležitosti⁷⁷. V období první republiky byla vyměněna za československou hymnu.

Autorem německých slov „Gott erhalte Franz den Kaiser“ (Zachovej nám Hospodine císaře Františka) byl Lorenz Leopold Haschka. Melodii rakouské císařské hymny, na níž se dnes zpívá německá státní hymna, složil Joseph Haydn. Poprvé byla provedena jako chvalozpěv k narozeninám císaře Františka v roce 1797 (Ragozat 1982: 55). Slova „Gott erhalte, Gott beschütze unser Kaiser, unser Land“ (Zachovej nám Hospodine císaře a naši zem) jsou pozdější verzí Johanna Gabriela Seidela, jež se stala roku 1854 oficiální hymnou habsburského říše a byla přeložena do hlavních jazyků, jimiž se v rakouské monarchii mluvilo. Tato verze se nachází v různých jazycích ve zmíněných synagogálních hudebních repertoárech, v Jubilejní synagoze se našly německá, česká i srbská. Srbský překlad *Bože živi, Bože štiti* ve sborových partech⁷⁸ je psaný Davidem Csernowskym, který byl vrchním kantorem v srbském Semlinu, než začal působit roku 1914 v Praze.⁷⁹

Hebrejskou verzi *Volkshymne* pro čtyři hlasy publikoval Salomon Sulzer ve svém hlavním díle *Schir Zion*.⁸⁰ Slova citují Žalm 21, 5–8, stejný žalm jako ve výše zmíněné Sulzerově *Zum Geburtsfeste des Landesfürsten*. Ve vydání poznámka pod čarou vysvětluje: „S. Sulzer beabsichtigte durch Unterlegung des hebr. Textes, der sich inhaltlich vollkommen mit dem deutschen deckt, für die Volkshymne ein gemeinsames Idiom zu schaffen.“⁸¹ Není jasné, co myslel autor této poznámky (asi Sulzerův syn Joseph) „společným idiomem“: možná propojení židů s nežidovskou

76 Viz Ashre und Kedesche für Wochentage, ŽOP, sign. Z_199, psané asi Lippmannem Kurzweilem ze Sokolova.

77 Viz sborové party chlapeckého sboru z jedné pražské synagogy z padesátých nebo šedesátých let devatenáctého století v AŽMP, sign. 15362, a Gesänge für den Sabbath, kolem 1880 od A. Davidsohna, kantora v Bytomě, později v Praze. ŽOP sign. Z_43.

78 Např. ŽOP sign. Z_79.

79 Razítko na hudebninách v ŽOP vyznačuje Csernowského jako „Oberkantor in Semlin“. Datum jeho nástupu 1914 je poznamenáno v jednom sborovém partu z Jubilejní synagogy, ŽOP, sign. Z_16.

80 Sulzer 1905, č. 495: 419. Rukopisná kopie je obsažena v notovém sešitu Zum Geburtsfeste des Kaisers am 18. August, viz výše. AŽMP, sign. 58457.

81 „Podkládáním hebrejských slov, jež se obsahově zcela kryjí s německými, hodlal S. Sulzer utvořit společný idiom pro Volkshymne.“ (Tamtéž, překlad autorky článku.)

populací společnou melodií s podobným textem⁸², pouze v různých jazycích. V každém případě Sulzer tvořil podobu, která spojuje melodii sekulární hymny s posvatným textem z knihy žalmů. Tuto skladbu lze chápat jako ilustraci Sulzerova životního díla – slučovat židovské náboženské tradice s hudbou aranžovanou v dobovém stylu. Sulzerův úmysl bylo „Veredlung“ (zusušlechtění) synagogálních zpěvů a vytvoření obecného repertoáru, který měl být platný pro všechny obce. Provedl radikální změny v synagogální hudbě – složil nové melodie a aranžoval tradiční melodie pro sbor, občas s doprovodem varhan nebo harfy. Hebrejský jazyk v modlitbách ale zachoval.

Stejně jako rakouská hymna v době habsburské i československá národní hymna později tvořila součást liturgie. Důkazem je zachovaný program páteční bohoslužby z Prahy asi z třicátých let, možná určené pro svátek. Mezi *Adonaj moloch*, *Haleluja* a *Borchu* jsou uvedeny česká a slovenská část hymny zvlášť. Zajímavostí je, že český titul je psaný česky, ale slovenská část hymny je zaznamenaná německy jako „Slovakische Hymne“.⁸³

Česká část československé hymny byla původně píseň z opery *Fidlovačka* (premiéra 1834). Její skladatel František Škroup hrál pro židovskou komunitu v Praze důležitou roli, jak jsem již zmínila. Česká část hymny se zpívala před slovenskou částí *Nad Tatrou sa blýska* za první Československé republiky a po druhé světové válce v Československu, až do oddělení Slovenské republiky roku 1993. Text obou částí byl v roce 1918 přeložen také do němčiny – pro silnou německy mluvící menšinu. Česká i slovenská část hymny, v obou slovanských jazycích i v němčině, se našly v četných kopiích v hudební sbírce Jubilejní synagogy.

ZÁVĚR

V rámci židovské liturgie, která se na první pohled zdá na sekulárních událostech nezávislá, představuje modlitba za vládu „odraz historických a politických změn“, jak zjišťuje Damohorská 2010. Ze psané modlitby věnované císaři či prezidentovi se sice stěží dozvíme skutečný názor modlitebníka či celé skupiny. Stejně znějící modlitba za císaře může být projevem věrnosti a vděčnosti menšiny vůči vládě anebo symbolem snahy marginalizované skupiny o zlepšení vlastní situace. V každém případě ale modlitba implikuje, že modlitebník sám sebe vnímá jako příslušníka lidu pod týmž vládcem.

82 Ve skutečnosti mají Žalm 21 a slova císařské hymny pouze podobné téma – božskou pomoc královi –, ale nemají doslova stejný text.

83 ŽOP, P_53, viz obr. 3. V hudební sbírce z Jubilejní synagogy jsou poznámky v programech a hudebninách většinou psány česky nebo německy, nejednou se náhle změní jazyk uvnitř stejného dokumentu.

Vzdělanec talmudu Joseph Tabory konstatuje dvě funkce liturgie: Za první je liturgie sdělení k Bohu, za druhé způsob komunikace uvnitř komunity (Tabory 2005: 226). Rabín Lawrence Hoffman vidí dokonce tři hlavní rysy liturgie: politiku, zbožnost a poezii.⁸⁴ Rozhodnutí o podobě, pořadí, jazyku a formulaci modliteb jsou výsledkem vyjednávacích procesů věřících. Mimo to liturgie může vysílat signál komunity směrem k vnějšímu prostředí, tedy signál marginální skupiny majoritě, což je důležité zvláště v případě modlitby za vládu a skladeb na počest vládců.

84 V originálu: „Politics, Piety and Poetry“ (Hoffman 2005: 1–20).

MARGINALIZACE NÁRODNÍ IDENTITY U SOUČASNÝCH VÍDEŇSKÝCH ČECHŮ: REPREZENTAČNÍ A MATURITNÍ PLES

Zita Skořepová Honzlová

Tento článek věnovaný českému Reprezenačnímu a maturitnímu plesu spadá do širšího projektu etnomuzikologického výzkumu zaměřeného na hudební aktivity současných vídeňských Čechů. Samotná hudba je přitom jen jednou ze zkoumaných rovin, vedle ní je nutné věnovat pozornost chování hudebníků i posluchačů a konečně dospět k objevení konceptualizace, jež určuje podobu chování i znějící hudby a jejich význam. Vycházím tedy z Merriamova modelu *music as culture* (Merriam 1964). Terminologií harvardské etnomuzikoložky Kay Kaufman Shelemay (Kaufman Shelemay 2006) mi půjde o zkoumání jednotlivých hudebních „událostí“ (*soundscapes*), které zahrnují zvuk (*sound*), okolnosti a kontexty provozování konkrétních hudebních aktivit (*setting*) a následnou interpretaci jejich významu (*significance*).

Současně se mi zdá teoreticky i metodologicky relevantní přistupovat k vídeňským Čechům jako k diasporické komunitě či *borderland culture* (Clifford 1994) a soustředit se na otázky, které se při jejich zkoumání naskýtají. „Diaspory“ upoutaly pozornost etnomuzikologie od devadesátých let 20. století, kdy vznikají první práce zabývající se provozováním hudby v diaspoře (např. Lipsitz 1994; Slobin 1994; Zheng 2010), toto téma se nadále objevuje i v současnosti (věnuje se mu například celé číslo *Ethnomusicology Forum*, Vol. 16, No. 1, 2007). Obvykle se „diaspora“ spojuje jednak s rozptýleností, jednak s odloučeností od domova, resp. s životem kdesi mimo původní nebo představovaný „domov“ či domovskou zemi. Vycházím z pojetí „diaspory“ formulované Kim Butler (Butler 2001), podle níž diasporu charakterizuje přítomnost alespoň dvou z následujících rysů: 1)rozptýlení komunity do dvou a více lokalit; 2)vztah k existující či představované domovině; 3)uvědomovaná skupinová identita vymezující se proti většinové identitě v hostitelské zemi/lokalitě; 4)existence diaspory po dvě a více generací – diaspory jsou multigenerační, protože sdružují individuální migrační zkušenosti s historickými okolnostmi rozptýlení skupiny a regenerací komunity v nových lokalitách. Kromě toho je podle Butler (Butler 1998: 225–226) nutné při výzkumu diaspor zohlednit důvody a podmínky rozptýlení, vztahy s domovskou i s hostitelskou zemí i vzájemné vztahy *uvnitř* diaspory, mezi jejími jednotlivými komunitami.

To vše se mi zdá obzvláště důležité vzhledem k faktu, že českou vídeňskou menšinu charakterizuje její dlouhá přítomnost v Rakousku, několik různě motivovaných a odlišnými důvody podmíněných migračních vln (tj. především dobrovolná a nedobrovolná migrace), přítomnost potomků Čechů, kteří po zániku mnohonárodnostní říše zůstali na územích bývalého Rakousko-Uherska, tj. například ve Vídni, a tedy soužití několika generací. Zásadní skutečností je, že „s odchodem dané skupiny z domoviny její vztah s ní nekončí, ale naopak pokračuje a může získávat různé podoby od fyzického návratu přes umělecky vyjadřovanou citovou přichylnost až po reinterpretaci původní kultury domoviny“ (Butler 2001: 205). Vztah k domovině, její „konstrukt“ či představovaný obraz jsou zásadní: podle Butler je to domovina, která utváří identitu dané diaspory (Butler 2001: 204).

Prostřednictvím pozorování hudebních událostí a polostrukturovaných i neformálních rozhovorů se snažím zjistit, jaké podoby hudby vídeňští Češi provozují, a objasnit, v jakém vztahu jsou tyto činnosti k jejich integraci, asimilaci či naopak uchovávaní českého národního vědomí, jakou roli přitom hraje výše zmiňovaný vztah k domovině, podmínky rozptýlení, resp. migrace do Vídně, existence skupinové menšinové identity a mezigenerační vztahy. V konečném důsledku se pokusím zodpovědět otázku, jakým způsobem současní vídeňští Češi vyjednávají skrze hudební aktivity svoji identitu v prostředí nejen rakouské, ale též multikulturní Vídně.

MOMENTKA: REPREZENTAČNÍ A MATURITNÍ PLES MENŠINOVÉ RADY ČESKÉ A SLOVENSKÉ VĚTVY V RAKOUSKU A ŠKOLSKÉHO SPOLKU KOMENSKÝ

Vídeň, Parkhotel Schönbrunn, 2. března 2013 od 21 hodin

Krátce po 19:30 vystupuji ze stanice metra Hietzing a mířím k Parkhotelu Schönbrunn, místu konání českého Reprezentačního a maturitního plesu. Spolu se mnou dovnitř vchází několik slečen v plesových šatech a mladíků v oblecích, z jejichž útržkovitých hovorů slyším česká slova. Přestože se tu má konat český ples, dění okolo recepce svědčí o běžném provozu – několik hostů si vyzvedává klíče od svých pokojů a míří s kufry kamsi do postranní chodby. Na recepčním pultu i na blízko se nacházejícím stojánku pro letáky je množství brožurek lákajících na koncerty hudby W. A. Mozarta a J. Strausse v nedalekém zámku Schönbrunn.

Zvnějšku stavba zaujme svou neobarokní fasádou, jejíž velkoleposti dá vyniknout zvláště noční osvětlení, v průčelí vlají vlajky Rakouska a Evropské unie. Oproti ložsku, kdy byly u vstupních dveří Kursalonu Hübner umístěny plakáty, zde informuje o českém plesu až malá tabule umístěná opodál za recepčním pultem, kde stojí nápis s názvem akce v němčině. V předsálí upoutají pozornost portréty císaře Františka Josefa I. i jeho manželky Sissi a zejména pak stropní výzdoba – vyobrazení symbolů někdejšího mocnářství – opět habsburský císařský pár, naproti

němuž shlíží na pozorovatele dvojhlová orlice třímající žezlo a jablko. Před osmou hodinou tu už česky i německy konverzují příchozí hosté, před šatnou umístěnou v předsálí se teď vytvořila malá fronta. Ve 20:00 se otevírá sál a já si jdu stejně jako loni vyzvednout vstupenky. Paní Neuhold ze Školy Komenský rozdává obálky s předem zakoupenými vstupenkami a dvě slečny předávají každému příchozímu na uvítanou malou lahvičku s nápisem „Eierlikör“ – vaječným koňakem vlastní výroby.

Taneční sál vypadá skutečně velkolepě. Nejvíce prostoru zabírá taneční parket, po jehož levé i pravé straně jsou v přízemí i nahoře na galerii umístěny stoly i místa k sezení. Na všech dekorativních prvcích – kobercích, závěsech, rámech zrcadel i na stěnách – dominuje červená, bílá a zlatá barva, strop zdobí malba s výjevem nebes s množstvím cherubínů. Lesk sálu dodávají světla z několika velkých křišťálových lustrů odrážející se v zrcadlech i na vyleštěných mramorových obloženích. Naproti tanečnímu parketu se nachází pódium, kde už stojí několik mikrofonů, klávesy, dvě kytary a hudebníci s trubkou a saxofonem se o čemsi dohadují.

Na každém stole jsou připraveny vinné sklenice i nádoby s ledem pro chlazení lahví a také programy dnešního večera v českém i německém znění: vedle výčtu sponzorů na zadní straně z řad organizací⁸⁵ stojí poděkování i dalším firmám a soukromým subjektům. Všimám si, že stejně jako loni se tu po oficiálních projevech, předtančení a představení maturitní třídy mají objevit členové spolku Vlastenec-ká omladina. Všimám si ještě, že v prostorách s hlavním sálem sousedícího Bijou Baru je avizované vystoupení skupiny DJsMusic. Dvacet minut před devátou hodinou je již většina stolů obsazena, někteří ještě míří ke svým místům v přízemí či vystupují po schodištích nahoru na galerii, na stolech se objevují první láhve vína, minerálek, občas také pivo. Muži všech věků dorazili ve více či méně slavnostních oblecích, ženy mají na sobě plesové šaty, ale i formálně střížené kostýmy.

Několik minut po deváté zahajuje celou událost nástup maturantů – během úvodních tónů orchestrální úpravy Chopinovy slavnostně znějící „vojenské“ polonézy op. 40 č. 1 sestupují dvojice studentů po schodišti po obou stranách pódia a pomalu se seřadí na tanečním parketu pod ním. Po krátkém potlesku přicházejí představitelé Školského spolku Komenský a Menšinové rady české a slovenské větve v Rakousku Ing. Karel Hanzl a Mag. Pavel Rodt a oba promlouvají střídavě v němčině a v češtině, v níž je znát lehký německý přízvuk. Pavel Rodt představuje některé hosty a posléze jmenuje dvě české skupiny z Prahy a z Brna, které budou stejně jako v minulých letech provázet plesem, novinkou je vystoupení formace absolventů gymnázia jménem „DJsMusic“ v Bijou baru. Po poděkování starostovi města Vídeň a rakouské ministryni školství, kteří nad plesem převzali záštitu, následuje představení a šerpování studentů maturitní třídy. Karel Hanzl poté ještě

85 Např. Hotel Post, Stadt Wien, Don Bosco či Československý zahraniční ústav.

zmíní letošní sto čtyřicáté výročí Školského spolku Komenský: děkuje všem, kdo jej finančně podporují, a také zmiňuje dalších třicet pět spolků, které se podílejí na udržování češtiny v Rakousku.

Před půl desátou do sálu přicházejí v černobílých barvách jednotně oblečené dvojice studentů a předvádějí společný tanec slavnostní polonézy na upravenou hudbu rychlé polky „Zábavní vlak“ op. 281 Johanna Strausse mladšího. V sále postupně sílí šum hovorů od stolů i hostů, jenž neutichá ani při děkovných, ve slovenštině a češtině pronášených projevech dvou studentek, které trochu nostalgicky vzpomínají na léta prožitá na gymnáziu. V tu chvíli si všímám drobného kontrastu ve srovnání s projevy předřečníků: dokonalá čeština, resp. slovenština obou maturantek jako by na chvíli vyvracela skutečnost, že se nacházíme mimo Českou republiku.

Po těchto projevech už začíná taneční zábava. Ještě naposledy zahájí tanec studenti a studentky za doprovodu patrně neznámější pasáže valčíku „Na krásném modrém Dunaji“, teď už se k nim přidávají i tanečníci z řad hostů: tančí gymnazisté, lidé středního věku, ale obdivuji i několik starších párů, které ovšem tančí se zjevnou radostí. Na pódiu se mezitím připravují hudebníci z obou skupin, které se posléze v průběhu programu několikrát vystřídají. Brněnská Nota bene zahajuje svůj program skladbou „Ta naše písnička česká“, poté zaznívá řada známých populárních kusů převážně v angličtině, španělštině, němčině, ale i český pop (Olympic, Michal David) a písně jako „Ta jižní Morava je jistě krásná zem“ za doprovodu ve stylu české dechovky.

Ve 22:35 přichází na řadu „Samba show“ – vystoupení souboru Vlastenecká omladina. Na parketu nyní stojí čtyři dívky v botách s vysokými podpatky a v různě barevných tanečních kostýmech – podprsence a kalhotkách s flitrovou a třásňovou výzdobou, s pěřovými čelenkami na hlavách. Jakmile se ozvou první tóny reprodukováné hudby, roztančí svá těla s úsměvy na tváři do rytmu samby za bujarého potlesku všech přítomných. Po několikaminutovém vystoupení ještě představitel Vlastenecké omladiny vtipně poznamená cosi o tom, jak se souboru někdy říkalo Vlastenecká „stařešina“. Proto si nyní dali za cíl „ukázat, že je tu i spousta mladých a hezkých děvčat“. Ples dále pokračuje za doprovodu další série převzatých populárních skladeb interpretovaných skupinami z České republiky.

Jsem pochopitelně zvědavá na vystoupení studentské skupiny „DJsMusic“, a tak se po desáté hodině několikrát jdu podívat na dění v Bijou baru. Za sporého osvětlení tu v jednom rohu místnosti hrají dva mladí muži v oblecích a s motýlky pod krkem. Zpěvák se semi-akustickou tenorovou kytarou⁸⁶ stojící před vintage stojánkovým mikrofonem „Elvis“ zdraví přítomné a prohlašuje, že „je ze čtvrté

86 Jazzová tenorová kytara má oproti klasické kytarě poněkud větší tělo, rezonanční otvory ve tvaru písmene „f“ a pouze čtyři struny v ladění c g d' a'.

generace a bude trochu mluvit česky“, na což se ozve několik zvolání z publika: „jó, jó, česky“, ale dál oznamuje, že bude „zpívat anglicky“. Záhy se ozve swingově znějící hudba, zpěv a zmíněnou kytaru doplňuje klavírní hra spoluhráče, zpěvák několikrát vymění kytaru za ústní harmoniku. Oba hudebníci vystupují sebejistě a zdá se, že jsou dobře sehaní a zvyklí hrát pravidelně před publikem. V této místnosti jsou převážně studenti, u stolků postává a většinou také pokuřuje i pár starších. Zábava je tu hlučnější, mnozí se hlasitě baví, sedí u stolků a popíjejí, zatímco několik dvojic se pouští do tance před pódium. Rozjaření mladíci mi do kamery posílají „Veselé pozdravy ze Slovenska a Česka“. Na obou reproduktorech po stranách pódia i na elektrickém klavíru visí plakát zvoucí na další koncerty „DJsMusic“ a zřejmě dalších uskupení jménem „DJ & Bernie – Swingin’ Duo“ a „The Turnarounds“ a zájemci o odběr emailových novinek se mohou zapsat do putující listiny.

V hlavním sále se nadále tancuje na lidovky i český a mezinárodní pop, kolem pólnoci tu pak vrcholí plesový program českou besedou⁸⁷. Na parketu se na výzvu hudebníků během několika minut sejde osm párů tanečníků – několik gymnazistů a většina dalších ve středním a vyšším středním věku. Záhy po prvních tónech se utvoří dva kruhy po osmi tanečnicích a já s obdivem sleduji, jak dobře všichni celou z několika oddílů složenou, téměř čtvrt hodinovou sestavu zvládají. Tanečnickí zaujímaví celou řadu tanečních figur několikrát znějící sousedské, furiantu, dvojpolky, řezanky, kominíku a obkročáku se tu pohybují a obměňují své partnery, dvojice se rozpojují a znovu slučují, chvílemi se utvářejí kruhy čtyř tanečníků.

**ČEŠI VE VÍDNI A JEJICH KRAJANSKÉ ORGANIZACE:
MENŠINOVÁ RADA ČESKÉ A SLOVENSKÉ VĚTVY V RAKOUSKU,
SDRUŽENÍ ČECHŮ A SLOVÁKŮ V RAKOUSKU,
ŠKOLSKÝ SPOLEK KOMENSKÝ A VLASTENECKÁ OMLADINA**

První Češi přišli do Vídně už za vlády Přemysla Otakara II., nejsilnější vlna české emigrace se však datuje na přelom 19. a 20. století. Kolem roku 1900 se dokonce Vídeň stala městem s největším počtem česky mluvících, údaje z rakouských statistik z roku 1910 uvádějí 309 046 přistěhovalců s rodištěm v Čechách a na Moravě (Mayerová in Basler, Brandeis et al. 2006: 278), neoficiální odhady se pohybují mezi čtvrt milionem (Velek 2009: 33) až půl milionem usazených osob českého původu včetně jejich potomků (Soukup 1928: 141–142). Usadili se tu nejen dělníci, řemeslníci a služebnictvo, ale i úředníci, šlechtici, vědci a umělci (Machát, 1946). Češi spolu s Židy byli v období před první světovou válkou dvěma nejvýznamnějšími menšinami ve Vídni (Vocelka in Brousek, Vocelka et al. 2002 : 11).

87 Česká beseda je řadový tanec pro čtyři páry, u jehož zrodu v 60. letech 19. století stáli Jan Neruda, Bedřich Smetana a Ferdinand Heller (Heller 1959).

Základním charakteristickým rysem české vídeňské emigrace je její vícevrstevnatost: Češi přicházeli do Rakouska v několika různě podmíněných migračních vlnách, dodnes zde tedy žije jak pátá generace potomků přistěhovalců z druhé poloviny 19. století, tak i lidé příchozí po roce 1948, 1968 i 1989. Od poloviny devatenáctého století se datuje rozvoj menšinového života podporovaného vznikem řady novin a několika desítek institucí, které byly aktivní i navzdory germanizačním opatřením zejména v éře starosty Karla Luegera (1897–1910) (Mayer 1996: 131). V meziválečném období uvádí Karl Brousek existenci více než 20 menšinových periodik a 300 spolků (Brousek in Brousek, Vocelka et al. 2002: 39). Mezi nimi bylo i množství na hudbu se soustřeďujících – mimochodem také nejdříve založených – institucí: od pěveckých sborů⁸⁸ přes vojenské kapely až po orchestry tamburašských nástrojů. Některé z nich, jako například v roce 1868 založený Akademický spolek nebo Slovanská beseda (zal. 1865), fungují dodnes. Hudebníci tehdy vystupovali nejen na „česky“, ale i šířeji „slovansky“ zaměřených plesech a hudebně tanečních večerech, tzv. *besedách* s účastníky z řad studentů, dělníků i nižších úředníků. Ve dvacátých a třicátých letech ve Vídni působila řada českých instrumentalistů, sbormistrů, dirigentů, skladatelů v oblasti umělecké hudby i jazzu.

Osud vídeňských Čechů i jejich krajanských spolků poznamenaly politické zvraty dvacátého století – vznik samostatného československého státu, nástup nacismu v Rakousku a zejména pak události po druhé světové válce, kdy část vídeňských Čechů odešla zpět do vlasti: podle Ivy Heroldové se do roku 1950 reemigrací do ČSR vrátilo 11 117 osob (Heroldová in Brouček et al. 1989: 276). Menšinu pak rozštěpil rok 1948, po němž se její část přiklonila ke komunistickému režimu. Tento rozkol poznamenal vzájemné styky téměř dodnes. Od roku 1977 se Češi stali v Rakousku uznanou „národnostní menšinou“ s právem na vznik Poradního sboru pro českou národnostní menšinu, k jehož ustavení nicméně došlo až v roce 1994, po 17 letech dohadování (Tichy in Basler, Brandeis et al. 2006: 276).

Hlavním organizátorem českého plesu je v současné době Školský spolek Komenský⁸⁹. Od svého založení v roce 1872 si kladl za cíl vyučování českého jazyka a především zřízení soukromé české školy. Do konce první světové války se škola musela potýkat se státními restrikcemi, od roku 1920 se však podařilo zřídit gymnázium ve Schützengasse 31, které ve třicátých letech navštěvovalo kolem čtyř a půl tisíce studentů. Za druhé světové války byl stejně jako všechny ostatní české instituce Školský spolek rozpuštěn, po válce se veškeré české školství ve Vídni soustředilo do budovy na Sebastianplatz, kde dodnes funguje školka i dva stup-

88 Např. Zpěvácký spolek Lumír, Hlahol Vídeň, sbor při Jednotě sv. Metoděje aj.

89 S ohledem na snahu o zvětšení počtu účastníků došlo od roku 2004 ke spojení „reprezentačního“ plesu s plesem maturitním.

ně základní školy. Spolku se podařilo znovu získat budovu na Schützengasse, kde sídlí nově zrekonstruované gymnázium. Škola Komenský je jedinou menšinovou vzdělávací institucí ve Vídni, která poskytuje bilingvní vzdělání v češtině nebo slovenštině a v němčině na všech stupních, od mateřské školy po maturitu⁹⁰.

Na organizaci původně „Celomenšinového reprezentačního“ plesu se od roku 1984 podílí Menšinová rada české a slovenské větve v Rakousku. Podle jejího dlouholetého představitele Oty Češky sdružovala jak některé politické strany⁹¹, tak i kulturní nebo tělocvičné spolky⁹² (Češka in Basler, Brandeis et al. 2006: 352–353). Po roce 1948 vzniká již zmíněné „konkurenční“ Sdružení Čechů a Slováků, které podle Češky „kolaboruje“ s komunistickým režimem až do roku 1989 (Ibid.: 353). Ke Sdružení Čechů a Slováků v Rakousku se připojily Školský spolek Komenský, Vlastenecká omladina či Klub československých turistů. Na obranu Sdružení uvádí jeho dlouholetý předseda Miroslav Brožák činnost Školy Komenský, možnost pobytů a návštěv příbuzných v Československu a kulturní programy – především filmové projekce a vystoupení československých umělců v Rakousku (Brožák in Basler, Brandeis et al. 2006: 356–357).

Na programu českého plesu se opakovaně objevují členové spolku Vlastenecká omladina⁹³. Stejně jako dva výše zmíněné spolky, má i Vlastenecká omladina dlouhou minulost. Byla založena roku 1886 za účelem snahy o udržení českého jazyka, což měly umožňovat nejprve společné schůzky členů v hostincích, výlety, recitační kroužek, hudební a pěvecké soubory a ochotnické divadlo, které se od padesátých let dvacátého století stalo hlavní náplní činnosti spolku – členové nastudovali díla českých i světových klasiků⁹⁴. Vlastenecká omladina dlouho spolupracuje se Školským spolkem Komenský, kde má také od roku 1993 své sídlo (Brandeis in Basler, Brandeis et al. 2006: 406–409): setkání, zkoušky a vystoupení probíhají v divadelním sále v hlavní budově Školy Komenský na Sebastianplatz.

Teprve po pádu komunistického režimu dochází k postupným proměnám vzájemných vztahů, Sdružení Čechů a Slováků a k němu přidružené spolky vstupují do Menšinové rady v roce 1997. Změna situace současné české vídeňské menšiny se patrně odráží právě ve spolupráci Školského spolku Komenský a Vlastenecké omladiny, bývalými přívrženci někdejšího Sdružení Čechů a Slováků s Menšinovou radou, resp. Jednotou svatého Metoděje a Klubem Don Bosco.

90 viz <http://www.komensky.at/> a <http://www.orgkomensky.at/> (25. 9. 2013).

91 Sociální demokraté, národní socialisté a lidovci.

92 Např. Sokol, pěvecký spolek Lumír, České srdce, Jednota sv. Metoděje.

93 Viz <http://www.omladina.at/> (25.9. 2013).

94 Např. Klicpera, Tyl, Vrchlický, Ibsen, Wilde, Gogol, Molière ad.

ČTYŘI VÝZNAMOVÉ DIMENZE ČESKÉHO PLESU

Podle mého názoru se na plese stýkají čtyři „významové dimenze“: první lze spatřit v deklarované spjatosti s rakouským, resp. vídeňským prostředím, do něhož vídeňští Češi už přes sto let patří. K němu poukazuje místo konání plesu, Parkhotel Schönbrunn, který má pozoruhodnou minulost⁹⁵: původně císařský hostinec roku 1823 převzal Ferdinand Dommayer, za jehož vedení se objekt přestavěl a pro veřejnost se tu otevřel nový taneční sál, v němž otec a syn Johann Strauss i Joseph Lanner uvedli své slavné valčíky. Jelikož počátkem dvacátého století měla Vídeň nedostatek luxusních hotelů, nahradil roku 1907 někdejší Café Dommayer dodnes fungující Parkhotel Schönbrunn, který záhy po otevření proslavili hosté císaře Františka Josefa I. Český ples se tu pravidelně pořádá od roku 1990 (*Vídeňské svobodné listy* 61 (9/10): 3) kromě přestávky v letech 2011 až 2012, kdy se z důvodů rekonstrukce hotelu akce konala v Kursalonu Hübner⁹⁶. Zdá se, že vídeňští Češi se cítí být úzce spjati s prostředím centrální Vídně a chtějí sem patřit. Vedle volby místa konání plesu může snad určitou roli hrát i opakované předtančení na hudbu Johanna Strausse.

Druhou dimenzí je taneční zábava globálního, resp. „euroamerického“ charakteru. V ní se odráží skutečnost, že lidé ve Vídni stejně jako v mnoha dalších místech na světě k tanci a zábavě upřednostňují hudbu převážně s anglickými texty, pár let i několik desetiletí staré skladby známé z hitparád a rozšířené v obecném povědomí mimo jiné díky alespoň zčásti globálně unifikovanému charakteru rozhlasového vysílání. Tuto dimenzi reprezentovala velká část repertoáru předváděného hudebníky z Prahy a Brna. Jelikož se obě skupiny orientují na podobný, v některých případech i totožný repertoár, hudebníci si rozdělili úlohy – zatímco Caroline Band uvádí známé evergreeny z žánru české i světové populární hudby a „standardní swingový repertoár“ (Pavel Drešer, 21. 8. 2013), Nota bene uvádí „stylově pestřejší“ skladby v rytmech polky, waltzu, cha-chy a dalších (Jaroslav Musil, 21. 8. 2013). Obě zmiňované hudební skupiny pocházejí z České republiky a na plese ve Vídni vystupovaly již několikrát. Zatímco Caroline Band si spolupořadatelka českého plesu Margita Jonas našla přes internet, skupina Nota bene byla oslovena v návaznosti na předchozí zkušenost s jejím vystoupením: zakládající člen skupiny Jaroslav Musil hrál na svatbě podnikatele Žijícího ve Vídni, přes nějž ho později kontaktovala taktéž paní Jonas. Caroline Band⁹⁷ působí od roku 1996. Jedná se o pražskou skupinu profesionálních hudebníků vystupující ve dvou až čtyřčlenném obsazení (zpěv, klávesy, saxofon, trubka) na plesech, svat-

95 Viz <http://www.austria-trend.at/parkhotel-schoenbrunn/de/history.asp> (22. 8. 2013).

96 Rovněž velice reprezentativní budova nacházející se v areálu Stadtparku, nedaleko historického centra Vídně. Viz <http://www.kursalonwien.at/> (17. 10. 2013).

97 Viz www.caroline-band.cz (22. 8. 2013).

bách či rautech. Repertoár tvoří české a zahraniční popové i muzikálové skladby a taneční evergreeny (ABBA, Michael Jackson, Rod Stewart, Waldermar Matuška, Karel Gott ad.). Nota Bene⁹⁸ je v roce 2000 vzniklá skupina z Brna. Vystupuje v duu až v kvintetu v obsazení kytara, klávesy, zpěv a flétna/pikola. S taneční a poslechovou hudbou se uplatňuje především na soukromých akcích typu tanečních zábav a plesů v České republice i v zahraničí, od roku 2008 také ve Vídni. Skupina má na svém repertoáru přes 600 převzatých písní a instrumentálních skladeb, od českých a moravských lidovek (např. Písnička česká, Ej padá rosička) přes československý a zahraniční pop (Lucie Vondráčková, Kabát, Elán, Elvis Presley, Frank Sinatra, Julio Iglesias ad.) až po v obecném povědomí známé taneční skladby (např. Johann Strauss – Radeckého pochod, tango „El Choclo“).

Třetí významovou dimenzí českého plesu ve Vídni je odkazování na symbolické ukazatele české národní identity. V tomto případě jimi jsou české lidové písně a populární skladby, především ale naživo hraná česká beseda, kterou po hudebnících požadovala jedna z organizátorek plesu, Margita Jonas. Současná ředitelka gymnázia Helena Huber i Margita Jonas shodně uvedly, že pro české skupiny byl tento požadavek unikátní, hudebníci si museli sehnat noty a besedu se naučit výhradně kvůli svému vystoupení na českém plese ve Vídni. Tanec besedy je zde dlouholetou tradicí: tancovala se nejen na předchozích ročnících Reprezentačního a maturitního plesu, ale i na dříve konaných českých menšinových plesech, Plese československých řemeslníků a obchodníků ve Vídni taktéž v Kursalonu Hübner či hotelu Marriott⁹⁹, ale též při jiných, obvykle slavnostních příležitostech (například pouliční slavnost při staletém výročí Gymnázia Komenský, 7. 10. 2010¹⁰⁰), na Moravských hodech se prý tancovala beseda v moravských krojích (Helena Huber, 19. 9. 2013). Osobně jsem měla možnost pozorovat tanec besedy na plese v roce 2012, z archivních materiálů Klubu Don Bosco je patrné, že se beseda vedle dalších českých tanců nacvičuje v prostorách české katolické misie již přes třicet let. Zde se ji naučila jak například současná ředitelka Gymnázia Komenský¹⁰¹, tak i spoluhráč Dominika A. Ježka a absolvent gymnázia Komenský Andreas Egermeier, který sám vzpomínal na výuku a tanec české besedy v Klubu Don Bosco. I další absolventi různých stupňů Komenského školy mají ve svých vzpomínkách Klub Don Bosco i český kostel na Rennwegu spojen zejména s hudbou a zpěvem českých písní (Magdalena Váchová) či například se začátky hry na kytaru (Dominik A. Ježek).

98 Viz www.notabeneband.cz (22. 8. 2013).

99 Viz <http://www.rozhledy.at/35JahreDBKlub.htm> (19. 9. 2013).

100 Fotografie z akce, viz <http://orgkomensky.at/fotos.php?id=325> (19. 9. 2013).

101 Sama ji poté učila po večerech své kolegy z gymnázia.

Čtvrtou dimenzí je společenský význam a potenciál plesu ve smyslu příležitosti k upozornění na vlastní dovednosti již utvořenému okruhu sociálních kontaktů. Jak se ukázalo z rozhovorů s hudebníky z „DJsMusic“, kontext českého „menšino-vého“ ples tu přitom nehraje příliš velkou roli. Zakladatelem skupiny „DJsMusic“ je Dominik A. Ježek (narozen 1987 ve Vídni), který působí v několika hudebních uskupeních („DJ & Bernie – Swingin’ Duo“, „The Tournarounds“ a „Four Beats“) a většina jeho spoluhráčů má české předky. Sám se považuje za „Rakušana s českými kořeny“: z Čech přišli do Vídně jeho prarodiče. Doma mluvil česky občas pouze s dědečkem, který mu vytýkal, že nezpívá v češtině, jazykem každodenní komunikace však pro něj byla a je němčina. Česky se naučil od českých kamarádů o prázdninách na Moravě a především pak ve Škole Komenský, kde se dvěma spolužáky založil skupinu zaměřenou na klasický americký rock’n’roll, částečně i swing a jazzovou hudbu, k níž získal sympatie díky jejímu poslechu v rodinném, hudbě velmi nakloněném prostředí: už jeho dědeček hrál na kytaru v jazzovém bigbandu, otec na saxofon, chodilo se často na koncerty. Dominikův spoluhráč, baskytarista Andreas Egermeier dodává, že volbu tohoto žánru motivovala snaha získat si publikum – ve Vídni jde pryč o oblíbenou hudbu, současně ji ale provozuje jen málo příslušníků mladé generace. Repertoárem jsou až na několik vlastních kusů převzaté skladby, zpívá se hlavně v angličtině, občas v němčině, s úspěchem se u publika setkává také klasický austropop. V různých početných sestavách hudebníci hrají jak ve vídeňských barech a klubech¹⁰², tak i soukromě na oslavách, příležitostně i v létě na venkovních pódii. Dominik A. Ježek se sám stará o veškeré organizační záležitosti, tvorbu webových stránek i propagačních materiálů. Publikum koncertů Ježkových skupin je až na pár posluchačů z řad bývalých spolužáků z Komenského školy čistě rakouské a tvoří jej většinou lidé středního věku – podle Andrease Egermeiera je právě tato hudba oblíbená zejména u „generace našich rodičů“ (Andreas Egermeier, 4. 9. 2013). Kontaktovat českou menšinu a poukazovat na fakt, že jsou absolventy Školy Komenský, se hudebníci snaží jen tehdy, pokud se jedná o vystoupení na českém plese či například na předvánočním koncertě v prostorách Komenského školy.

Ač chtěl Dominik A. Ježek na plese v roce 2013 vystupovat v sestavě složené z bývalých absolventů různých stupňů Komenského škol a zahrát též několik „starých českých rock’n’rollových písniček“, z organizačních i z ekonomických důvodů zde skupina vystupovala pouze v duu a v barovém prostředí zněly klasické americké rockové a jazzové skladby. Hraní zde sice bylo jednou z příležitostí k vystoupení, pro Andrease Egermeiera i Dominika A. Ježka jeho význam spočívá hlavně v možnosti oslovit a upozornit na sebe známé z okruhu Školského spolku:

102 Např. Tunnel Vienna Live (Josefstadt), The Sign Lounge (Alsergrund), Saloon a Café Falk (Donaustadt).

„Pro mě to bylo velmi důležité. Zaprvé jsem se opravdu těšil na to, a tři roky jsem se o to snažil, a za druhé taky hodně mladých lidí mi řeklo, že v baru je podle nich dobrá muzika, a po třetí ty kontakty, které z takových věcí vzejdou... pro mě to bylo velmi pěkný a důležitý.“ (Dominik A. Ježek, 12. 9. 2013)

„My jsme měli náš úplně první výstup na mým maturitním plese... Chtěli jsme tam sami zahrát, protože jsme si řekli: je tam publikum, které známe my, a to by byla super možnost se dostat do kontaktu taky s lidma, kteří sami něco organizují, to je hlavně Školský spolek Komenský... já bych řekl, že to je významnější (než jiná vystoupení – pozn. ZSH), hlavně kvůli tomu, že to publikum nějak známe, ty lidi, kteří tam jsou na tom plese, jsme znali, oni nás už znali odmalička částečně, takže bylo nám důležité, aby se to těm lidem líbilo, aby taky pak oni přes *mundpropaganda* řekli, že je to dobrý.“ (Andreas Egermeier, 4. 9. 2013)

MARGINALIZACE ČESKÉ NÁRODNÍ IDENTITY: BÝT (OBČAS) ČECHEM?

Český Reprezentační a maturitní ples se podobá hudebním událostem odpovídajícím v prostředí Prahy popsané strategii sebeprezentace cizineckých menšin, kterou jsem nazvala „hudbou neviditelných enkláv“ (Skořepová Honzlová 2012): i několik stovek příslušníků menšiny se schází při výjimečné příležitosti a pořádá nějakou kulturní akci takřka bez vědomí a především bez účasti většiny. Pozvánku na ples vídeňských Čechů lze nalézt vedle menšinových periodik¹⁰³ na webu Školského spolku Komenský, který současně prodává vstupenky. Přestože ples figuruje na internetovém kalendáři vídeňských plesů¹⁰⁴, jeho návštěvníky jsou z valné většiny příbuzní maturantů, případně žáků a studentů z jiných ročníků a dále ti, kdo jsou s českou vídeňskou menšinou příbuzensky spjati.

Jak jsem měla možnost pozorovat na hudebních událostech různých cizineckých menšin v Praze, pokud ne celý, tak přinejmenším většina programu a jednotlivá vystoupení bývají prosycena řadou odkazů k symbolickým ukazatelům etnické či národní identity: hovoří a zpívá se v menšinovém jazyce, přítomní hosté tancují i sami zpívají s účinkujícími, tj. prezentační model provozování hudby ustupuje tomu participačnímu (Turino 2008), objevuje se různé „etnické“ oblečení atd. Na symbolické ukazatele češství (resp. české národní identity) odkazovala čtvrtá významová dimenze, kterou ztělesňovaly české lidové písně i populární hity a zejména pak tanec české besedy, jež se dle názoru spoluorganizátorky plesu Margity Jonas i ředitelky gymnázia Heleny Huber tancuje snad už jen zde ve Vídni. Srovnání s plesem v roce 2012 prozrazuje, že loňský repertoár byl takřka identický s tím letošním, besedu si tehdy zatancoval i podobný počet tanečnicků.

103 Česká & slovenská Vídeň, Vídeňské svobodné listy a kulturní měsíčník Klub.

104 Viz <http://www.ballkalender.cc/> (30. 9. 2013).

Pro vídeňské Čechy má česká beseda bezpochyby jiný význam, než jaký by měla pro maturanty v Praze, Brně či na jakémkoli jiném místě v České republice, kde by patrně již málokoho napadlo ji tancovat. Hudebníci schopni zahrát českou besedu by se ale podle spoluorganizátorky plesu Margity Jonas v Rakousku zřejmě nenašli¹⁰⁵. Bez ohledu na tuto skutečnost ale hraje angažování českých hudebníků neboli „návaznost na Čechy a český repertoár“ (Margita Jonas, 12. 9. 2013) velkou roli. Řadu let před rekonstrukcí hrála v prostorách Bijou baru v Parkhotelu Schönbrunn také skupina z Bratislavy, kterou nyní nahradilo vystoupení Dominika A. Ježka a jeho skupin.

Přestože na českém plese ve Vídni je patrná řada symbolických ukazatelů české národní identity, kupříkladu ve srovnání s pražskými Ukrajinci si vídeňští Češi své češství připomínají poměrně „vlažně“ či „střízlivě“: nikdo z hostů se nedostavil v nějakém kroji, na pořadu nebyla recitace vlasteneckých básní nebo výstupy „národních“ písňových či tanečních souborů. Ani letos ani loni také z programu českého plesu nečišelo nostalgické vzpomínání na vzdálenou vlast, které jsem pozorovala na setkání v Praze žijících arabských hudebníků ze skupiny Ziriab a jejich posluchačů (Skořepová Honzlová 2010) i na některých dalších komunitních akcích cizinců žijících v České republice. Jak vyplynulo z rozhovorů, je pro hudebníky-absolventy Školy nebo Gymnázia Komenský jejich vystoupení na plese především strategickou příležitostí k rozšíření vlastního publika o lidi z okruhu bývalých společenských kontaktů.

Při vzájemném porovnání hodnocení programu českého plesu ze strany jeho spoluorganizátorky Margity Jonas s pohledem Dominika A. Ježka vychází nejvíce generačně a především jinou migrační situací podmíněné názory: zatímco pro Margitu Jonas je to „krásný pocit, když slyšíte po mnoha letech pobytu mimo republiku hity svého mládí právě ve Vídni, a to na plese, který spoluorganizujete“ (Margita Jonas, 12. 9. 2013), absolvent Školy Komenský jakožto „Rakušan s českými kořeny“ říká:

„...Ta beseda, to ano... I když podle mě to je jedno, jestli to je z cédečka, ta beseda, nebo ne, protože jde o ten tanec... A jinak taky nevím, jestli se to vyplatí, protože ta nová, ta aktuální generace, která bude chodit na ples ještě dalších třicet let, ta už je dvě nebo tři generace tady ve Vídni a nevím, jestli to je *notwendig* pro ně, aby přišla nějaká skupina z Brna a hraje nějaký moderní český nebo slovenský hit, protože stejně je neznáme... Je to důležité, aby někdo hrál nějaký klasický český...“

105 Mimochodem, jednou po návštěvě mše v českém kostele Nejsvětějšího Vykupitele na Rennwegu jsem se dala do řeči s dvěma pány, padlo slovo i o českém plese. Jeden skoro pohrdavým tónem poznamenal: „Ale vždyť oni si zvou hudebníky z Čech“ a druhý rovněž podotkl cosi o tom, že čeští hudebníci ve Vídni již vymřeli.

nebo starý, aby ta tradice zůstala, ale moderní český hity, nevím, jestli to někoho zajímá tady, protože všichni tady bydlí ve Vídni a o tom ani neví.“ (Dominik A. Ježek, 12. 9. 2013)

Zatímco u Margity Jonas je vnímání „moderních českých hitů“ ovlivněno nostalgicky zabarvenými vzpomínkami na určitou část vlastní minulosti prožité v České republice, u Dominika A. Ježka upoutají pozornost stopy idealizovaného konstruktů Čech jako „staré (byť dnes již vzdálené) domoviny“ a toho, co by mělo být „tradiční“, „klasické české“, tj. v tomto případě tanec české besedy.

Podle vyučující hudební výchovy na Škole Komenský Yvony Friedlové jsou dnes již Češi ve Vídni prakticky neviditelní – pokud chtějí, mohou si své češství připomínat a být si ho vědomi, aniž by zároveň nebyli součástí rakouské a vídeňské společnosti, do níž díky dokonalé znalosti němčiny i každodenního života zde už zcela zapadají (Yvona Friedlová, 18. 9. 2013). Je tedy otázkou, do jaké míry si vídeňští Češi aktualizují a připomínají své češství pouze situačně, tj. právě a jen při událostech typu českého plesu nebo jiných, dnes již poměrně sporadicky konaných akcích některých krajanských spolků anebo pořádaných ze soukromé iniciativy mimo menšinové instituce. K objasnění faktu, zda se příslušníci české vídeňské menšiny a zejména různých jejích částí a generací cítí „(ne)být Čechy“ jen občas – třeba na plese –, anebo stále, bude ještě třeba dalšího výzkumu.

FADO, CESTA NA VÝSLUNÍ

Kristýna Kuhnová

Tato kapitola vychází z terénního výzkumu, který jsem uskutečnila v Lisabonu v květnu a červnu 2013 v rámci výzkumu, jehož výstupem má být disertační práce zaměřující se na tradiční městský hudební žánr fado provozovaný amatérskými hudebníky ve městě Lisabon. Cílem samotného disertačního projektu je mapovat hudební procesy sloužící jako nástroj pro formování kulturního místa, které je centrální pro vývoj konkrétní hudební komunity¹⁰⁶. Výzkum má dále reflektovat proměnu, jíž žánr fado v současnosti prochází, a sledovat vliv této proměny na složení a motivace hudební komunity.

Pro tuto případovou studii jsem zvolila místo s názvem CLAF v lisabonské průmyslové čtvrti Marvila, které organizuje nedělní matiné amatérského fada a zároveň funguje jako škola fada.

V následujícím textu sleduji proměnu do nedávné minulosti marginalizovaného hudebního žánru fado v populární fenomén, který po dlouhé době opět nabývá na důležitosti v portugalském kulturním životě a povědomí o něm se rychle šíří i za hranice Portugalska.

Popularitu fada, která vzrůstá zhruba od konce tisíciletí, umocnil fakt, že se fado v roce 2011 zapsalo na seznam UNESCO a bylo prohlášeno za nehmotné dědictví lidstva. Došlo tak ke konečnému uzavření politicko-ideologické debaty¹⁰⁷ ohledně problematické minulosti fada, které bylo pro mnohé spojováno s propagandou salazarovské fašistické diktatury. Tento fakt vedl k velkému odlivu obecnosti především v revolučních a porevolučních sedmdesátých letech 20. století.

106 Vycházím z definice hudební komunity americké etnomuzikoložky K. Kaufman Shelemay (2011): „Hudební komunita, ať už jakkoliv zasazená v místě nebo čase, je pospolitost vytvořená a udržovaná prostřednictvím hudebních procesů a/nebo představení. Hudební komunita může být konstituovaná sociálně a/nebo symbolicky. Provozováním hudby můžou vzniknout společenské vztahy v reálném čase (...). Hudební komunita nevyžaduje přítomnost konvenčních strukturních prvků, nemusí být ukotvena v jednom místě, i když strukturní a lokální prvky mohou mít důležitost v procesu formování komunity a udržování její existence. Hudební komunita je sociální entita, výsledek kombinace sociálních a hudebních procesů. Těm, kteří se na hudbě podílejí ať už aktivně, či poslechem, poskytuje vědomí napojení mezi sebou.“

107 Rui Vieira Nery v příspěvku na konferenci s názvem „Dědictví jako identita“ v Muzeu fada 24. května 2013.

Neznamenalo to, že by praxe fada vymizela. Ať už na neformálních rodinných oslavách, nebo na úrovni amatérské a profesionální fado ve městě přetrvávalo. Nicméně někteří Portugalci střední generace zmiňují, že v tomto období jim jejich většinou protirežimně orientovaní rodiče fado dokonce zakazovali poslouchat, protože ho spojovali s „Novým státem“ (Estado Novo).¹⁰⁸ Fado mimo jiné bylo v té době vyškrtáno z dramaturgických plánů rozhlasu a televize.

Jiné stigma, kterým fado dlouhou dobu trpělo, byla asociace žánru s nevázaným nočním životem:

„Chtěla jsem být fadistkou, ale můj otec nechtěl, abych fado zpívala,“ říká 54letá Luísa kapverdského původu, která navštěvuje školu fada ve sdružení CLAF. „Vnímala fado jako něco nízkého, co zpívají prostitutky, a taky nechtěl, abych chodila po nocích po barech.“ (Rozhovor s Luisou da Purificação, CLAF, Lisabon, 4. května 2013).

Armando Tavares, jeden ze zakladatelů sdružení CLAF, to upřesňuje:

„Záleželo na čtvrtích. Fado bylo spojováno s prostitucí především na Mourarii, v Alfamě už tolik ne. Ve čtvrti Madragoa spojovali fado zase s prodavačkami ryb. Fado bylo špatné jen pro toho, kdo chtěl.“ (Rozhovor s Armandem Tavaresem, CLAF, Lisabon, 6. května 2013).

V 90. letech se začala pozvolna obnovovat vitalita fada, průlom však znamenala především druhá polovina desetiletí, kdy se oproti minulým dekadám objevilo velké množství mladých umělců, kteří se chtějí fadu věnovat. Motivace mnoha z nich se však často liší od motivací starších tradičních fadistů. I samotný proces učení fada prochází podobně jako fado proměnou.

Slavná fadistka Mariza se vyjadřuje v dokumentu *Mariza and The Story of Fado* z roku 2007 k procesu předávání fada:

„Domy fada jsou důležitou školou pro fadisty. Fado je orální tradice, neexistují hudební školy, kde by se fado vyučovalo. Učíme se ho na ulicích, v tavernách nebo v domech fada (casas de fado). Tady můžete slyšet tradiční a ty nejlepší fadisty a od nich se musíte učit.“ (Mariza and The Story of Fado 2007).¹⁰⁹

Tradiční zasvěcování do umění fada v podnicích, o kterých Mariza hovoří, je v Lisabonu stále velmi živé. Mnoho fadistů nicméně tímto procesem iniciace už neprochází, objevují fado například přes nahrávky slavných fadistů a hudebně se vzdělávají na uměleckých školách, kde si osvojují správnou techniku, a navštěvují relativně nedávno vzniklé školy fada. Této problematice se věnuji důkladněji

108 Jako Nový stát je označované období diktatury mezi lety 1933–1974.

109 Britský filmový dokument pro BBC režiséra Simona Broughtona.

v poslední kapitole článku, která vychází z terénního výzkumu ve škole fada ve sdružení CLAF.

CESTA Z MARGINALITY NA VÝSLUNÍ

Fado si několikrát během svého dlouholetého vývoje prošlo cestou ze samého okraje na vrchol a zpět. Pro pochopení současné situace je důležité uvést fado do historicko-kulturních souvislostí.

Samotný původ fada je spojovaný s marginálními lisabonskými vrstvami 18. a 19. století. Rui Vieira Nery (2004)¹¹⁰ tvrdí, že kořeny fada mají základ v intenzivní luso-afro-brazilské kulturní výměně v průběhu 18. a 19. století, kdy se afro-brazilský tanec fado usadil ve své lidovější podobě v prostředí lidí na okraji lisabonské společnosti a smísil se s vlivy jejich taneční a hudební tradice. Fado bylo v té době spojováno výhradně s prostředím krčem a nevěstinců. Prvními fadisty byli pouliční rváči a prostitutky. Teprve v 2. polovině 19. století proniklo fado i mezi střední a vyšší střední vrstvu.

Největší proměnu a výkyvy v popularitě ale fado prodělalo v průběhu 20. století. Procházelo momenty, kdy se protivilo politickému establishmentu, ale zároveň se těšilo velké oblíbenosti u publika a naopak.

Fašistický režim, který nastoupil v roce 1933, se především obával revoluční minulosti a ideologických tendencí fada, a proto se ho snažil usměrnit profesionalizací a cenzurou. Uzavřel umělce do kodifikovaného prostředí tzv. domu fada (*casa de fado*), sjednotil vystupování fadistů a kompletně vyloučil marginální znaky spojované s jeho původem. Salazar během tohoto období jasně vystupoval proti fadu jako nebezpečnému, nedávno vzniklému městskému žánru. Prosazoval oproti němu po staletí se vyvíjející venkovskou tradici, která podle něj dokázala opravdově vyjádřit národní identitu. Na žádné ze státních oslav fado nefigurovalo, což byl paradox, protože v té době dosahovalo svého vrcholu popularity v divadle, filmu a rozhlasu. V tomto prvním úspěšném období Nového státu bylo považováno za žánr opovržením hodný, se kterým je nutno žít pragmaticky vedle sebe a v naději, že výchova publika vymaže živé vzpomínky na prostituci a zločin 19. století.

Tento oficiální postoj se po 2. světové válce radikálně změnil. Jasně režimní proněmecké sympatie kontrastovaly s názorem většiny populace a Nový stát ztratil důvěru především mladých Portugalců. Strategie propagandy se musela změnit na pragmatický populismus vytvářející kulturu pro masu, která měla zabránit pronikajícímu nežádoucímu vlivu ze západní Evropy a Spojených států. V tomto novém kontextu režim, který měl k fadu vždy ambivalentní až nepřátelský postoj,

110 Poznátky o kulturně-historických souvislostech vycházejí z knihy Ruie Viery Neryho *Para Uma História do Fado*.

konečně objevil žánr, který od té chvíle zahrnul do své kulturní populistické strategie.

Uzavřený systém restaurací s profesionálním fadem začal po čase vykazovat silné známky vyčerpání. V letech před Karafiátovou revolucí roku 1974 byly domy fada ještě místy těch nejlepších fadistů generace ze 30., 40. let a generace poválečné. Umělci vystupovali v rozhlasu, televizi a jezdili na turné po Portugalsku nebo po světě zpívat a hrát portugalským emigrantským komunitám. Tento hlavní proud představoval vrchol padesátiletého vývoje systému profesionalizace, který nadobro změnil fado a jeho lidovou neformální praxi. Tematické a ideologické stereotypy textů ovšem čím dál tím více ignorovaly sociokulturní realitu. Obnovování repertoáru bylo mizivé, což také přispělo k odvrácení se mladého publika. Levice fado otevřeně odmítala. Ta našla svůj ideál v nové, protirežimní revoluční písni. Bylo prakticky nevyhnutelné, že fado muselo v letech po revoluci čelit velkým antipatiím a společně s nejslavnější fadistkou Amálií Rodrigues bylo nařknuto z podpory fašistické diktatury.

V revolučním období v letech 1974 a 1975 bylo prakticky vyškrtáno z rozhlasových a televizních programů. Nicméně i v tomto období existují fadisté inovátoři, kteří se snaží o rehabilitaci žánru zejména velmi pečlivým výběrem textů. V 70. letech je to především Carlos do Carmo¹¹¹, který dá fadu nový impuls. V 80. letech se pomalu uzavírá politicko-ideologická debata ohledně fada, která vedla k určitému konsenzu, a fado pozvolna znovu začalo zaujímat svébytné místo v národním kulturním kontextu.

V 90. letech se obnovuje vitalita fada a z podnětu ředitele Etnologického muzea Joaquim Paíse de Brita se začíná o fado seriózně zajímat i akademická obec. V roce 1998 je založeno Muzeum fada.¹¹²

FADO JAKO NEHMOTNÉ KULTURNÍ DĚDICTVÍ LIDSTVA POČÁTEČNÍ REFLEXE

Od roku 2005 se Etnomuzikologický institut při Universidade Nova de Lisboa (INET_MD) společně s Muzeem fada podílely na sepsání kandidatury pro UNESCO, která si kladla za cíl uznat fado jako nehmotné kulturní dědictví lidstva. Vědecká komise složená z členů Muzea fada a INET-MD (Rui Vieira Nery, Salwa El-Shawan Castelo Branco, Sara Pereira) připravila spolu s dalšími spolupracovnicemi kandidaturu založenou na výzkumu symbolického světa fada, které jako žitá praxe přispívá k vytváření městské identity. Součástí kandidatury byl rozsáhlý plán na zachování, ochranu a výzkum kulturního dědictví fada. Jedním z cílů bylo propojit vědeckou multidisciplinární perspektivu s poznáním praktikujících fadistů.¹¹³

111 <http://www.youtube.com/watch?v=TrJe5FYIVZY>

112 <http://www.museudofado.pt>

113 <http://www.candidaturadofado.com>

27. listopadu 2011 mezivládní výbor UNESCO kandidaturu schválil a prohlásil fado za nehmotné kulturní dědictví lidstva. Hlavními body kandidatury, které by měly do budoucna významně ovlivnit osud fada, je kromě plánu na ochranu a zachování fada zapojení poznatků o fadu do osnov škol a univerzit; plán vydavatelský a výzkumný; vytvoření digitálního archivu fada atd. V plánu je také podpora komunity fadistů a její opatrné konstantní vědecké zkoumání, které by mělo sledovat, jaký dopad má na komunitu „patrimonializace“ této intenzivně žité praxe.¹¹⁴

Vzhledem k tomu, že od zapsání na seznam UNESCO uběhl příliš krátký čas, není ještě úplně snadné reflektovat, co to pro fado zatím znamenalo. S jistotou se dá říct, že čím dál tím více vzbuzuje pozornost v zahraničí. Prohlášení za nehmotné dědictví lidstva přispělo celkově k většímu mezinárodnímu povědomí o fadu. To dokládají úspěšné festivaly fada v Madridu, Riu de Janeiro nebo São Paulu. I na akademické půdě se masivně rozšiřuje zájem o výzkum fada.¹¹⁵ Rui Vieira Nery poznamenal na konferenci s názvem „Dědictví jako identita“ organizované Nadací Inatel¹¹⁶ v Muzeu fada 24. května 2013, že schválením kandidatury došlo k naprostému konsensu o tom, že fado je důležitým prvkem portugalské identity.

Dopad úspěšné kandidatury zbrzdila podle jeho slov krize v Portugalsku. Přes-to se ukazuje, že je fado žánrem v krizi nejodolnějším. To lze vidět na nárůstu míst, kde se fado provozuje; na faktu, že prestižní národní pódia, která fado donedávna odmítala, zařazují pravidelně fado do dramaturgického plánu; na prodeji desek fada. Fado je nejprodávanějším žánrem z portugalské hudby; počet prodaných desek s fadem se pohybuje v Portugalsku kolem 60 % (před kandidaturou to bylo sotva 40 %).¹¹⁷

Kromě mnoha mladých fadistů se závatnými národními i zahraničními kariérami se objevují mezinárodní fadisté, kteří zpívají fado ve svých jazycích. Fadem byli tradičně fascinováni Japonci. Řady japonských fadistů se ale rozšiřují o další národnosti.

114 Pedro Félix v příspěvku na kulatém stole na téma „Fado a flamenco – nehmotná kulturní dědictví“ v Centro Cultural de Belém v Lisabonu 6. června 2013.

115 FCT (Nadace pro výzkum a technologii) s Etnomuzikologickým institutem při Univerzitě Nova v Lisabonu vypsaly tento rok stipendia na výzkum reflektující dopady úspěšné kandidatury na žánr fado.

116 Nadace Inatel vznikla v roce 1935. Jedná se o státní instituci, jejíž hlavní misí je podporovat a propagovat tradiční a asociativní kulturu. V roce 2010 se nadace stala poradcem pro UNESCO v oblasti Konvence ve věci Ochrany nehmotného kulturního dědictví.

117 Číselné údaje zmiňuje R. Vieira Nery ve svém příspěvku.

Objevují se nová místa, která fado provozují. U některých se může jednat o oportunismus, který chce využít popularity fada, u jiných nový přístup k performanci fada jako například v případě restaurace Povo v Cais do Sodré v Lisabonu. Restaurace funguje jako umělecká rezidence pro fadisty. Prostor je oproštěný od dekorace typické pro restaurace s fadem. V pátek a přes víkend využívá umístění v oblíbené lokalitě lisabonského nočního života a místo fada tu hrají DJs elektronickou hudbu. Fado se zde hraje každé úterý, čtvrtek a neděli. Mladí talentovaní fadisté jsou tu na rezidenci zhruba měsíc a půl. Vzhledem k tomu, že majitelé Povo vlastní nahrávací studio, výstupem z rezidence je nahrání desky v edici Povo, která je běžně k dostání v obchodech s deskami. CD má být pro mladé zpěváky vstupenkou do světa fada. Představení začíná vždy v 21:30 a končí o půlnoci. Hraje se po 3 setech po půl hodinách. Profesionální fadisté, kteří tvoří doprovod, a básník a textař najatý restaurací radí rezidentovi s výběrem repertoáru a odhadem výběru písní podle toho, pro jaké publikum zpívá. Zpěvák si zde dává záležet na tom, aby uvedl autory textu a písní každého fada, což fadisté obvykle nedělají. Navíc není běžné, aby jeden fadista zpíval celý večer. V restauracích s fadem se střídá během večera několik zpěváků.

Reakce fadistů na fakt, že fado je nehmotným dědictvím, jsou obvykle pozitivní, ale nemyslí si, že by to znamenalo pro žánr výraznou změnu: „Nic se nezměnilo, fado bylo vždycky nehmotným dědictvím. Změnilo se jediné to, že fado chodí poslouchat více turistů a je víc nabídek na vystupování v zahraničí. Jinak je to stejné,“ tvrdí mladá fadistka Sara Correiová ze slavného domu fada Casa de Linhares.

Kytarista João si myslí, že úspěšná kandidatura toho moc nezmění, ale vnímá, že mnoho lidí popularity fada využilo: „Existuje čím dál tím více restaurací s fadem například i s takovým konceptem jako „best of fado“. Také se objevilo mnoho lidí, které fado pořádně neumí, ale učí ho.“

CLAF

Provozování fada existuje ve dvou městských kontextech: jako amatérské a profesionální. Zvláštní síť míst, která provozují fado ať už na amatérské, nebo profesionální úrovni, tradičně představovala dílny pro mladé fadisty. Tato tradice je ve městě stále živá, nicméně s boomem nových fadistů, který můžeme sledovat především v průběhu poslední dekády, se proměňuje i přístup k předávání žánru.

Se vzrůstající popularitou fada se rozšiřuje fenomén škol fada. Existuje pár škol s několikaletou tradicí, z nichž nejstarší a údajně první škola v zemi je při sdružení CLAF.¹¹⁸

V následující kapitole vycházím z terénního výzkumu v CLAF v lisabonské čtvrti Chelas. Dokumentuji činnost školy fada fungující v rámci sdružení, složení a motiva-

118 Samotné Muzeum fada má školu, která vychází z tradičního předávání žánru. Školné je ale relativně vysoké. Viz <http://www.museudofado.pt/gca/index.php?id=45>.

ce žáků a profesorů a samotnou výuku. Osou textu jsou výpovědi pana Armanda, který sdružení vede, Pedra Machada, kytaristy a profesora ve škole fada při CLAF, a 19leté profesionální fadistky zpěvačky Sary Correiové, která prošla školou CLAF.

CLAF A AMATÉRSKÉ FADO

Sdružení Clube Lisboa Amigos do Fado (CLAF) v lisabonské čtvrti Marvila¹¹⁹ organizuje pravidelná nedělní matiné amatérského fada a pondělní vyučování. Podobná lokální lisabonská kulturní a zájmová sdružení jsou rozestá po celém městě a podle portugalského sociologa Antónia Firmina Costy (2008) hrají stěžejní roli v kontinuitě fada jako urbánní kulturní praxe¹²⁰.

Amatérské fado má důležitou úlohu v lokálním kontextu lisabonských čtvrtí. Proplétá se sociálními vztahy a jeho stálá přítomnost významně ovlivňuje konfiguraci lokálních kulturních vzorců.¹²¹ Kromě kulturních a sportovních sdružení se jedná o lokální bary, taverny nebo restaurace, které mají určité dny v týdnu nebo v roce vyhrazeny pro představení amatérského fada. Pro kulturní a zájmová sdružení může představení fada představovat nejen slavnostní příležitost, ale často jeden z prostředků, jak získávat zdroje buď na charitativní účely, nebo na vlastní údržbu.

Sdružení mají svou dynamiku, procházejí různě aktivními obdobími a tomu podléhá i přítomnost představení fada. Organizace spojená s představeními může být totiž relativně časově náročná a záleží na ochotě dobrovolníků a přítomnosti charismatických organizátorů, kteří mají k fadu vztah. Tato místa nabízejí často i jiné aktivity, většinou sportovního charakteru, mají své fotbalové kluby, účastní se městských červnových slavností (marchas populares) apod.

119 Marvila je jedna z nejstarších průmyslových a dělnických čtvrtí, která byla dříve přezdívaná „moře komínů a lidí“. Formování východního Lisabonu je během 2. poloviny 19. století těsně spjata s průmyslovým rozvojem, přístavní činností a vzrůstající cirkulací osob a zboží. S úpadkem průmyslu v Lisabonu, s tzv. desindustrializací Lisabonu (Barata Salgueiro), se zavírají v oblasti Marvily továrny a průmyslová činnost se přesouvá na periferii. J. P. S. Nunes e Á. D. Sequeira tvrdí, že charakteristický ráz Marvily, která představuje kulturně důležitý průmyslový obraz Lisabonu, je v dnešní době ohrožen především kvůli nedostatku prostředků na uchování a udržování industriálních objektů. Srov. Nunes, Sequeira 2011.

120 Amatérské fadistické sešlosti jsou založeny na dynamické skupině, která vytváří sociální komunitu soustředící se kolem fada. Toto prostředí, kde každý účastník účinkuje, může být poměrně uzavřené vůči okolnímu světu. Na rozdíl od domů fada v centru Lisabonu nezávisí tyto podniky na symbolické geografii města a ve skutečnosti jsou rozestety po celém městě a nejsou na provozování fada závislé. Srov. Klein.; Alves 1994: 46–47.

121 Srov. Costa 2008.

Sdružení Os Amigos do Fado bylo založeno v roce 1993 charismatickým organizátorem Armandem Tavaresem. Členové sdružení Os Amigos do Fado neměli dlouho prostor, kde by mohli zkoušet. Městská část Marvila jim tedy na čas poskytla možnost zkoušet v místní knihovně. Následně fungovali při různých sousedských sdruženích, až nakonec zakotvili na sídlišti v Chelas v Marville, kde v tu dobu sídlili skauti. Armando Tavares popisuje založení sdružení CLAF:

„Zašel jsem za vedoucím skautů a poprosil jsem ho o kout, kde bychom mohli zkoušet. (...) Sehnal jsem kytaristy a děti ze skautu začaly u mě zkoušet. Od té doby se datuje Clube Lisboa Amigos do Fado (CLAF). (...) Bylo to pokračování sdružení Os Amigos do Fado, rok 1993 zůstal jako zakládající datum. Sem jsme přišli v roce 1996 nebo 1995. Pozměnili jsme jen jméno na CLAF, které zůstalo dodnes.“ (Rozhovor s Armandem Tavaresem, CLAF, Lisabon, 6. května 2013).

CLAF provozuje kromě školy také pravidelná představení amatérského fada v neděli odpoledne. Zde si žáci školy zkoušejí vystupování před publikem a kromě nich si sem přicházejí zaspívat jak amatérští fadisté, tak i profesionálové, přátelé Armanda a bývalí studenti, někteří dnes profesionální umělci. CLAF je dobrým příkladem toho, že se svět amatérského a profesionálního fada často prolíná.

CLAF se promění v casa de fado v neděli mezi 16. a 20. hodinou, představení tak nekoliduje s představeními v jiných podnicích. Tato matiné se občas protáhne, nejčastěji při příležitosti pocty významnému členu, které se konají jednou měsíčně. Tato pravidelná odpoledne věnovaná konkrétním členům vzbuzují největší nadšení a může se na nich objevit až 70 lidí.

Sdružení sídlí v přízemním prostoru v panelovém domě na sídlišti v Chelas, nicméně interiér prostoru tvoří stejné kodifikované prostředí jako v jakémkoliv jiné lisabonské casa de fado. Nechybí klasické atributy fada – obrázky slavných fadistů, kulisy oken s pověšeným prádlem evokující historické lisabonské čtvrti, pověšené šály a portugalské kytary na stěnách, obrázky vítězů Velké noci fada¹²² – většinou

122 Z tradice amatérského fada vzešla každoroční iniciativa „Velká noc fada“ („A Grande Noite do Fado“). Tato soutěž zástupců kulturních a zájmových sdružení jednotlivých lisabonských čtvrtí se konala za hojné účasti publika, které si s sebou nosilo pítí a jídlo, protože tento maratón fada trval až do ranních hodin. Zveřejnění výsledků tradičně vyvolávalo velkou polemiku mezi klakami jednotlivých spolků, za které fadisté soutěžili. Vítězství se totiž původně měřilo podle intenzity potlesku publika. Pro vítězné zpěváky to představovalo významné zviditelnění a mohlo znamenat nastartování profesionální umělecké kariéry. Grande Noite do Fado skončila před pár lety. Někteří uvádějí jako hlavní důvod smrt hlavního organizátora akce, jiní jmenují další faktory, díky kterým se z Velké noci fada vytratil její původní charakter (např. distribuování přílišného počtu lístků VIP hostům, přičemž už nezbývaly lístky pro členy jednotlivých sdružení, kteří chtěli přijít podpořit svého kandidáta atd.).

lidí, kteří se v tomto místě učili fado nebo tímto místem alespoň prošli, obrázky kmotrů školy, jako je Fernando Maurício, Cidália Moreira a Ricardo Ribeiro.

I přes neformální prostředí v kruhu přátel a rodiny, které pojí lidi z různých míst, ne pouze z Marvily, ritualizace, typická pro představení fada, zůstává zachována. Armando Tavares dbá na to, aby se udržovalo striktní ticho a přítmí. Každého účinkujícího uvádí moderátor, většinou sám pan Armando.

ŠKOLA FADA V CLAF

V CLAF probíhají zkoušky každé pondělí po osmé hodině večer, a když je hodně účastníků, končí obvykle kolem půl dvanácté, někdy až o půlnoci. Do školy se může zapsat kdokoli bez rozdílu, pro velký zájem musí pan Armando zápis uzavírat:

„Jsme první škola fada v zemi, jsme škola, která získala nejvíc ocenění na soutěži Velká noc fada. Pro velký zájem musíme uzavírat zápis. Máme příliš mnoho žáků. Mnozí fadisté, kteří sem chodili odmalička, jsou dnes profesionálové.“ (Rozhovor s Armandem Tavaresem, CLAF, Lisabon, 6. května 2013).

Poplatek za školu činí 20 eur za měsíc, podmínkou je členství ve sdružení. Pro zájemce je tu možnost soukromých hodin s kytaristou Pedrem Machadem v sobotu po obědě. Ty stojí 5 eur.

PROFESOŘI A VÝUKA

Profesoři jsou kytaristé a zároveň zpěváci. Během mého terénního výzkumu se tu střídá mladý kytarista Pedro Soares s osmdesátiletým Pedrem Machadem, který v případě, že jsou přítomní oba, doprovází Pedra Soarese na akustickou basovou kytaru. Oba dva tu často hrají i během nedělních matiné. Pedro Soares je dost vyčerpán, protože koncertuje se zpěvačkou Anou Morou, která je v současné době jednou z nejslavnějších mladých fadistek¹²³. Pedro Machado je v důchodu, má za sebou ale bohatou hudební kariéru.

Kromě zpěváků se přicházejí učit i kytaristé, těch je výrazně méně. Sedají si vedle profesorů, napodobují jejich styl hraní a cvičí se v transpozici, protože si zpěváci zkouší různé tóniny. To je jeden z hlavních důvodů, proč do školy žáci chodí, ujasnit si tóniny, které jim nejvíce vyhovují, a přivyknout zpěvu s hudebním doprovodem. Profesoři se společně se zpěvačky nerozespívávají, ale Pedro Machado ukazuje základy techniky, učí je používat bránici a říká jim, na jakých místech se nadechnout. Především je ale zasněžený do pravidel fada, učí je umění pro fado nejdůležitější, které se nazývá „estilar“ a „dividir“. Každý fadista zpěvák by se měl vyznačovat osobitostí a svou zvláštní interpretací fada melodickou improvizací. Toto volné rozvíjení melodie se nazývá v jazyku fadistů „estilar“ (ze

123 <http://www.youtube.com/watch?v=Ih9YHtZzHfk>

slova „o estilo“ – styl). K němu se připojuje umění dělení slov ve verši a tvoření logických hudebních frází tzv. „dividir“ (dělit). Obě charakteristiky pak ukáží publiku zkušenost a především talent fadisty.

Kromě estetických pravidel se jedná také o praktické informace, které musejí před tím, než začnou zpívat, sdělit hudebnímu doprovodu. Fado má dva názvy. Jeden název fada často odkazuje na jméno skladatele nebo osoby, kterým bylo fado věnováno. Tento název používají fadisté pro rozeznání melodie. Další název odkazuje na jméno určité básně, která byla složena na danou melodii. To znamená, že jedno „hudební fado“ může mít více „básnických“ názvů. Například Fado Vianinha je mezi fadisty označení melodie, kterou složil Francisco Viana. Slavný text použitý na tuto melodii je „Por Morrer uma Andorinha“, který proslavil Carlos do Carmo. Podle tohoto textu označuje fado obvykle publikum.¹²⁴

Doprovodné kytaristy nezajímá text, na který budou zpívat, ale hudební struktura a tónina. Tempo se neudává, doprovod se musí umět zpěvákům přizpůsobit. Kytaristé by měli být schopni zahrát písně ve všech tóninách.

Začátečníci často dělají chybu v uvedení fada, které chtějí zpívat, a vzhledem k tomu, že se tyto informace domlouvají před jednotlivými písněmi, vzniká mezi písněmi nervózní prodleva. Obvykle se zpívá po dvou nebo třech fadech.

Zpěváci se neučí melodie písní podle not, ale pouze podle poslechu. Dalším úkolem profesorů je tedy opravovat špatně naučené melodie.

ŽÁCI

Většinu žáků tvoří dívky v rozmezí 11 až 16 let, ojediněle pár dospělých žen jako třicetiletá Misé nebo Luísa kapverdského původu, které je 54 let. Během mého terénního výzkumu někteří žáci na pondělní hodiny nechodí, protože nacvičují na městské červnové slavnosti (marchas populares), které organizují jednotlivé čtvrti.

Chlapců je výrazně méně¹²⁵, během mého terénního výzkumu tu zkouší pouze Nelson a Hugo Silva, ten zároveň pracuje na baru sdružení a při nedělních představeních zpívá vždy jako první, aby se potom mohl převléci a obsluhovat. Hodiny jsou kolektivní, žáci se dívají, jak se učí ostatní, někteří si při tom dělají domácí úkoly, jiní odbíhají a baví se v baru mezi sebou. Mnoho z nich mají tradici

124 Srov. Castelo-Branco 1994: 135.

125 Carlos do Carmo si myslí, že smrt Amálie Rodrigues roku 1999, která se stala národní událostí, byla stimulem pro objevení se mnoha nových fadistek. „Po dobu jednoho týdne noviny a televize nemluvíly o ničem jiném než o Amálii. Někteří mladí tak objevili hlas Amálie a odvážili se zpívat fado. Ve fadu se střídají období, kdy je více zpěvaček nebo naopak zpěváků. Myslím si, že to, že v dnešní generaci na deset fadistek připadají dva fadisté, je důsledkem smrti Amálie.“ (Rozhovor s Carlosem do Carmo, Lisabon 17. června 2008).

fada ať už na profesionální, nebo amátorské úrovni v rodině. Mnoho z žáku je z okolí, z Marvily, někteří dojíždějí.

Pondělních zkoušek se pravidelně účastnily 12letá Ana Soraia z Marvily, která je favoritkou školy a byla vyhlášena objevem roku během 3. ročníku fadistické soutěže, kterou pořádá CLAF ve spolupráci s městkou částí Marvila. Fado zpívá od devíti let. Dále pak 15letý Hugo Silva z Marvily, 14letá Beatriz ze čtvrti Amadora, která si našla školu na internetu. Přišla k fadu sama, aniž by ho kdokoli doma poslouchal. Občas se objevila 12letá Maria Rita z Marvily, dcera slavných fadistů Miguela Ramose a Any Sofie, vítězky Grande Noite do Fado v roce 2000. Ambiciózní 16letá Jessica, která má jasno o své budoucí profesionální kariéře fadistky, chodí do CLAF pár měsíců. Mimo školu v CLAF chodí na soukromé hodiny pěvecké techniky. Pan Armando s ní obchází fadistické soutěže a ona sama začala zpívat v restauraci s fadem, kterou si v květnu otevřeli její rodiče. 17letá Sara Coito z Marvily přichází, když zrovna nenacvičuje na městské slavnosti (marchas). Přestože zpívá pouze dva roky, vyhrála mnoho fadistických soutěží, naposledy minulý rok soutěž sousední čtvrti Beato „Beato dá Voz ao Fado“. Má za sebou uměleckou rezidenci v již zmíněném podniku Povo v centru Lisabonu. Sama říká, že vyhrála všechny soutěže v Lisabonu a že by musela jet například do Algarve, kdyby se chtěla zúčastnit dalších.

Zajímavý případ jsou dvě sestry, přicházející vždy v doprovodu svého otce Joãa, také z Marvily – 12letá Bruna a 16letá Soraia. Zpívat začaly před pár měsíci, Bruna hraje ještě na housle, Soraia dělá modeling a kreslí a fado je jednou z dalších aktivit. Otec João vlastní papírnickví v oblasti Zona J v Chelas. Dívky podporuje v hudbě a jiných koníčcích. Pořídil jim dobré hudební vybavení včetně karaoke, s kterým si doma dívky zpívají a zkouší si nejen fado, ale i jiné hudební žánry. Doma cvičí často spolu a i na hodinách zpívají některá fada dohromady, střídají se po slokách a závěrečnou zazpívají unisono. Z fada obdivují kapely, které se fadem inspiřují (např. Deolinda) nebo mladé fadisty, konkrétně slavnou fadistku Carminho, kromě jiného zmiňují jejich oblíbený duet Carminho se španělským popovým zpěvákem Pablem Alboránem „Perdóname“¹²⁶. Soraia si vybírá repertoár sama, mladší Bruna si nechává radit od otce. Otec João si je často natáčí na video. Nepřeje si ale, aby chodily po soutěžích. Bruna na to ani ještě nemá věk, občas vystupuje na soutěžích pouze jako host. Věkový limit na soutěžích je většinou 15 let.

Nejstarší Luísa si plní svůj dívčí sen zpívat fado. Fadu se jako mladá věnovala, než jí to otec zakázal.

126 <http://www.youtube.com/watch?v=GXaxVPZIWqQ>

PAN ARMANDO

Soukromých sobotních hodin s Pedrem Machadem se účastnily prakticky pouze Luísa, Bruna a Soraia. Pan Armando v sobotu na soukromé hodiny do CLAF nechodí, zato v pondělí večer je vždy ve své kanceláři vedle baru, případně diskutuje na baru s ostatními a občas chodí kontrolovat žáky, jak zpívají. Komentuje výběr fad. Když někdo zpívá příliš dlouho některé fado, snaží se mu navrhnout nějaké jiné. Často se žáků ptá, kolik už zpívají písní, případně jim nějaké doporučuje. Když někdo zpívá příliš dlouho, přiměje kytaristy, aby zpěváky vystřídali a dostalo se tak na všechny.

Armando Tavares se narodil ve čtvrti Alto do Pina. Přestěhoval se do centra do čtvrti Mouraria, když mu bylo 18 let. Zde se spřátelil s dnes slavnými ikonami fada, jako byl Fernando Maurício nebo Cidália Moreira, a začal je doprovázet. Nikdy fado nehrál ani nezpíval, ale projel s fadisty celé Portugalsko. Pohybuje se v prostředí fada a věnuje se jeho organizaci po dobu 50 let. Zná dokonale prostředí a komunitu fada a naopak všichni znají jeho. Pro mladé zpěváky je to obrovská deviza, protože je pan Armando doprovází kromě na soutěže také na různá místa, kde se fado zpívá, a zpěváci si tak díky němu budují důležité kontakty. Navíc se učí fado poslouchat od starších a podle slov pana Armanda získávají vystupováním na takovýchto místech ten správný „punc“ fadisty.

„Bylo to tu celé z cementu, chodila jsem do skautu (...) a pak jsem začala chodit do školy k Armandovi Tavaresovi. V té době jsem to byla já, Catarina Rosa a Sergio. Byli jsme jediní, kteří jsme tady zpívali. (...) Potom jsem začala chodit na soutěže, některé jsem vyhrála a především jsem vyhrála Velkou noc fada v roce 2007. Nebylo tu publikum jako dnes, chodili jsme zpívat do jiných podniků, jako „O Cabacinhá“. Mám pocit, že jsem s panem Armandem prošla snad všemi domy fada,“ říká 19letá dnes profesionální fadistka Sara Correia původně z Marvily, která vystupuje v nejlepších lisabonských domech fada Casa de Linhares a Pátio de Alfama (Rozhovor se Sarou Correiovou, CLAF, Lisabon, 1. května 2013).

Amatérský fadista João, kterého potkávám na jednom z nedělních matiné v CLAF a kterého znám z fadistických soutěží a jiných lisabonských míst s amatérským fadem, tvrdí, že je velmi těžké proniknout do prostředí fada v případě, že mladý fadista nemá rodinné vazby:

„Carminho má rodinné vazby, je napojená na rodinu Cãmarových¹²⁷. Jde o rodiny skoro italského typu. V případě, že do nich nepatříš nebo nemáš nikoho známého v prostředí fada, je to jen na tobě. Můžeš si sem tam někde zazpívat jako všichni ostatní v tavernách, restauracích, občas si něco vyděláš, ale to je všechno. (...) Vítězství

127 Tradiční aristokratická fadistická rodina.

ve fadistických soutěžích typu Velké noci fada je dobré jen pro zviditelnění. Musíš narazit na někoho slušného z prostředí fada, který ti chce upřímně pomoci prorazit. (...) Další problém je, že dnes existuje mnoho kvalitních fadistů. Organizátoři toho využívají, protože mají na výběr. V případě, že se nepodřídíš jejich požadavkům, je tu zástup jiných zájemců.“ (Rozhovor s amatérským fadistou Joãem FONSECOUR, CLAF, Lisabon, 5. května 2013).

Armando vypráví o své favoritce 12leté Aně Soraie:

„Přišla sem, sotva mluvila. Dnes je z ní fadistka. Beru ji do domů fada, aby tam zazpívala. Tam teprve získá ten pravý punc. Kdyby sem nepřišla, chodila by po restauracích sem tam a nikdo by ji neznal. Dneska už ji zná spousta lidí. Letos se stala Objevem roku na naší soutěži v Marville.“ (Rozhovor s Armandem TAVARESEM, CLAF, Lisabon, 6. května 2013).

NÁSLEDOVÁNÍ TRADICE

Pro fado tradičně důležitými dílnami byla a stále jsou sousedská sdružení a domy fada, kde se fadisté učili od starších. Tradiční předávání fada stále ve městě funguje, ale mnoho dětí se dnes vedle toho vzdělává v hudebních školách.

Osmdesátiletý učitel z CLAF kytarista Pedro Machado říká, že se učení fada velmi proměnilo. Tvrdí, že technikou by dnešní kytaristé vyhráli nad starými, ale zato jim chybí emocionální prožití.

„Kolega Pedro Soares se začal učit na kytaru v hudebních školách správně od základu. Zpěváci obvykle začínají jako samoukové. Zpívají fado, jako kdyby zpívali cokoli jiného, ale bez techniky. Pak ale musí začít chodit k profesorům, do škol, aby se naučili dýchat, dělit slova a vyslovovat. Ale to je teď, dřív nic takového neexistovalo. Fado se zpívalo volněji, ale s mnoha chybami.“ (Rozhovor s Pedrem MACHADOU, Lisabon, 20. května 2013).

19letá Sara Correiová sama na hodiny zpěvu nikdy nechodila a porovnává způsob učení před deseti lety a teď:

„Fado se nedá naučit. Nikdy jsem nechodila na hodiny zpěvu. (...) Chodila jsem do CLAF každé pondělí. Bylo to tu dost jiné než dnes. Byli tady staří tradiční hudebníci, kteří mi například říkali, že nemám zpívat Fado Maria Madalena, protože se to nehodí k mému věku. Dnes je to všechno volnější, profesori nechávají žáky zpívat, co chtějí. Je mi 19 let, jsem mladá, ale zpívám už 10 let. Když jsem začínala, bylo to všechno velmi jiné, než je to teď. Tady jsme si hlavně ujasňovali tóniny a to bylo všechno. Já jsem zpívala strašně falešně. Techniku si ale člověk časem zdokonalí. Víím, že je lepší se nadechnout nosem, pak mám víc dechu. To je jediná věc, co víím,

ostatní je velmi intuitivní. (...) Nejdůležitější je poslouchat starší fadisty.“ (Rozhovor se Sarou Correiovou, dům fada Casa de Linhares, Lisabon, 10. května 2013).

Sara Correia chodila s rodinou na fado od 3 let, protože její teta byla fadistka:

„Všechno jsem se naučila v casas de fado od starších fadistů. Myslím, že lidi, co dnes zpívají, by měli víc poslouchat starší tradiční zpěváky. Budu upřímná, moc se mi nelíbí, jak zpívají dnešní fadisté, raději poslouchám zpěváky minulosti, jako jsou Beatriz da Conceição nebo Fernanda Maria. (...) To nás naučí zpívat, to, že posloucháme tradiční fado. Fado je teď hodně moderní, ale my přece nemůžeme nechat zemřít to, co je pro tuto hudbu základ.“ (Rozhovor se Sarou Correiovou, dům fada Casa de Linhares, Lisabon, 10. května 2013).

Pedro Machado to vnímá podobně a problém vidí obecně v tom, že mladí fadisté málo poslouchají tradiční fadisty a jsou ovlivněni především nejmladší generací slavných zpěváků, kteří sami dělají chyby a od starších se učili špatně.

Podle výběru reperotáru si žáci v CLAF skutečně vybírají písně, kterými se proslavila současná generace fadistů, jako je Ana Moura nebo Carminho, případně Mariza. Ze starších si vybírají nejslavnější fada Amálie Rodrigues. Učí se tu mnoho dívek, které mají tradici fada v rodině. Ty, které ji nemají, zmiňují reference starších fadistů méně. Repertoár zpívají ale velmi podobný. Většinou začnou zpívat fada, která slyší na hodinách. Odlišné písně si vybírá starší Luísa. Nejčastější fada, která se ve škole cvičila, byly klasiky jako Júlia Florista, Ser Fadista, Madrugada de Alfama, Lisboa e O Tejo, Fado Loucura, Ai Maria, Procura Vã (Andei à Tua Procura), Tenho Ciúmes (Meu Amor Marinheiro), Noite Cerrada nebo Fado Malhoa.

DAŇ ZA POPULARITU

S popularitou fada v Portugalsku se rozrostly kromě škol fada také fadistické soutěže, v kterých účast už není podmíněna tříletou zkušeností jako dřív. Pan Armando si stěžuje na vzrůstající oportunistus, který se s rostoucí oblíbeností fada objevil: „Není čím dál tím víc škol fada, ale čím dál tím více oportunistů, kteří si otevřeli školy fada. My k nám nikoho nelákáme. Kdo chce, tak za námi přijde. Může se podívat na facebook, jak škola funguje.“

Sara Correiová vnímá fakt, že se fado stalo v Portugalsku tak populární a že je nehmotným dědictvím, pozitivně. Svět, který o fadu dlouho nic nevěděl, se o něm prý konečně dozví a to bude znamenat i uznání pro fadisty a větší poptávku po fadu. Reflektuje nicméně určitou proměnu:

„Portugalci vždycky poslouchali fado, ale během určitého období jím opovrhovali. Dřív se fadem nedalo moc vydělat. Teď když je to naopak, začíná se objevovat spousta nových umělců. Já jsem 5 let nevydělávala vůbec nic, ale učila jsem se. Naučila jsem se víc, než bych se naučila teď. (...) Dnes ani všechny fadisty neznám. Dřív

jsme se všichni znali, bylo nás pár. Vytratilo se mnoho věcí. Například dřív, aby mohl umělec vystupovat, musel mít profesionální průkaz. Kdyby takové průkazy existovaly dnes, bylo by to lepší. Díky nim totiž existovala určitá disciplína a rovnováha. Kdo dobře zpíval, zpíval, kdo ne, nezpíval. Náš svět byl malý a teď se z něho stává svět velký.“ (Rozhovor se Sarou Correiovou, dům fada Casa de Linhares, Lisabon, 10. května 2013).

ZÁVĚR

Fado je jedním z nejrozšířenějších hudebních žánrů v celém Portugalsku a pro Portugalce představuje důležitý a bezesporu jeden z neznámějších prvků vlastní kultury. Objevuje se v projevech o národní identitě a je konstantně přítomno také mezi emigrantskými komunitami.

Nicméně fado za sebou má problematickou minulost, kvůli které ještě do relativně nedávné doby zabíralo marginalizované místo v portugalském kulturním životě. Praxe fada sice nikdy nevymizela, ale od žánru stigmatizovaného propagandou fašistického režimu se publikum odvrátilo, především v porevolučním období.

V textu se snažím sledovat cestu fada z marginalizovaného postavení na výsluní a reflektovat, jaký má jeho současná popularita dopad na předávání této městské tradice. Se vzrůstající popularitou fada se v poslední dekádě masivně rozšířily nejen řady fadistů, ale také školy fada. Existuje pár škol s několikaletou tradicí, z nichž nejstarší je při sdružení CLAF, které se stalo předmětem mé případové studie. Ostatní nově vzniklé školy v mnoha případech pravděpodobně využily příhodné situace.

Tento relativně nový fenomén nám nicméně pomáhá změnit představu o fadu jako o orální tradici, která se předává pouze na tradičních místech, jako jsou domy fada. Ne všichni fadisté dnes procházejí iniciací v těchto místech, a objevují žánr jinou cestou. Navíc se vedle škol fada mnoho mladých umělců vzdělává na uměleckých školách, kde si osvojují dokonalou techniku. Fado začíná být vnímáno jako žánr, který se lze naučit; jako individuální hudební výraz, který se můžeme naučit oceňovat. To zpochybňuje často užívaná klišé v diskurzu o fadu jako např. to, že se fado nedá naučit a že se fadistou musíme narodit.

Sdružení CLAF je zasazeno do kontextu podobných lokálních míst, jako jsou kulturní a zájmová sdružení, taverny nebo restaurace, které hrají důležitou roli v kontinuitě praxe fada ve městě a které tradičně slouží pro fadisty jako dílny. Na rozdíl od těchto míst zaměřujících svou činnost i na jiné aktivity především sportovního charakteru, CLAF se věnuje výhradně fadu.

Sdružení řídí charismatický organizátor Armando Tavares. Dokonalá znalost prostředí a fakt, že je pan Armando váženou osobností, znamená velkou devizu

především pro žáky školy fada. Pan Armando jim zprostředkovává vstup do světa fada, který může být relativně uzavřeným světem komunity fadistů.

Složení žáků včetně jejich motivací je velmi různorodé. Někteří se zhlédli v závrtných kariérách mladých fadistů a již v útlém věku se jasně profilují a touží stát se v budoucnu profesionálními fadisty. Jiní vnímají hodiny fada pouze jako jeden ze svých mnoha koníčků.

Reflexe popularity fada a především faktu, že se dostalo jako první portugalský kulturní fenomén na seznam nehmotného kulturního dědictví lidstva UNESCO, bude mít zcela určitě odezvu v následujících letech. Bude zajímavé sledovat, jaký dopad bude mít „patrimonializace“¹²⁸ této intenzivně žité praxe na samotný žánr a komunitu fadistů. Pedro Félix, který se podílel na sepsání kandidatury, zdůrazňuje dynamický přístup k procesům patrimonializace. Tvrdí, že ti, kteří se snaží o dynamizaci nehmotného dědictví, by měli mít stále na zřeteli, jak proměny vnímá samotná komunita, protože ta existovala ještě před prohlášením fada za nehmotné dědictví a bude existovat nadále, jen ji bude sledovat více lidí. Apeluje na vytvoření společné platformy, kde by s ostatními kolegy z jiných zemí sdíleli svoje zkušenosti s patrimonializací (nabízí se spolupráce se španělskými kolegy, protože flamenco se stalo nehmotným dědictvím v roce 2010).¹²⁹

128 Slovo patrimonializace označuje nabytí statutu nehmotného kulturního dědictví.

129 Pedro Félix v příspěvku na kulatém stole na téma „Fado a flamenco – nehmotná kulturní dědictví“ v Centro Cultural de Belém v Lisabonu 6. června 2013.

VYZPÍVAT SE Z MARGINALITY? HUDEBNĚ-NÁBOŽENSKÉ AKTIVITY HINDUISTICKÉ ASKETKY V INDICKÉM RŠIKÉŠI¹³⁰

Veronika Seidlová

Tato kapitola vychází z terénního výzkumu v Indii v létě 2011 a 2012 a je zamýšlena jako případová studie nábožensko-hudebních aktivit jedné hinduistické mnišky, která žije v ášramu (klášteře) v městě Ršikéš. Její aktivity v ášramu se mi jeví jako specifický způsob cesty či vymanění se z marginality. Tato cesta se dle mého názoru děje prostřednictvím performancí a výuky védských manter pro zahraniční studenty jógy a dalších náboženských a hudebních aktivit. Proč chápu tuto mnišku jako marginalizovanou vysvětlím vzápětí. Nejdříve bych chtěla vysvětlit kontext výzkumu, z kterého pocházejí má data.

Moje připravovaná dizertační práce se nazývá Cesta mantry z Indie do České republiky aneb příspěvek k etnografii hudby a globalizace. Jedná se o tzv. více-místnou etnografickou studii (neboli *multi-sited ethnography*) globalizovaného světa prostřednictvím zaměření se na sociální život hinduistických manter jako globalizovaného/glokalizovaného fenoménu.

Mantry jsou – stručně deskriptivně řečeno – posvátné „zpívané formule ze sanskrtských slov a slabik...“ (Beck 1993: 31), „které mohou mít sémantický význam, nebo se mohou zdát zcela beze smyslu (Burchett 2010: 813).“¹³¹ Nacházejí

130 Tato kapitola byla podpořena grantem GA UK (projekt č. 691312) řešeném na Univerzitě Karlově v Praze, Fakultě humanitních studií.

131 Mantry jsou ústředním konceptem toho, co Beck nazývá indickou zvukovou teologií (Beck 1993). Etymologii slova uvádí např. Burchett: k sanskrtskému kořenu *man* (= myslet) je připojena instrumentální koncovka *tra*, vyjadřující, že mantry jsou nástrojem myšlení, či „nástrojem tvorby (specifického druhu) myšlení (Burchett 2010: 813). Pro porozumění podstaty pojmu je vhodná definice Gondova: „Mantra je slovo, o němž se věří, že je nadpřirozeného původu, které dostali a užívají duchovně obdaření ‘vidoucí’ nebo básníci, aby jím vzývali božské síly; je pojímané především jako prostředek vytváření, sdělování a uskutečňování záměrných a účinných myšlenek a vstupu do kontaktu nebo identifikování se s podstatou božství, která je přítomná v mantrách.“ (Gonda 1963: 255). Překlad definic Zuzana Jurková. Více viz Jurková – Seidlová 2011.

se především ve starověkých védách, ale existují i mantry pozdější. Tyto formule se zpěvně recitují či zpívají nahlas nebo v duchu během rituálu či individuální meditace. Jejich výslovnost, intonaci i rytmus je v ortodoxním hinduistickém diskurzu zakázáno měnit. Až do relativně nedávné doby se předávaly pouze orálně a velmi často tajně, tradičně od učitele-muži k žákovi-muži, a to z vyšších kast. Jeden z mála indologů, který se mantrami seriózně zabýval, profesor z Berkeley Frits Staal, uvedl, že:

„mantry jsou zvláště opomíjeny v teoretických vědách... přestože jich je podle jednoho sanskrtského textu sedmdesát miliónů, jejich formy a využití jsou naprosto nevysvětlené... nejsou ještě tak módní jako Hedvábná stezka využívaná čínskými císaři pro export... Ale co získával čínský císař za své bohatství? Kromě marihuany a vody z Gangy především jednu komoditu: mantry. Neměnné v neustále se měnících kontextech jazyka, náboženství a společnosti, obecně utajované a žárlivě chráněné, mantry cestovaly z Indie nejen jihovýchodní Asii a Indonésii, ale překročily Himaláje z Kašmíru do Střední Asie a Číny (1. stol. n.l.), dostaly se do Koreje (4. st. n.l.) a Japonska (6. st. n.l.) a do Tibetu (8. st. n.l.). Nyní dorazily do Kalifornie a dosáhly vysokých cen.“ (Staal 1996: xiv).

Nejsem si jista, že lze společně se Staalem tvrdit, že mantry zůstaly při své cestě naprosto nezměněny (můj výzkum zatím naznačuje opak), ale tento citát vhodně shrnuje, že mantry dlouho nezůstaly pouze lokálním fenoménem, v současnosti se však staly fenoménem globálním.

Pro pochopení současných aktivit spojených s mantrami tedy nestačí omezit se etnograficky na jedno geografické místo výzkumu a/nebo jednu lokálně ohraničenou komunitu. Vhodnějším metodologickým nástrojem se zdá být relativně nový, méně běžný, avšak dynamicky se rozvíjející model etnografie, tzv. více-místná etnografie (*multi-sited ethnography*), kterou navrhl antropolog George Marcus (1995). Tento typ etnografie zkoumá oběh kulturních významů a identit v různém čase a místě. Výzkumník pak následuje, mapuje nebo „stopuje“ subjekt po jeho trase. Ke konstruování výzkumu lze využít několika mapujících strategií. Etnograf může fyzicky následovat určitou komunitu, věc (materiální objekt, komoditu, umělecká díla nebo duševní vlastnictví), metaforu, příběh, konflikt apod. Pro můj výzkum se zdála nevhodnější technika „následuj věc“. Tento přístup pro více-místnou etnografii nejvýznamněji ustanovil Arjun Appadurai v úvodu ke sborníku „The Social Life of Things“ (Appadurai 1986). Můj dosavadní výzkum naznačuje trajektorii přenosu takto: hinduistické kláštery v Indii – nahrávací studia v Nizozemí a USA – obchody s ezoterickým zbožím v ČR – čajovny, jógová studia a další místa v ČR, kde se mantry praktikují. Sociální a kulturní procesy týkající se přenosu studuji terénním výzkumem na vybraných bodech této trajektorie jako v navzájem propojených entitách. Cílem je prozkoumat, jak se sociální a kulturní

procesy spojené s přenosem dějů, jaké hudební podoby na sebe berou a jaké významy jim aktéři přiřkládají.

Jedním z míst mého více-místného terénního výzkumu je tedy logicky Indie, ke které se všichni praktikanti manter nějakým způsobem vztahují. Jako nejuhodnější místo k výzkumu v Indii se mi zdálo město Ršíkéš, což je, jak říká antropoložka Sarah Strauss, poněkud „divné místo – jak rušné regionální tržní město pro horské vesnice [oblasti] Garhválu, tak spirituální trh pro svět“ (Strauss 2005: 25). Jedná se o cca stotisícové město v severní Indii na břehu řeky Gangy na úpatí Himálaje západně od Nepálu, ačkoli kolem roku 1900 neměl Ršíkéš ani status vesnice, jednalo se pouze o shluk chýší, poustevn a malých klášterů na několika místech na břehu Gangy. Směřovali sem svatí mužové, kteří hledali místo odtržené od civilizace. Administrativně Ršíkéš náleží do státu Uttarkhand¹³². Jméno města je zřejmě odvozeno od slova „rši“ – bájný zřec, mudrc, světec z védských dob – a je opřeno příběhy z hinduistické mytologie. 86 procent obyvatel jsou hinduisté a stejně jako starobylé poutní město Haridvár hodinu cesty jižně je Ršíkéš považován hinduisty za posvátné město, a je tedy ze zákona vegetariánské. Nelze zde sehnat ani maso ani alkohol či hrát hazardní hry apod. Především však Ršíkéš bývá označován jako „světové hlavní město jógy“ (*Yoga Capital of the World*), což uvádí i průvodce Lonely Planet (Singh 2007: 459). Celosvětově Ršíkéš proslavili Beatles, kteří se zde v 60. letech učili medítovat. Jednalo se o dnes již zavřený klášter, ášram Maharšiho Mahéše jógiho, který vyučoval tzv. techniku transcendentální meditace, při které se využívají právě mantry. Slova „meditace“ a „jóga“ se objevují v jakémkoli textu prezentujícím toto město. „V případě Ršíkéše se indická vláda snaží, aby bylo město uznáno tradicí, vědou i turismem jako „to místo, kam jet kvůli józe“ (Strauss 2005: 146). Takže běžní praktikanti jógy, ať z Indie, nebo ze zahraničí, vyhledávají Ršíkéš jako místo, kde chtějí zažít „opravdovou“ jógu. Jeden výzkum uvádí, že do roku 1990 se přes polovinu všech zahraničních turistů, kteří navštívili Indii, zastavilo v Ršíkéši (Sangi 1990: 488 in Strauss 2005: 26).

Ršíkéš je jedním ze zdrojů tzv. transnacionální distribuce jógy, o které píše Strauss na základě svého více-místného etnografického výzkumu. Především zde od začátku 20. století působil slavný svámí Šivánanda, anglicky mluvící hinduistický mnich, u něhož v roce 1930 půl roku studoval rumunský doktorand filosofie náboženství Mircea Eliade (Strauss 2005: 38). Eliade pak v roce 1933 obdržel doktorát za monografii „Jóga: nesmrtelnost a svoboda“, která se stala klasickým dílem o józe v oboru religionistiky. Strauss tvrdí, že Eliade, stejně jako jeho učitel Šivánanda a také další slavný svámí, Vivékánanda, významně přispěli k produkci tzv. „představované komunity“ (*imagined community*) ve smyslu Benedicta An-

132 Nazývaný do roku 2007 „Uttarānčal“. Uttarānčal se roku 2000 oddělil od státu Uttarpradéš.

dera (Anderson 1983) – globální komunity lidí, kteří se, přestože zřídka seznámení tváří v tvář, nicméně cítí spojeni prostřednictvím sdíleného zájmu o jógu a její praxi (Strauss 2005: 40–41). Představovaná komunita závisí na cirkulaci hlavně tištěných a v dnešní době i elektronických médií, ale je podporována také kontaktem tváří v tvář na seminářích, festivalech a výukových pobytech. A právě Ršikéš je městem kontaktu tváří v tvář – sjíždějí se sem praktikanti jógy z celého světa.¹³³ Zahraničním cestovatelům se přizpůsobují a pro ně vznikají nové služby. Ršikéš tak získal specifickou eklektickou new-age tvář na pozadí nyní již přelidněného města, jež jsem se pokusila načrtnout v terénních poznámkách:

Většina zahraničních cestovatelů nejede do hor za Ršikéš, ale vystoupí za soutokem na parkovišti u Rám džhula nebo o pár kilometrů výš na Lakšman džhula. To jsou dva visuté ocelové mosty pro pěší. Rikša zastaví asi deset minut pěšky od Rám džhuly, kde začíná „pěší“ zóna. Sháním nosiče, který mi pomůže překonat zbývající a asi nejdrsnější půl hodinu cesty přes řeku. Mám sice na měsíc výzkumu relativně málo věcí (elektronika se stále zmenšuje), ale vyčerpaná antibiotiky je přesto nebudu schopná hemžícím se davem utáhnout. Nosič je vybaven vozíkem, nahází na něj batohy a vyráží dopředu jako raketa. Neuvěřitelně obratně se proplétá mezi pomalu se pohybujícími lidmi, troubícími motorkami, krávami, žebráky a stánky s občerstvením a suvenýry. Sotva mu stačím, a tak sleduju jen jeho záda v červené košili a nevšímám si dětských prodavačů obětních květin, kteří mi s výkřiky „Madam, flowers“ ukazují svoje květinové košíčky s vonnými tyčinkami, které se hlavně večer pouštějí po Ganze. Míjíme kanceláře astrologů, reklamní poutače na lekce jógy, obchody s ájurvédskou kosmetikou, bronzovými soškami bohů či s košilemi potištěnými znakem transcendentální prvotní slabiky a mantry Óm, vlajícími ve větru. Dav zpomaluje před mostem, někteří lidé těsně před vstupem na něj klekají až na zem a symbolicky líbají jeho práh. Policisté v khaki uniformách s pendrekou přísně piští na pišťalky, za mnou zuřivě troubí motorka a její mladý řidič v kraťasech a se sluchátky na uších hlasitě nadává. Postupuji po vibrujícím povrchu úzké ocelové lávky, kde vedle sebe mohou stát maximálně dva lidé. Najednou začíná hustě pršet. Za mostem zbývá ještě necelých deset minut pěšky do „mého“ ášramu. Mám obavu o elektroniku v batozích, ale jak se snažím skákat mezi lidmi, kalužemi a zvířaty, pádícímu nosiči nestačím. Přesto si nemohu nevšimnout, že jsme se ocitli v uličce s obchody s hudebními nahrávkami. Celá ulička zní nahlas z mnoha reproduktorů jedinou skladbou – mantrou o Šivovi v new-age úpravě v podání řeckého dua žijícího v Německu. Když se z tohoto zvukového tunelu vymotám, konečně stojím před honosnou branou Parmarth Niketan ášramu.¹³⁴

133 Jak poznamenává Strauss: „[...] současná definice a praxe [jógy] reflektuje více moderní transnacionální toky než neposkvrněné starobylé tradice.“ (Strauss 2005: 8).

134 Terénní poznámky autorky, červenec 2012.

Ášramy mají velký zájem o zahraniční studenty a vypisují pro ně specializované několikadenní až několikatyždenní kurzy v angličtině. Kurzy neobsahují pouze výuku tělesných pozic – ásan, ale jako jakýsi doplňkový produkt nabízejí i výuku jógové filosofie a v některých případech i zpěvu manter. S ášramem svámího Šivánandy soupeří hlavně Parmarth Niketan ášram, který o sobě tvrdí, že je největším v Ršíkéši. Každoročně v březnu se zde koná Mezinárodní festival jógy. Parmarth Niketan je navíc proslavený tzv. Ganga ártí – každovečerní náboženskou slavností u Gangy, kdy se zpěvem a hořícími olejovými lampami děkuje Matce Ganze za její dary. Tento rituál se koná ve všech ášramech i mimo ně každý večer na ghátech řeky Gangy, ale Ganga ártí tohoto ášramu je speciální – je totiž organizovaná jako velké hudebně-náboženské představení, které je každodenně velkou atrakcí pro stovky až tisíce indických i zahraničních poutníků. Zmiňuje ji jako „*must see*“ i obligátní Lonely Planet. Od minulého roku ji dokonce přenáší každý večer soukromý televizní kanál. Hlavní „hvězdou“ této Ganga ártí je kromě představeného ášramu, svámího Čidánandy, jehož billboardy visí po celém městě, také třiašedesátiletá mniška sádhví Abha Sarasvatí, žijící zde v ášramu, které nikdo neřekne jinak než uctívám „mátádží“ (matko). Sólově totiž zpívá za doprovodu hudebních nástrojů, na které hrají mladí chlapi z gurukulu (chlapecké náboženské školy v ášramu). Především právě za mátádží jsem v létě 2011 a 2012 přijela na terénní výzkum do Ršíkéše a strávila jsem zde vždy tři týdny. (Šest týdnů v daném terénu je z pohledu klasické etnografie velmi málo, avšak více-místná etnografie je ze své podstaty nutně povrchnější.)

Pokud si někdo představoval ášram jako tiché, klidné místo k rozjímání, zde tomu tak není. Parmarth Niketan je městečko samo pro sebe a nabízí víc než tisíc pokojů poutníkům. Co se počtu mnichů týče, více či méně nastálo zde však žije pouze deset až dvacet mnichů včetně tří mnišek. Ostatní stálí obyvatelé jsou žáci gurukulu, jejich učitelé, zaměstnanci s rodinami (kuchaři, recepční, účetní, manažeři charitativních a ekologických projektů), několik dobrovolníků ze zahraničí a pak staří hinduisté, kteří odešli ze svých domovů, aby se, jak jim jejich životní stádium určuje, pohroužili do modliteb, posvátných textů a meditace – zde žijí v jakémsi náboženském domově důchodců. Tyto stálé obyvatele doplňují stovky indických poutníků, ubytovávajících se na několik dní, a konstantně pár desítek zahraničních studentů, kteří sem každý měsíc přijíždí na dvou až čtyřtýdenní kurzy. Brány ášramu jsou navíc od šesti od rána do devíti večer otevřeny veřejnosti, takže sem dále proudí velké množství indických poutníků zvenčí. Často přicházejí ve skupinách se svým průvodcem, vodícím je po pamětihodnostech kláštera.

Mátádží zde žije od roku 1999, kdy jí bylo padesát let. Tehdy přijala od představeného ášramu tzv. *mantra díkšu* (dar osobní mantry) a v roce 2003 přijala tzv. *sannjás díkšu*, tedy mnišské zasvěcení, a přijala své duchovní jméno sádhví Abha Sarasvatí. Sannjás je radikální forma asketismu, při které předchází světská

identita člověka tzv. zemře, člověk se jí dobrovolně zcela zřídá spolu se všemi světskými sociálními vazbami a majetkem typicky formou rituálu, který je jeho vlastním pohřbem. Zasněžení se pak většinou nazývá vykoupou v Ganze a obléknou šafránové či okrové roucho. Někteří či některé si také oholí vlasy. Zbaví se tak všech dosavadních znaků a ozdob, které je statusově a genderově určovaly ve světské společnosti – mnišky tedy např. nenosí červený prášek v pěšince vlasů a další ozdoby a šperky, které nosily jako vdané ženy. (Pokud byli zasněžení dosud ženatí či vdané, musejí předtím manželku či manžela požádat o svolení propuštění ze svazku, ti, co se neoženili, žádají o povolení své rodiče.)¹³⁵ Po vzoru Victora Turnera bychom mohli říci, že sannjásinové a sannjásinky vystupují ze struktury a stávají se liminálními bytostmi v nekonečné *communitas*, dokud tzv. neopustí své tělo (Turner 2004, orig. 1969). Sádhuové (svatí mužové) jsou totiž považováni za ty, co se vysvobodili z koloběhu životů, a tedy neumírají.

Sádhví Abha Sarasvatí přijala sannjás od svámího Čidánandy, představeného Parmarth Niketanu. Svámí Čidánanda je jeden z mála sváminů, který uděluje sannjás ženám.¹³⁶ Ženy mnišky byly v hinduistické monastické tradici vždy výjimkou, těmi nejliminálnějšími z liminálních. Meena Khandelwal (2004) tvrdí, že sannjásinky žijí na okrajích jak rodiny, tak státní autority (2004: 4), protože v indické patriarchální společnosti jsou zřeknutí se (*renunciation*) a ženství dvě vzájemně se vylučující kategorie. Khandelwal tvrdí, že renunziace je tradice stvořená elitními bráhmanskými muži pro ně samotné (Khandelwal 2004: 5), a tak ženy při snaze o dosažení statutu sannjásinky nejen čelí opozici rodiny a přátel (např. jedné mé informantce nechtěla její matka dát svolení téměř až do své smrti), ale i opozici mužských asketů. Jeden z mých indických informantů mi sdělil, že „ženy bývají považovány za špatné adeptky na mnišství, protože mnich má praktikovat od-

135 I mátádží byla kdysi vdaná. Vdala se v sedmnácti letech. Obrat v jejím životě nastal po porodu třetího dítěte ve třidvaceti letech, kdy jí lékaři diagnostikovali nefritidu. Dle svých slov odmítla léky a vyléčila se praktikováním jógy. Od té doby se jóga stala její životní cestou (Biermann 2012: 131). Tyto informace jsem se nedozvěděla přímo z rozhovoru, protože pro mnichy se nesluší mluvit o své minulosti před přijetím sannjás. Až při mé druhé terénní cestě a po mnoha všetečných otázkách, na něž reagovala pouze milým úsměvem, mi mátádží zapůjčila knihu Dereka Biermanna *Yoga: A Journey Within* (2012), kde sděluje svůj osobní příběh těsně před přijetím sannjás.

136 Nicméně podle mých indických informantů tendence udělovat sannjás ženám v posledních letech stále stoupá a můj informant z jiného ášramu vyjmenoval hned osm žen, jež jeho guru svámí Dájánanda zasnětil v průběhu několika let, kdy tam informant pobýval. K tomu však vždy informanti poznamenávali, že podle nich obecně stoupá tendence udělovat sannjás, tedy i mužům. To může souviset s hnutím neo-hinduismu, neo-védanty a také s procesem sociální změny zvané sanskrtizace, kterou popisuje M. N. Srinivas (Srinivas 1952 in Hříbek 1998: 3).

poutání (*detachment*), zatímco ženina mysl a tělo jsou biologicky naprogramovány na připoutání (*attachment*)“ (Ajay, int. srpen 2013). Proto ženy, které se pro tuto cestu rozhodnou, jsou nezávisle na svém věku, kastě a třídě považovány za anomálie (Khandelwal 2004: 6). Podobně podle Catherine Clementin-Ojha. Podle ní stojí hinduistické asketky mimo společenské normy a jejich počet je vzhledem k počtu mnichů-mužů velmi malý, cca 1:10 až 1:12 (Ojha 1988: 34, rovněž viz DeNapoli 2009: 103). Hinduistické monastické řády mají podle ní extrémně volnou strukturu dávající značnou svobodu spirituálnímu mistrovi, což podle ní vysvětluje, jak ženy našly svoji cestu do monastických řádů, a to i do těch, které jim byly původně zcela uzavřeny. Nicméně být přijata do linie spirituálních mistrů ještě nutně nedovoluje ženám tuto náboženskou tradici předávat dále, tzn. že ženy typicky neinicují novice a nestávají se guruem. Rovněž téměř neexistují čistě ženské kláštery. Ojha zmiňuje v roce 1988 pouze tři ženské hinduistické kláštery s guruem-ženou v celé Indii (Ojha 1988: 34).¹³⁷ V ášramu sdíleném s muži je pro ženy mnišky důležité legitimizovat svoji pozici, protože i podle Ojha mnišky většinou nevolí životní styl žebravého potulného mnicha, který si mohou zvolit muži, aby byli úplně nezávislí. Ženy většinou volí právě instituci ášramu, v kterém si však musí obhájit svoje místo.

Khandelwal uvádí, že asketky bývají na jednu stranu poměrně respektovány (jako zdroje spirituální síly a morality), ale na druhou stranu neustále podezřívány, že překračují genderové normy (Khandelwal 2004: 6). Proto konstruují svoji identitu jako výjimku (Khandelwal 2004: 21). Jejich marginální pozice se odráží i v jazyce. V hindštině a sanskrtu se obecně pro asketky používá tvar *sádhu* nebo *svámí* v mužském rodě, který zahrnuje i ženy. Lidé běžně i v mé zkušenosti dávají tento mužský tvar i ženám asketkám. Ženský ekvivalent *sádhua* je teoreticky dle sanskrtu *sádhví*, od *svámí* je to *svámíní*. Nicméně i vzdělaní lidé tyto termíny často neznají, a když jsem je použila, nerozuměli mi, což uvádí i Ojha (1988: 34). Navíc, termín *sádhví* může znamenat i jakoukoli vdanou pobožnou ženu, což je podstatný rozdíl (*Ibid.*). A tak přestože *svámímu*-muži neřekl v Parmarth Niketan ášramu nikdo jinak než *svámídží*, doptat se na *sádhví* Abhu nešlo – nikdo ze zaměstnanců na recepci nevěděl, koho myslím. Všichni o ní mluvili jako o *mátádží* – matce. Když jsem se však naopak ptala na *mátádží*, říkali – jakou *mátádží* myslíte? Protože tak se tam říkalo i všem starším ženám, ne-asketkám. Takže jsem ji musela vždy nějak popsat – většinou jako tu *mátádží*, co zpívá na Ganga ártí. „Tak tuhle myslíte? Že jste to neřekla dřív“. Z toho, jak o ní lidé mluvili, to vypadalo, jako by měla v ášramu marginální pozici. Na druhou stranu ji však zdravili hlubokou poklonou, „sejmutím prachu z nohou“, jakou je zvykem zdravit všechny

137 Jedná se o staré číslo, ale bohužel prací o ženách asketkách v hinduismu je rovněž velice málo.

sannjásiny bez ohledu na pohlaví.¹³⁸ I samotné duchovní jméno, které má tádží dostala, je v linii, ve které byla zasvěcena, poněkud netypické, teoreticky by měla mít titul svámíní a duchovní jméno s příponou „ánanda“, stejně jako má například moje informantka z jiného ášramu, svámíní Prámánanda Sarasvatí.¹³⁹ Z emické (*emic*) perspektivy insiderů, některých mých informantů, se žena, která přijme sannjás, zbavuje veškeré dosavadní společenské a genderové identity, genderové rozdíly již pak nejsou důležité, důležité je nahlédnout a pochopit jednotu *átmánu* a *brahma*. A tak ptát se sannjásinky, jak se cítí jako žena mezi muži, je podle nich nepochopení věci. Jenže z etické (*etic*) perspektivy výzkumníka je i přesto sannjásinka zapletena do každodenních společenských vztahů, i když redefinovaných.

Podívejme se na průběh běžného všedního dne, který jsem u má tádží vysledovala:

Přesně v pět hodin ráno přichází bosá má tádží vést, tedy předzpívávat bhadžany – duchovní lidové písně v hindštině – v tzv. Satsang Hall u chrámu. Schází se tu všichni mniši, dále všichni studenti chlapecké náboženské školy, kteří bojují se spánkem, a desítky starších Indů, mužů i žen – stálí obyvatelé ášramu i ubytovaní poutníci. Muži a ženy jsou od sebe odděleni uličkou, sedí na zemi, opravdu staří lidé s holemi sedí po stranách na židlích. Bývala jsem zde v toto časné ráno jediná ne-Indka a dostávalo se mi mnoha zvědavých pohledů. Ve zšeřelé hale doprovází má tádží svůj zpěv na indické harmonium a jeden z vybraných chlapců z gurukulu obstarává rytmický doprovod na bubínky tabla. Má tádží většinou předzpívá krátkou sloku a publikum odpovídá refrémem. Mniši-muži sedí v meditačních pozicích na pódiu směrem k publiku, ona sedí na zemi pod pódiem tváří k nim, což, jak se mi zdá, odráží její podřízenou pozici. K publiku sedí zády a její zpěv zesiluje mikrofon. Zvuk je přenášen i ven mimo halu tlampači umístěnými po obvodu budovy. Zhruba ve tři čtvrtě na šest se má tádží zvedá a s poklonou směrem k mnichům odchází, začíná zde totiž kázání v hindštině.

Stále bosá má tádží spěchá přes celý ášram a jeho zahrady do velké jógové haly, kde od šesti začíná učit zahraniční studenty jógových kurzů, které má výhradně na starosti. Vyučuje v angličtině, kterou před přijetím sannjás vystudovala na univerzitě a vyučovala na prestižní internátní soukromé škole. Složení zahraničních kurzů je velice různorodé, např. v roce 2011 to bylo beze mne čtrnáct studentů, z toho jedna Češka, dva Američané, Estonec, Francouzka, Dánka, Španělka, Brazílka, Ekvádorec, Angličanka, Němka, dva Indové a Indka. V roce 2012 se kurzu

138 Tedy kromě zahraničních studentů, kteří tak nezdravili nikoho.

139 Nicméně titul sádhví a jméno bez zmíněné přípony mají i druhé dvě mnišky v Parmarth Niketanu, které jsou Američanky. Jejich pozice v ášramu je vzhledem k jejich etnickému původu odlišná a výjimečná. Vzhledem k tomu, že se jejich aktivity netýkají hudby, není zde bohužel prostor, abych se jí blíže zabývala.

účastnily dvě Američanky, Američan a jeho manželka Indka narozená v Jihoafrické republice, dvě Švédky, Maročanka, Polka, Němka, Dán, Ind narozený v Kanadě, tři Indové, Indka, Němec a Švýcar. Každý měsíc přicházejí noví studenti.¹⁴⁰

Za deset minut šest hodin ráno již mátádží sedí v pozici sukhásany (tzv. tureckého sedu) na pódiu v jógové hale pohroužena sama do sebe. Studenti potichu přicházejí a s mírnou úklonou se posazují do meditačních pozic. Přesně v šest mátádží zahajuje mantrou půlhodinu tzv. nádajógy, což je její specialita, jóga zvukem. Nejdříve zpívá mantry určené pro ranní meditaci a pak kontemplativně improvizuje v rámci různých ranních rág – indických hudebních modů – pouze s doprovodem elektronické tánpurý, jež po zapnutí neustále hraje pouze dva základní tóny rágy bez nutnosti dalšího obsluhování přístroje. Z jejího zpěvu je znát, že v mládí také vystudovala indický klasický zpěv. Studenti leží na zemi v tzv. pozici mrtvolky a relaxují. Kamenná podlaha velké haly pro sto lidí vytváří až kostelní akustiku, do krásného zpěvu občas dolehnou pouze zvuky z nedalekého pralesa, křik opic poskakujících po střeších a zvuky probouzejícího se města. Po půl hodině nepřetržitého meditativního zpěvu přichází výuka dechových či očištných technik. Od sedmi do osmi pak mátádží nebo její asistentka vyučuje tělesné pozice, ásany. Každá část výuky je vždy zahájena zpěvem vybrané mantry. I tělesné cvičení je spjato s mantrami. Např. tzv. pozdrav slunci, súrja namaskár, je prokládán společným zpěvem súrja namaskár mantry, což bývá na začátku kurzu pro většinu studentů překvapujícím faktem, který z lekcí ve svých zemích neznali. Poté se všichni rozcházejí na snídani.

Od desíti pak mátádží vyučuje mezinárodní studenty zpěvu manter, a to téměř celou hodinu. Vždy předzpívá část verše a studenti opakují. Studenti mívají problém s výslovností sanskrtu i přesnou intonací a mátádží se neustále vrací a opakuje verš, který se jí nezdál dost dobře zazpíváný. Vše se většinou odehrává bez vysvětlujících komentářů, stejně jako předchozí výuka. Studenti se samozřejmě nesnaží opakovat mantry z paměti, ale pomáhají si brožurou, kterou mátádží sestavila. Mantry jsou zde uváděny v pořadí, podle kterého se řídí celá lekce, cílem je přezpívat knížku od začátku do konce. Text v písmu dévanágarí je doprovázen transliterací do latinky a také překladem do angličtiny, jehož je mátádží autorkou. Jednou z úplně prvních manter, kterou se studenti naučí, je například gájatří mantra:

140 Mátádží v Biermannově knize poznamenala „V současnosti je jóga módní a hodně lidí fascinuje. Proto tolik lidí přijíždí do Indie s romantickými představami o tom, jak se stanou jóginy. Začínají impulzivně, ale tento přístup brzy vyprchá.“ (Biermann 2012: 131).

ॐ भूर्भुवस्सुर्वः ।
तत्सवितुर्वरेण्यम्
भर्गो देवस्य धीमहि ।
धियो यो नः प्रचोदयात् ॥ (यजुर्वेदः)

*Oṃ bhūr bhuvah svaḥ
tat savitur varenyam
bhargo devasya dhīmahi
dhiyo yo naḥ pracodayāt*

Melodie této mantry se pohybuje pouze na třech tónech – hlavním tónu, tónu od něj o půltónu výš a tónu od hlavního o celý tón niž. Některá sanskrtská slovní spojení bývají třeba pro Američany téměř nevyslovitelná, problém dělají aspirované souhlásky, hláska „r“ a různá hlásková spojení (například slovní spojení „šrišča pradžňášča“ se stalo v létě 2011 mezi studenty symbolem nepochopitelnosti a neproniknutelnosti manter a celé Indie obecně). Mátádží nedovoluje studentům, aby si lekce manter nahráli, protože má špatnou zkušenost s tím, že někteří pak nahrávky prodávali jiným studentům. Navíc zastává názor, že mantry se mohou učit pouze s učitelem, ne z nahrávky. Kdo má však zájem, může si na konci kurzu pořídit cd s nahrávkou celé lekce:

„[Cizinci] se mohou naučit [védský zpěv] velmi dobře. Neměli by se učit z kopií, neměli by se učit z žádných CD. Měli by přijet a učit se tvář v tvář, co tady děláme. Z CD nebo videí se to nenaučíte. Teprve když se naučíte [u učitele], tak CD může pomoci při cvičení. Proto jsem nedala [svoje nahrávky] na trh. Nechci to udělat komerční, [to CD] je pouze pro třídu, pro studenty.“ (Int. mátádží, srpen 2012).

Po lekci védského zpěvu mátádží tři čtvrtě hodiny přednáší studentům filosofii, tzn. vykládá z Bhagavadgíty nebo z jógasúter. To je v podstatě jediná lekce, kdy se studenti mají na konci prostor ptát. Ve dvanáct se všichni rozcházejí na oběd. O půl čtvrté následuje opět hodina ásan, pak půl hodiny meditace. Od šesti či půl sedmé (v závislosti na době západu slunce) pak mátádží vede svým zpěvem Ganga ártí, a to necelou hodinu. Následuje večere a po ní, v případě některých kurzů, dělá pro studenty cca půl hodinu tzv. jóganidru, jóginský spánek, což je řízená relaxace.

Mimo kurzy pro zahraniční studenty, které stojí na deset dní 300–400 dolarů, takže jsou pro ášram finančně přínosné, má mátádží na starosti i vzdělání chlapců z gurukulu (je například jednou z mála, kdo rozhoduje o přijímání učitelů) a také jejich hudební vzdělání a intonaci manter. Kromě toho, když bývá svámídzí na turné v Americe, mívá společně s hlavním manažerem na starosti de facto celý ášram. To se stalo i v době, kdy jsem tam zrovna byla. Kdykoli jsem vkročila k má-

tádží do její cely, blikal v ní monitor počítače připojený na internet a zvonil mobil, většinou s pokyny od svámídího z Ameriky. Mimo to musí samozřejmě stihnout svoji vlastní spirituální praxi. To lze pouze v noci. Říká, že spí čtyři hodiny denně, po zbytek noci i po několik hodin medituje na mantry, jež zpívá v duchu a počítá přitom počet repetací na *mále* (růženci) se sto osmi korálky. Říká, že za život již zvládla devět set tisíc opakování jedné určité mantry. Mantry jsou v jejím životě jednou ze zásadních věcí:

„Studovala jsem indickou klasickou hudbu, [ale] od roku 1978, 1977 jsem neslyšela tánpuru, necvičila jsem na tánpuru, ten strunný nástroj.¹⁴¹ Veškerou mojí praxi se stal védský zpěv a klasickou hudbu nepostrádám. Klasická hudba je hluboká, védský zpěv je ještě hlubší.“ (Int. srpen 2012).

Co se týče její výuky zahraničních studentů: pro hinduistické ženy ani ženy asketky není typické vyučovat mantry či vykládat filozofii a domnívám se, že je to pro ášram akceptovatelné z toho důvodu, že má tádží vyučuje zahraniční studenty, což jsou navíc především ženy. Ani jednou jsem nezažila, že by má tádží měla kázání pro indické poutníky, zatímco všichni ostatní mniši-muži se v kázáních střídají. Můj informant, který je se situací v tomto ášramu dobře obeznámen, argumentoval, že má tádží má důležitější věci na práci než kázání, protože se zabývá výukou zahraničních studentů, kteří přinášejí ášramu finance, a navíc má rozhodovací pravomoce v gurukulu, což ji podle něj staví na vysokou příčku v ášramové hierarchii. Interpretoval tuto situaci tedy opačně než já. Já se však domnívám, že kázání může být i symbolickým uznáním autority.

Nicméně zřejmě nejviditelnější funkcí má tádží je kromě ranního zpěvu bhadžanů právě zpěv manter a hlavně bhadžanů na Ganga ártí, jejíž podobu založili společně se svámídími v roce 1999 a jež změnila tvář této části Ršíkěše – kolem ártí se vytvořila infrastruktura restaurací a obchodů s devocienáliemi pro stovky poutníků, kteří na ní každý večer zamíří. Jedná se o jakousi částečně vynalezenou tradici (ve smyslu Hobsbawmovy *Invented tradition*, 2003, orig. 1983), která původní rituál konaný nekoordinovaně jednotlivci či skupinkami předělala na organizované velkolepé představení s profesionálními muzikanty, reproduktory, osvětlením, ochrankou i stálým, neměnným programem.¹⁴² Právě zde má tádží tzv. „hraje prv-

141 Zpěvačky indické klasické hudby by se tradičně měly umět samy doprovodit na strunný nástroj tánpuru. Při výuce zpěvu se však dnes často využívá i její elektronická verze, která nevyžaduje obsluhu.

142 „Ártí naštěstí začíná být ve srovnání s minulými lety velice disciplinovaná. A populární verze ártí je důležitá [...]. Čím více lidí si ji užívá, tím více lidí sem přijde. Je to lepší pro ně samotné, [a] oni ji [pak] šíří do světa venku. A poselství ártí je v podstatě harmonie mezi vírami.“ (Mátádží, int. srpen 2012).

ní housle“ a v případě, že svámí Čidánanda je v Ršikéši, tak je zastíněna pouze jím. Vstup na Ganga ártí je zdarma, ale je regulován ochrankou, která rozhodne, komu vstup odepře (např. žebrákům apod.). Tato akce je tváří Parmarth Niketanu, jeho největší reklamou směrem do města. Pokud nějaký významný indický politik navštíví Ršikéš, nedá si ujít příležitost, aby se vyfotografoval na Ganga ártí spolu s mnichy Parmarth Niketanu, o čemž svědčí mnohé fotografie na webové stránce ášramu i zarámované na zdech v recepci. Návštěvníků na této ártí je tolik, že se ani nevejdou na ghát (schody do vody), takže ášram nechal postavit betonový můstek do tvaru „c“, na kterém mohou poutníci sedět a pozorovat ártí z vody. Uprostřed můstku se tyčí několikametrová socha sedícího boha Šivy, která se stala jedním z nejdůležitějších objektů fotografických aparátů návštěvníků a ikonou Ršikéše. Právě fotografické aparáty neustále během ártí blýskají. Indičtí turisté fotí ártí a zahraniční turisty, zahraniční turisté fotí ártí a indické turisty. V podstatě každý druhý má v průběhu rituálu v ruce fotoaparát nebo mobil se svítícím objektivem, až se vytváří jakési moře světlkujících objektivů namířených vůči sobě navzájem, což trefně osvětluje termín „*mutual gaze*“ v antropologii turismu (Maoz 2006: 222 in Kábová 2012: 7). Dalo by se říci, že v případě této Ganga ártí je kultura jaksí objektifikována, a když se kultura objektifikuje, sociální vztahy také prochází změnou a jsou chápány novými způsoby (Guneratne a Bjork 2012: 314). Tato situace pak umožňuje, aby byla středem pozornosti mniška – nejen jako zpěvačka, ale i jako duchovní autorita.

Ganga ártí i ranní zpěv chrámu je projevem tzv. bhakti, což je koncept, který v hinduismu vyjadřuje oddanost a lásku k Božskému. A jak uvádí DeNapoli (2009), která se dlouhodobě zabývá narativy životních příběhů hinduistických mnišek, tak právě skrze bhakti a jeho vyjadřování prostřednictvím zpěvu bhadžanů či vyprávěním náboženských příběhů o oddanosti mnišky konstruují svoji identitu a legitimizují ji. Bhakti je jakási „nika“, která existenci asketek ospravedlňuje. Je totiž takovým způsobem vztahování se k posvátnu, který bývá považován za nejběžnější a nejlegitimnější pro hinduistické ženy obecně a zároveň se shoduje s ideálem oddané ženy v indické společnosti, ať už je oddaná manželovi a rodině, nebo bohům. Khandelwal tvrdí, že ačkoli v ideálu hinduistických asketek a asketů je gender pomíjivý, tak pokud nahlédneme hlouběji, ideály asketek jsou kulturně konstruované ženské kvality jako soucit a péče (Khandelwal 2004: 193). Tyto ideály jsou v nich posilovány i muži – jejich gurui. Například svámídíž dal mátádží osobní mantru, o níž řekla: „Dostala jsem praktickou mantru, kterou natahujete ruku a dáváte ostatním co nejvíce můžete.“ (Biermann 2012: 131).¹⁴³ Od askety-muže se však tyto kvality většinou neočekávají.

143 Nevím však, o jakou mantru přesně šlo, protože název osobní mantry od gurua se většinou ostatním nesděluje.

V rozhovoru mi mátádží řekla, že všechny svoje aktivity v ášramu považuje za svoji sádhanu, tedy duchovní praxi vykonávanou v tomto případě skrze „séva“ (službu). To o sobě říká i v textu kapitoly jí věnované v knize pojednávající o vybraných praktikantech jógy: „za svoji pozici nedostávám plat; všechno se to dělá jako séva.“ (Biermann 2012: 131). A jak mi řekla v rozhovoru: „Jako sannjásinové děláme všechno kvůli očištění, ne abychom naplnili touhu.“ (Int. srpen 2012). Ne tvrdím proto, že mátádží jako asketka pociťuje touhu vymanit se z marginálního postavení ženy mezi muži askety, ani mi nic takového přímo neřekla. Přesto však jako žijící bytost mezi jinými lidmi nutně zůstává jako aktérka zapletena do sítě sociálních vztahů, které je nucena neustále vyjednávat.

Závěrem. Domnívám se, že sádhví Abha Sarasvatí proměnila svoje znalosti a schopnosti z předchozího života a posléze života asketky v kulturní kapitál ve smyslu Pierra Bourdieu (1986), či přímo spirituální kapitál v Bourdieuově smyslu, který rozvíjí Bradford Verter (2003). Tento kapitál mátádží uplatňuje v mnoha každodenních (nejen) hudebně-náboženských aktivitách, díky nimž je pro ášram prospěšná a v současnosti důležitá. Troufám si tvrdit, že díky tomuto kapitálu a díky netradiční situaci ve městě Ršikéš jako centru transnacionální distribuce jógy a indické spirituality vůbec, která umožňuje tento kapitál využít novými způsoby, je její společenská pozice re-definována.¹⁴⁴ Mátádží se tak vymaňuje ze své tradičně marginální pozice ženy asketky, která jí navíc přináší typ respektu, kterého by se jí jako ne-asketce zřejmě nedostalo.¹⁴⁵

144 Mátádží si uvědomuje nejen výhody, ale i nevýhody a nespravedlnosti globalizace. O tom však pojedná jiný text.

145 Domnívám se, že lze tvrdit společně s Khandelwal (2004: 4), že fenomén ženské askeze a jeho současná praxe tak také může posloužit ke kritice takové tendence v antropologii, která reprezentuje životy lidí jiných kultur jako příliš determinované. „I demonstrate that Hindu women do sometimes determine their own lives in fairly radical ways – and I hope to do this without romanticizing them as mystic or feminine heroes, denying the reality of patriarchy, or elevating individual autonomy to the primary value by which we evaluate persons and cultures.“ (Khandelwal 2004: 4)

INTRODUCTION

Zuzana Jurková

We were inspired for the title and topic of our publication/monograph by one of the key terms of the international conference *Memory – Historic Awareness – Marginalization – Identity* which was organized by the Faculty of Humanities of Charles University in September 2013. During it the term *marginalization*, ordinarily used in sociological discourse,¹ appeared in connection with historic and anthropological topics – in its obvious meaning, that is, as existence on the edge.

Such a concept to a certain extent overlaps with the concept of minority, which is close to our ethnomusicological orientation.² The basic difference we see between both terms is a different emphasis when looking at similar problematics. In the case of the concept of minority, emphasis is placed on the fact of the relation of the minority to the majority: “There is no minority without a majority”³ (Reyes 2013); music – as is usually emphasized – is a phenomenon reflecting or even strengthening group identity. In the case of marginalization sociologists and researchers in related disciplines place emphasis on processuality. Gurung and Kollmair, summarizing common use of the understanding of marginality/marginalization, characterize it as a “**process**” (emphasis by the authors) ... (leading to) “the temporary state of having been put...at the edge of a system” (Gurung and Kollmair 2005: 10–11).

This perspective of processuality seemed unusual and attractive to us. We were interested in knowing which role music – its performance, the creation of a certain genre or a concrete musical event – plays in the process leading to social exclusion or, on the contrary, out of it. To find the answer we used material from our own field (or, in the case of Martha Stellmacher, archival) research. The

1 Czech readers are referred principally to the synoptic text of Mareš (2000). For English speakers, there is a more broadly conceived text of Gurung and Kollmair (2005). The monograph *Minorities and Marginalized Groups in the Czech Republic (2002)* deals with the problematics in the Czech Republic.

2 For more details, viz. footnote 2 in my chapter on *Requiem*. Not only the concept, but also the subject often overlap: distinct ethnicity, status of the emigrant, etc., establish minority identity and, at the same time, place group members in a marginalized position.

3 More in my chapter about *Requiem*. For us the definition of minority used in the study group Music and Minorities of the world ethnomusicological organization the International Council for Traditional Music is basic: “Minorities are groups of people distinguishable from the dominant group for cultural, ethnic, social, religious, or economic reasons.” (www.ictmusic.org/groups/music-and-minorities, October 25, 2013).

results of our research are, in general, relatively expectable; however, they bring new data. These results are the contents of the following five chapters.

In the first chapter, called “Requiem for the Forgotten: Contribution to the Musical Representation of Marginality,” Zuzana Jurková focuses on the shaping of an entire musical event, which is understood as a process of negotiation of representation of a marginalized group – the Roma in the Czech Republic – via music.

The second chapter, “May the angels of your choirs guard the emperor and the homeland...” by Martha Stellmacher, brings to light the chants for the emperor and the welfare of the country found in the archive of The Jewish Community of Prague. These compositions were sung in Jewish communities in the Czech lands during the Habsburg Empire and the First Czechoslovak Republic. Stellmacher understands them as symbols of the relationship of the marginal group to the governing elite.

The chapter “Contemporary Viennese Czechs and the marginalization of their national identity: Representational and Graduation Ball” tries to answer the question of how contemporary Viennese Czechs reflect their identity through musical activities in an environment of not only Austrian but also multicultural Vienna. Zita Skořepová Honzlová interprets the meanings ascribed to the ball by Viennese Czechs in relation to the question of marginalization of Czech national identity.

In the chapter “Fado, way to the limelight,” Kristýna Kuhnová devotes her attention to the Portuguese music genre, which supposedly came into existence in the 18th century among people from the margins of society (sailors and prostitutes), and which (for many other reasons) has played a marginalized role in Portuguese cultural life until recently. Kuhnová follows the transformation of the position of this genre up to the status of intangible cultural heritage assigned by the UNESCO and, using an example of one selected Lisbon school of fado, she reflects on how the contemporary popularity of the genre influences transmission of this oral urban tradition.

Finally this book’s last chapter, called “Singing One’s Way out of Marginality? The Musical-Religious Activities of a Female Hindu Ascetic in Rishikesh, India” written by Veronika Seidlová, tries to show how a selected female monk re-defines her traditionally marginal status in the predominantly male environment of ascetics through public religious music performances and also through the teaching of vedic mantras and yoga to transnational students.

The central topic of our book is thus the situation in which an individual or a group, finding himself or themselves at the edge of the mainstream, attempts/attempt somehow to change his/their situation. Here, then, music serves as an instrument of that attempt and, at the same time, as its mirror. Apart from this central topic, secondary motifs surface from time to time. One of these is the question of the homogeneity of a marginalized group or – viewed from the oppo-

site perspective – representativeness of an individual of the broader group (explicitly in the chapters by Jurková and Seidlová, but potentially in others). We do not give the answer to this question. Surely much, much more knowledge is required here. Perhaps, however, it will gradually be shown – as Slobin foresees when looking for *micromusics* (Slobin 1993: 54) – that in any clearly defined group it is possible to differentiate an individual, small formations, and the mainstream striving for hegemony.

REQUIEM FOR THE FORGOTTEN⁴: CONTRIBUTION TO THE MUSICAL REPRESENTATION OF MARGINALITY⁵

Zuzana Jurková

In Prague, which prides itself as a city of music, there are dozens of musical events daily. Not only can one listen to music here, but it is also possible – and for some people even necessary – to think about it. To think in various directions, to ask various questions. In the following pages I discuss one concrete event in the musical life of Prague Autumn 2012: *Requiem for Auschwitz*. Of the questions elicited in me by this concert, I focus on two. The first is related to the meaning this work gains in a certain context. “How is it that we consider this very composition as this or that?” The general answer is well known to anthropologists: It is not the text but the context that determines the meaning. This is precisely illustrated in *Requiem*.

The thematic sphere related to the second question is more complicated to formulate. On one hand, Prague, with its history, cultural geography and contemporary situation, is unique, just as every place is unique. On the other hand, Prague – like no other large city – is not isolated from transregional and global influences. How do the local and the global interact? Mark Slobin’s words “There are no ‘simple’ societies any longer, yet ‘complex’ is too flat a word to describe the nesting and foldings, the cracks... of the land of Euro-Asia.” (Slobin 1993: xi). And more concretely, more musically specific: for its realization, a musical event requires a group of people – musicians and listeners – who consider it their “own.” In the case of *Requiem* this “group” was quite large: over a thousand active or passive participants. How does it actually happen that so many people “appropriate” an event (whether here “own” means “my” or “our” in the most varied sense?

4 This chapter was created as a part of the “Prague soundscapes” research in the framework of The Specific University Research project 2013-267701, realized at the Charles University in Prague, Faculty of Humanities.

5 In this paper I understand marginality as existence (of individuals or groups) on the edge – on one hand in the economic sense; on the other (continuously) in relation to decisive processes. This is how the situation of Roma is commonly understood in the Czech Republic. For more details relating to marginality, see Mareš 2000.

Requiem for Auschwitz, moreover, had its specific character: it represented a minority and marginalized group – Czech Roma.⁶ With it a further dimension of the question of appropriation is opening. Who is it who determines the shape, or who shares in the formation of the shape of music of a marginalized group? How is it with the negotiation of minority representation? A great deal has been written about music and its importance for minority identity⁷; nevertheless there has been substantially less written about the process of negotiation of the shape of Romani minority representation through music. As Reyes emphasizes (2013), the very relation to the majority (with whom the minority negotiates its representation) is essential for the minority: “There is no minority without a majority.”⁸

More details about the question of Romani representation through music are dealt with by Carol Silverman (2012), but the setting she studies, i.e., Romani communities in the Balkans and their diaspora in the USA, is so different from ours that we can adopt little of it. Nevertheless a few general features are similar. First, like other marginalized groups Roma historically had only little control over how they were depicted. (Silverman 2012: 7, 244, and Hancock 1998)⁹ The viewpoint of the depiction was thus primarily that of the majority, which both determined its emphases and led to stereotypization which often had little in common with Romani reality (Silverman 2012: 245). However, at the same time Silverman asserts (and our knowledge corresponds with this) that Roma do not protest against such stereotypical depiction – for whatever reason. (Silverman 2012: 258 ff.) Lemon (2000:

6 Here I use the expression “Czech Roma” for simplification, although in contradiction to specialized literature about the Roma. I thus call the Roma those who have been living for the past decades on the territory of the Czech Republic no matter which sub-ethnic group they belong to. It is a well-known historical fact that of the 90% of the Roma who lived here before 1939, the so-called Czech and Moravian Roma, were murdered during World War II. After them Roma came to this land from Slovakia (part of them under pressure of the state administration). They were called “Slovak Roma” or “Servika Roma.” Today they represent the majority of the Roma in the Czech Republic.

7 I refer primarily to the publication of the ICTM Study Group Music and Minorities: Pettan – Reyes – Komavec (eds.) 2001; Ceribašič – Haskell (eds.) 2006; Stelova – Rodel – Peycheva – Vlaeva – Dimov (eds.) 2008; Jurková – Bidgood (eds.), 2009. Further, e.g., Clausen - Hemetek – Saether (eds.) 2000, or Hemetek 2001. Further, the series Gypsy Folk Music of Europe, published by the Institute for Musicology of the Hungarian Academy for Sciences, is dedicated to Romani music in the Czech Republic. e.g., *Romani Music at the Turn of the Millennium* (ed. Z. Jurková, 2003).

8 ...minority...implicates majority to which the minority is inextricably linked by at least one criterion that allows comparison and subsequent differentiation as minority and majority (Reyes 2013).

9 For more details, see Malvini 2004.

156 ff.) even demonstrates from material from Russia how non-Romani discourse formed Romani perception of themselves. So this should be kept in mind as one of the aspects of negotiation of the shape of the event that will be discussed.

RUDOLFINUM, NOVEMBER 4, 2012

On November 4, 2012, at the Rudolfinum, Prague's main concert hall located at the most prestigious place on the right bank of the Moldau, a concert posted as *Requiem for Auschwitz* took place. The author of the composition was Roger Moreno Rathgeb, until then unknown in the Czech Republic. The soloists and mixed choir were local.¹⁰ The orchestral part was played by the Romani and Sinti Philharmoniker from Frankfurt, which was conducted by its founder Riccardo Saiti (who originally comes from the former Yugoslavia).

Tickets were already unavailable one or two weeks before the concert (only partially, I think, because they were free). In the last days, it was difficult to get tickets for the Israeli ambassador, a presidential candidate, and other dignitaries.¹¹ A first-class social event. At the same time, however, the audience was very different from most (however festive) concert events which usually take place here: approximately a fourth were Roma. They obtained tickets through the net of Romani institutions from the organizer, the civic association Slovo 21.

The composition uses a traditional Latin text and its musical language is more or less eclectically Romantic.¹² (I noticed only one referential passage that could be perceived as a Romani musical idiom.) It was played without intermission, but three times the composition was interrupted and two reciters – a young Rom, David Tišer, and a member of the National Theater, (non-Romani) Tatjana Medvecká – read, in Romanes and in a Czech translation, short texts by Romani writers.

The performances of the orchestra and choir were standard or slightly above standard. Three of the solo quartet were experienced matadors of concert stages, but most of the attention of the audience, as well as of the media, went to the soprano, the young Romani woman Pavlína Matiová.¹³ I have rarely witnessed such long, enthusiastic standing ovations. When, after the concert, I asked several of my Romani friends how they liked it, they mostly said, "Beautiful." I would characterize the tone of their answers, however, as "hesitant enthusiasm." The

10 The soloists were Pavlína Matiová – soprano, Jana Wallingerová – alto, Martin Šrejma – tenor, Martin Bárta – bass; the choral part was sung by the Kühn Mixed Choir.

11 Information from my daughter Jitka, who was the manager of the project.

12 A video recording of the concert is part of this publication. We are grateful to Slovo 21 for providing it.

13 The media said things like "Pavlína Matiová shone," see, e.g., <http://www.ceskatelevi-ze.cz/porady/1148499747-sama-doma/212562220600128/video/> (May 6, 2013).

only exception was a young musician and university student, who, on one hand, agreed, but, at the same time, mentioned it could have been more Romani.¹⁴

I am convinced that the ovations weren't accorded primarily to the musical achievement or the originality of the composition; they belonged to the meaning the audience attributed to the event. Despite the Romantic musical language, despite the absence of musical stereotypes or Romani idioms and even despite the claim of the author that the composition was dedicated to all people who suffered or died in Auschwitz, this was undoubtedly one of the most visible acts of musical representations of Roma in the Czech Republic. This was provided by the context in which the concert was embedded. All of November the exhibition *Romani Genocide in the Second World War* ran in the Jewish museum. Right after the concert the films "Just the Wind"¹⁵ (about the persecution of Roma in today's Hungary), "To Live! Ceija Stojka speaks" about the Austrian Romani graphic artist, writer and singer, and "In Darkness"¹⁶ (about an episode of the Holocaust in Ukrainian Lviv). Besides that, a conference, *Roma Positive*, focusing on positive examples among Roma, took place. This conference was opened by the British ambassador and was followed by a very special reception where about a third of the participants were Roma and, in the second half, the ambassador and some others danced accompanied by the Romani hip-hop band Gipsy.cz.

Proof of the meaning attributed to this event is the words of the coordinator of the project. In connection with the Nazi persecution of Roma, called the "forgotten Holocaust," she states: "The basic thing for us is the insertion of remembrance of the Romani Holocaust into the context of contemporary racial intolerance. The understanding of the problems of the past is the key to coping with the present and the future." (*Romano vodi* 2012/10:28).

The fact that a phenomenon – in our case a composition with Latin text and Classical-Romantic musical language – attained a new, specific meaning is nothing new from the anthropological perspective. What interests me more is the process leading from the beginnings of the work to a very broad and demanding organization to its realization in the Prague Rudolfinum and its acceptance mainly by the Czech Roma for whom it is supposed to stand. In it are captured the basic features of what was discussed at the beginning: the shaping and appropriation of a concrete musical work. And more concretely it can be understood as negotiation of minority representation through music.

14 Here there is room for more nuanced questioning, that is, about the homogeneity of the minority. However, this is now outside of the space possibilities of this article, but also outside of my research.

15 Hungary 2012; director Benedek Fliegaufer.

16 Poland, Germany, France, Canada 2011; director Agnieszka Holland.

LOCAL TRADITION

The first participating group of this negotiation are Roma, whom the composition should stand for. Although we have mentioned difficulties with distinguishing a non-Romani stereotypization of Roma and a self-image of Roma (and a total separation of these images is indeed impossible), in the following lines we will try to come as close as possible to the perspective and emphases of Roma. Thinking about their representation has, in our context, two directions. The first one concerns basic features of a presentation of Romaniness. The second one focuses specifically on the topic of the Romani Holocaust.

Basic expressions of Romani self-awareness in the Czech Republic (and in the former Czechoslovakia), and, connected to it, self-presentation are clearly traceable in two periods. The first one is connected to the existence of the Union of Gypsies-Roma in the years 1969–73. The second starts after the Revolution of '89. Despite the 16-year gap between them, one can see continuity, at least in two basic features: establishment and, later, more and more common use of their own language – Romanes – and the use of their “own”¹⁷ music in various functions. It is also hard to look past the fact that some writers are, at the same time, recognized musicians.

The establishment of the **Union of Gypsies-Roma (SCR)** as well as the forced ending of their activity copied, with a slight delay, social tendencies. In 1969 the Union immediately began to publish its own bulletin, *Romano l'il* (Romani Sheet),¹⁸ in which the first **texts in Romanes** appeared. Their authors – Tera Fabiánová and her son Vojtěch Fabián, Andrej Giňa, Elena Lacková, Andrej Pešta and Bartoloměj Daniel – are considered the first generation of Romani authors. For our purposes it is worth mentioning that some of them (e.g., Fabián and Giňa¹⁹) were also recognized musicians and thus had a certain authority in their environment.

Although the *Romano l'il* platform had been open for only three years, it was fundamentally important for Roma: Romanes, through which they communicated in their most intimate situations and which, at the same time, was considered fitting to forget by most of the majority, was confirmed by its printed version.²⁰

17 The term “own” is, however, not possible to attribute to any specific genre, as is evident further on.

18 It acquired this title in 1970. See <http://www.kher.cz/clanek.php?id=40> (Sadílková 2012) (April 29, 2013)

19 Re: A. Giňa, see the broadcast <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1059542845-jeste-jsem-tady/29932223750009-andrej-gina/> (29.4. 2013)

20 In the spring of 2013 at the “Book World” fair, the poet Janko Horvát still remembered with amazement that texts published in Romanes were on the pages of *Romano l'il*.

The forced assimilation of the socialist state was, in the following period of 16 years, accompanied by almost complete suppression of Romani publications: this entire time only three books were published containing Romani texts and just one of them²¹ contained only Romani authors.

A further emancipatory phase begins for Roma after the Revolution of '89. Regarding Romanes and possibilities of publication in it, this phase continues where the first phase stopped: at the beginning (in the first decade) new magazines appear, and a specialized publishing house, *Romaňi čhib (Romani Language)* is founded. Romani texts are also published by other publishers. In the new millennium the scope of publication of Romani texts narrows down, but some authors – including new ones – not closely connected with the generation of *Romano lil* – begin to publish with famous publishers (Sadílková 2012).

The second distinct ethno-emancipatory tool of the Czech Roma is **music**. This is scarcely surprising in an ethnic group, one of whose frequent professions is musicianship. It is important, however, that while professional Romani musicians played such (almost any) music as a customer or the public requests, the emancipatory process is accompanied mainly by two genres: rompop and “folklore.”²² While in the European context rompop arose in the '70s (its most famous representatives of the time are the French *Gipsy Kings* and the Hungarian *Kalyi Jag*), the first recordings from our country are one decade younger. Roughly at the same time – the second half of the '80s – a few groups in west Bohemian Rokycany²³ and *Točkolotoč*²⁴ in Moravian Třebíč play this genre. At that time, mainly in the Rokycany bands some sort of toing and froing between modern arrangements of known Romani folk songs and their own compositions is typical. The texts are always in Romanes and expressions and images pass from one genre to another; the texts of modern songs understandably reflect contemporary reality more precisely.²⁵ In the '90s interest in rompop literally

21 This was an anthology of Romani poetry, *Romane gila*, published in 1979 (See Sadílková 2012).

22 Here I am deliberately not mentioning hip hop. In the past years Romani youth have indeed enjoyed playing it in the form of beatbox and breakdance. Nevertheless the group Gipsy.cz was the only popular representative of hip hop connected to language. This group were extremely popular not long ago, but I am not sure how much they truly “Reprezent” (the title of their 2008 album) the Roma in the Czech Republic.

23 In the '80s and '90s, besides the most famous band *Kale* with Věra Bílá, there were other bands such as *Čercheň*, *Giňovci* and *Rytmus 84*. An important figure of the latter two of the aforementioned groups was the writer Andrej Giňa.

24 Their first album – *Čhave Svitavendar* - was published symbolically in 1989.

25 For more details re: rompop, see Jurková 2013.

exploded and it is typical of today's scene that far and away not all the members of rompop bands are Roma.

Besides rompop, there is another distinct musical style, Romani folklore, which is highly favored by the majority.²⁶ Roma play it at various festivals to present, on one hand, what they identify themselves with and, at the same time, to show their expectedly positive face.²⁷

Playing and singing of Romani folk songs, however, has another context. As Sadílková (2012) writes:

“For communication in the frame of the Romani community Romani folkloric music-dance ensembles became important. They had begun to appear in the '80s, when there was a certain revision of the existing hard assimilation politics and when an independent presentation of Romani culture as that of ethnic groups of Roma was again possible.”

This environment of (not necessarily folkloric) music-dance ensembles has been, by the way, a rather important social phenomenon, primarily for work with children and youths up to the present.

Let's briefly touch on the second direction, i.e., the topic of the Romani Holocaust. I agree with Stuart Hall, who proclaims that, although the questions of history are seemingly related to the past, “actually identities are about using the resources of history... in the process of becoming...: not ‘who we are’ or ‘where we came from’ so much as who we might become.” (Hall 1996: 4)

Thus, how much do Roma in the Czech Republic remember the Holocaust²⁸ as part of their own identity and how much is it part of their self-image? The basic fact casting a light on the relation of the majority of today's Roma in the Czech Republic to the Holocaust is described by Jarmila Balážová:

“I come from a family of Moravian Roma who were, along with the Czech Roma (during the war... note by ZJ), almost completely exterminated. After the war, only 600 people came back. The consequences, not only for concrete families but also

26 It is outside of the realm of the article to describe the characteristic features of this genre. Basically, the songs are considered by the Roma themselves as old and folk, and are thus classable in the category of *phurikane gíla*. For more, see Jurková 2003b.

27 Immediately after the revolution, in July 1990, there took place in Brno the “World Festival of Romani Culture,” during which the complete three-disk *Romský folklór* (*Romani Folklore*) was distributed. It had been recorded only a few months earlier. It contains recordings of the most famous Romani musicians of the then Czechoslovakia.

28 Sometimes the term “Porraimos” is used. See, e.g., the film by A. Isles (2003), distributed by the U.S. Holocaust Memorial Museum.

for the identity of the Romani population in the Czech Republic, were tragic. More than 90% of the Roma who live in this country came from Slovakia after World War II. This, among other things, marks a certain distance in discussions about the necessity of resolving questions regarding the so-called Gypsy camps run by Czech overseers where Czech and Moravian Roma were intentionally interned and consequently deported to concentration camps in Auschwitz and elsewhere. In this regard, Slovak Roma can't fully share the tragedy to which they simply were not exposed on this territory." (Balážová 2012:3).

The fact that the absolute majority of today's Roma in the Czech Republic are not descendents of those who died in "Gypsy camps" or were deported to extermination camps, however, does not mean that, among the Roma living in the Czech lands, the subject of the Holocaust didn't come up.²⁹ We come across it in broader contexts such as in the attempt at the abolition of the contemporary pig farm on the territory of the war concentration camp in Lety near Písek. And we meet them in the musical world. Music folklorist Dušan Holý and historian Ctibor Nečas published the comprehensive study *Žalující píseň (Accusatory Song)* (1993), centered around the fate of the singer Růžena Danielová from a group of Moravian Roma and her songs from Auschwitz, "Aušvicate hi kher báro," also well known among other Roma.³⁰

The subject of the Holocaust is, however, also reflected in the music of the Roma of Slovakia; their undoubtedly most famous song "Čhajori romaňi," understood in the Czech lands and Slovakia as a kind of iconic song, also acquired a "camp verse" after the war: "Andr'oda taboris, joj, phares buťi keren, phares buťi keren, joj, a bokhate meren." (In the camp they work hard and die of hunger).³¹

A much later reflection on the Romani Holocaust is a song of the Rokycany group *Čercheň* of the '80s. It is not a description of the tragic situation³² but rather

29 The Roma were also persecuted in Slovakia, but this persecution did not take the systematic form of that in the Czech lands. Kenrick and Puxton (1972: 183-4 quoted by Hübschmannová 2005: 14) tell that, of the 80,000 Roma living in Slovakia in 1939, 1000 were murdered during the war. However they present the data of 13,000 and 6,500 for the Czech lands, with which, e.g., Czech historians disagree. For more details, see mainly Hübschmannová 2005.

30 E.g. performed by Emília Macháľková:
<http://www.youtube.com/watch?v=PG2CxE2D1Ac> (October 12, 2013).

31 Quoted from Hübschmannová – Jurková 1999: 16.

32 "Andro khera avenas/le Romen sa kidenas.../andro lagros jon len likernas...// They came into the apartment and grabbed Roma... they kept them in camps..." (Hübschmannová –Jurková 1999: 55)

a contemporary reminder,³³ thus –precisely according to Hall’s intentions – the use of historic sources in the process of becoming.

To summarize, for the ethno-emancipatory tendencies of the Czech Roma the emphasis on their own language – Romanes – and their own music was characteristic. The element of Holocaust remembrance isn’t very strong in the self-identification process of Czech Roma, but it appears from time to time.

GENESIS OF THE COMPOSITION

The second participant in the process we are following is the author of the composition Roger Moreno Rathgeb.³⁴ He was born in Switzerland, but has been living in the Netherlands since 1980. His father was a German-speaking Swiss; his mother was Sinti. Of course they didn’t speak Romanes at home; until his twelfth year, Roger Moreno allegedly didn’t know he was a Rom. When he was ten he received a guitar from his grandmother on his Romani side and so, from the beginning of the ’70s, i.e., from the age of fifteen, he played in rock bands, composed songs with texts in English, German and Swiss-German and earned his living as a musician in other genres as well. From 1976 to 1980, he also played in a Swiss band, “Les Bohémiens,” and in 1980 he became a member of the Sinti band “Zigeunerorkester Nello Basily”; its repertoire contained music of the Roma of Romania, Hungary and Russia. Roger Moreno considers meeting this group crucial. As he explains: “They kept me there and I immediately felt at home.” (*Romano vod’i* 11/2012). There he also learned a Sinti dialect of Romanes. Since then, in his biography and discography, Romani titles have constantly (although not exclusively) appeared. As he says, in his present plans there is also an oratorio about the journey of the Roma from India to Europe (*Romano vod’i* 11/2002). From the genre point of view, Gypsy/Sinti jazz and the accompanying of chansons and cabaret music prevail.

In 1998 he decided to compose a requiem to the memory, as he emphasized, of all of the victims who died in Auschwitz in the hope that the composition would be performed in the year 2000. A couple of years earlier, when learning to play the violin, he also became acquainted with musical notation, and, as he says, a new world of art music opened to him. In it, he now finds inspiration for style and form. (He mentions Verdi as an example.) And because he doesn’t consider him-

33 “Aven Roma savore/sthovas amen o love/keras angle lende barobar...//Roma, let’s all go/let’s collect money/ and build them a monument.” (Ibid.).

34 I draw information about the life of Roger Moreno Rathgeb both from his official pages <http://roger-moreno.de/tl/Lebenslauf.htm> and from an interview with him in *Romano vod’i* 11/2012, pp. 14 – 17. The third source is the film by Bob Entrop *Musicians for Life*, 2007.

self a Romani activist (Ibid.), he doesn't use any beloved "Gypsy" musical idioms (the composition is meant as a remembrance of all those killed in Auschwitz), but composes music which he finds appropriate.

The work on the Requiem however, gradually, started to flounder as if the inspiration were disappearing. Roger Moreno thus went to Auschwitz hoping that his inspiration would return but, instead he felt blocked, and this lasted eight years. The crucial influence on the continuation came from the director of the International Gypsy Festival in Tilburg, Alebert Siebling. He promised that, if Roger Moreno finished the composition, he would arrange a performance.

ORGANIZATION

Now we come to the basic influence of the organization of the performance on the shape of the musical event. Moreno's supporter, Siebling, is one of the directors of big festivals dedicated either to concretely Romani or, more broadly, world music. Together with a couple of others, among them Prague *Slovo 21*, they were able to obtain an EU program (Culture) grant. Thanks to it, they could plan relatively grand-scale performances: in Amsterdam, the one in Prague described here and, subsequently, in Berlin, Frankfurt and Krakow. Some potential participants had to withdraw because they were unable to find the relatively large amount of money which was necessary to supplement the EU funds.

The Prague performance itself (with accompanying, incomparably less expensive, events) cost roughly 65,000 Euros; the EU contribution represented approximately half of it; the second part had to be obtained by the local organizers in the Czech Republic.³⁵ The organizer of the Prague performance was Slovo 21, known, among other things, as the producer of the large Romani festival *Khamoro*, which has taken place in Prague since 1999. However, Slovo 21 is an organization with a much larger focus: on its web page it offers not only help with the integration of Roma and immigrants into society, but also broader attempts such as the "fight against racism and xenophobia," and "improvement of the media image of minorities."³⁶ At the head of Slovo are Jelena (director) and Džemil (musician, literary /script editor) Silajdžić of Sarajevo. On the relatively small team are both Czech "gadje" and Roma as well as immigrants from several countries.

35 Information relating to the financial pages were kindly provided to me by Mrs. Jelena Silajdžić.

36 See <http://www.slovo21.cz/nove> (Sept. 18, 2013).

INTERPRETATION

How can we understand this entire event? When interpreting it, let's use Slobin's terminology and concepts from *Micromusics of the West* (1993). Like Slobin, we learned that one has to think about music as a phenomenon "coming from most places and moving among many levels of today's society." (Slobin 1993: x). And for our case the indubitable (however sometimes surprising) "ability of music to represent small groups" (Ibid.: 10).

Slobin's basic conceptual triad is *subculture*, *superculture* and *interculture*. Since the author's view is maximally relational (Ibid.: 14) these terms are not defined by their extent, but as tendencies. While the term *subculture* is characterized by its embeddedness, *superculture* is designated as an umbrella-like (Ibid.: 29) category which is closely connected to hegemony and mainstream. In national states it has three basic components: industry (including entertainment (Ibid.: 29), institutionalized rules and venues, etc. (Ibid.: 30–32), and a whole complex of shared opinions of every aspect of the performance of music (Ibid.: 33). The main feature of *interculture* is a crosscutting trend (Ibid.: 11).

If we look at *Requiem for Auschwitz* from this point of view we will obviously first be surprised (like Slobin) at how strongly *superculture* is present in this concrete expression of *subculture*. It is internalized in the mind of the composer, in his concept of the composition for the dead (which Romani culture does not have) and in his idea of how such music should sound. It is present in the intentions and activities of the organizer. Here, it could well be described by the well-known – *scapes* of Appadurai (1996), global cultural influences.³⁷ *Ideoscape* dictated the shape of the composition for the dead and also the concept of prestige represented by the main concert hall and the famous opera diva beyond her zenith who gave a few months of lessons to the Romani soprano – lessons not only of singing, but also of behavior on the stage, etc.³⁸ *Mediascape* enabled both a comparison of recordings of individual performances and also dissemination of information about the event as a commemoration of the Romani Holocaust. *Financescape*, international financial flow, facilitated the distributing of EU funds among the participating countries. With a certain measure of tolerance it is possible to understand the movement of the Romani Philharmonic Orchestra from Frankfurt to Prague and gradually to other cities as a manifestation of *ethnoscape*.

We don't sufficiently understand the reactions of the Romani attendees. When I described their reactions as hesitantly enthusiastic, it was just on the basis of a few fleeting questions. It is possible to understand their reactions as polite agreement – agreement with somebody who has a similar position to the organizer of

37 For their characteristics, see Appadurai 1996: 33–36.

38 This was Eva Zikmundová; see program of *Requiem*.

the event.³⁹ Or it is possible to perceive them as an internalization of superculture values or the influence of interculture.

Another explanation is provided by the Taussig theory as formulated in the book *Mimesis and Alterity* from 1993. He describes relatively widespread situations when dominant and dominated communities appropriate and transform cultural phenomena of the others, those whose differentness they have to manage. This two-sidedness is also true for the Czech situation when non-Romani bands play “Romani” music or non-Romani musicians happily join Romani bands.

The Toynbee and Dueck formulation (2011) seems to me apt when, in the context of Taussig’s theory they describe Indians of northeastern Canada performing music of the white conquerors. They explain this by saying that “they quietly demonstrated that indigenous people were every bit as capable as Euro-Canadians in employing musical technologies ...and valued, expressive forms. In short, these practices transgressed the boundaries that the ‘colour conscious’ sought to maintain.” (Toynbee and Dueck 2011: 8).

This theoretical concept, however, could also be considered an internalized form of superculture, and so, at all levels of the event, we can see the power of the hegemonic cultural mainstream. For those who felt disappointed by the absence of local tradition in this event and thus more clearly profiled subcultural representation, a couple of months after *Requiem*, a new phenomenon appeared. At the end of May, the Khamoro festival took place in Prague for the 15th time, organized by the same “mainstream” Slovo 21. Concurrently, in May 2013, the much smaller Romfest was held for the first time. Its media face was represented by the well-known Romani violinist Vojta Lavička; the first Romani lawyer and former president of the IRU Emil Ščuka was a patron. The motto of the festival was the Romani expression *Palikeras* (Thank you), and the participants were more or less well-known musicians and groups who play contemporary Romani popular music – rompop. One can hardly imagine a clearer demonstration of the specific regional subculture. As if Czech Roma, fostered by the well-known Khamoro, gathered strength for their own representation.

39 I have been working with Slovo 21 for many years and have praised them publicly.

“MAY THE ANGELS OF YOUR CHOIRS
GUARD THE EMPEROR
AND THE HOMELAND” –
CHANTS FOR THE EMPEROR AND THE
WELFARE OF THE COUNTRY IN JEWISH
COMMUNITIES IN THE CZECH LANDS
DURING THE HABSBURG EMPIRE AND
THE FIRST CZECHOSLOVAK REPUBLIC

Martha Stellmacher

THE “LOVE FOR THE LEGITIMATE RULER”

A report in the weekly journal *Allgemeine Zeitung des Judenthums* from 1841 speaks about a celebration of the Jewish community in Pressburg (today Bratislava) as part of a huge “Nationalfest” in the city on the occasion of the erection of a bust in memory of Emperor Franz I. The prayer for the welfare of the country Hanoten teshua and a German prayer in the synagogue formed part of this festivity. The detailed description of the festival begins with passionate words:

“Preßburg, 31. Mai (Privatmitt.) Gottlob wir sind noch nicht aus der Art geschlagen, was auch Finsterlinge und Gegner der Reform sagen mögen, wir haben mit unserm Gefühl für Freiheit, durch unser Streben in der Reihe der übrigen Vaterlandssöhne einzutreten unsere Stammestugenden nicht eingebüßt, als da sind: Liebe für den rechtmäßigen Herrscher und Wohlthätigkeitssinn. Einen neuen Beweis gab am heutigen Tage unsere Israel. Gemeinde.”⁴⁰

40 “Pressburg, 31 May (private message) Thank God we are not yet reprobated, whatever obscurantists and opponents of the reform may say. With our sense for freedom, by our pursuit to step in row with the other sons of the fatherland we did not lose our tribal virtues which are: the love for the legitimate ruler and an eleemosynary mind. New proof was given today by our Israelite community.” (*Allgemeine Zeitung des Judenthums*, 26.6.1841: 374. Translation by the author of this article.)

The “love for the legitimate ruler and the eleemosynary mind” are designated by the anonymous author as explicit Jewish virtues, which have not been lost by the quest for assimilation of the Jews towards the majority society.

Like this example from Pressburg we find in the whole Habsburg Empire many cases of expressions of fidelity and loyalty towards the emperor by the Jewish minority which could show diverse forms. One manner of expressing the fidelity is the naming of buildings in the emperor’s honour. A famous example is the Jubilee synagogue in Prague, which was opened in 1906 and named in honour of the jubilee of the enthronement of the Austrian emperor Franz Joseph I.⁴¹ A less known but very interesting example from Prague is the small synagogue community “Knabenwaisenhaussynagoge” (Synagogue of the boys’ orphanage), because it reflects the political changes. When the emperor Franz Joseph I. passed away in 1916 the chairman of the community sent a telegram to the imperial chancellery in Vienna to express the “deeply felt grief” of the community.⁴² According to other documents preserved in the Prague City Archives, the community with its 186 members planned in 1918 to build a new synagogue because their rooms were so small that a hall in a hotel had to be rented to hold services on holidays. For the planned new synagogue a request to the public authorities was made in April 1918 to name it “Kaiser Karl Friedenssynagoge” after the current Austrian emperor, the grand nephew and successor of Franz Joseph I. who reigned from 1916. The approval was still in process when an internal letter declared the matter “naming the temple after the Highest name” as superfluous in November 1918. The reason is not mentioned but obviously it is a consequence of the declaration of the Czechoslovak Republic on October 28, 1918. While all the previous correspondence on this matter is in German, it is symptomatic that the same letter is included in Czech, the new official language.⁴³

The end of the Habsburg monarchy caused a “crisis of Jewish identity,” argues Marsha Rozenblit (Rozenblit 2001: 128–161). But it did not last long: On 27 October 1918, on the eve of the declaration of the Czechoslovak Republic, Jewish notables of Prague decided to send a declaration of Jewish loyalty to the Národní výbor (Czech National Council). “In an odd way, Jews came to regard Czechoslovakia as a smaller scale, improved version of the old Monarchy and Masaryk as a stand-in for the beloved Franz Joseph” (Rozenblit 2001: 139).

41 The Jubilee synagogue is also known as Jerusalem synagogue because of its location in the Jerusalem street.

42 A copy of the telegram is deposited in the Prague City Archives, AHMP, shelf mark SK III.99.

43 The documents can be found in AHMP, *ibid.*

Whether monarchy or republic – the “love for the legitimate ruler” was also expressed also within the core of Jewish life – the Jewish rite and the synagogue music. There are many examples of special services held for secular occasions like the birth of an heir apparent or the enthronement of a new emperor. On these occasions new music pieces on the sovereign were often composed. On the following pages I would like to present some examples of the countless compositions to the honor of the emperor or the government performed in Jewish communities in the Czech lands. The chosen examples are based mostly on manuscript sources deposited in the Archives of the Jewish Museum in Prague and the Jewish Community of Prague.

COMPOSITIONS IN HONOR OF THE SOVEREIGN ON SPECIAL OCCASIONS

The service for the emperor’s birthday obviously played an important role within the liturgical year. Čapková states that not very religious Jews were called “four day Jews” because they went to synagogue only for the high holidays and the emperor’s birthday (Čapková 2013: 29). Prayers on the occasion of the birthday of the emperor were in many synagogues prayed annually. Several pieces of this type were composed by Salomon Sulzer (1804–1890), one of the most famous cantors and composers of Jewish liturgical music who is considered as the father of reform synagogue music. As chief cantor in Vienna he developed a liturgy uniting tradition and reform, which became as “Wiener Minhag” (Vienna tradition) a model for services in many Jewish communities in Europe. Sulzer founded a boys’ choir, supported by two to four men’s voices (Frühauf 2012: 18). In his main work *Schir Zion*, which contains chants for the whole liturgical year, three compositions on the sovereign’s birthday titled *Zum Geburtsfeste des Landesfürsten* are included. The lyrics of two compositions are based on Psalm 21, 1–9 (“Adonoj beos’scho jismach melech”) (Sulzer 1905, No. 10: 535–537 and No. 494: 415–418). The third shows a musical version of Psalm 111 (“Hall’lujoh”), accompanied by harp and organ (Ibid., No. 493: 401–414). Sulzer’s *Schir Zion* was obviously very popular in Bohemia as well – several hand-written copies are included in the music repertoire from the Jubilee synagogue in Prague.⁴⁴

In the Archive of the Prague Jewish Museum a music book is preserved with the title *Zum Geburtsfeste des Kaisers am 18. August*⁴⁵ (On the birthday of the

44 The music collection of the Jubilee synagogue was found in a cupboard besides the organ and deposited in the ŽOP in 2012. It has been inventoried by Martha Stellmacher and Veronika Seidlová in 2013.

45 According to the archival documentation it originates from Loštice/Loschitz in Moravia. AŽMP shelf mark 58457.

emperor on 18 August). Judging from the given date it may have been destined for the service on the birthday of Franz Joseph I, who was born 18 August 1830. It contains several prayers for cantor, choir and organ, among them the *Volkshymne* by Sulzer (see below). Interestingly, inserted in the music book we find a prayer text written on squared paper in Hebrew letters from 7 March 1930, on the occasion of the 80th birthday of Tomáš Garrigue Masaryk, the first president of the Czechoslovak Republic. Thus we can assume that the music book was still in use in that period. It is not clear if the whole liturgy for the emperor or only parts of it have were for the president as well.⁴⁶

Like Sulzer many Jewish cantors composed music for the synagogue service. But it was also not unusual to entrust non-Jewish composers with compositions for the synagogue.⁴⁷ For Prague, probably the best known case is František Škroup (1801–1862), conductor at the Estates Theatre in Prague, who fulfilled the task of the music director and organist of the reform synagogue on Dušní Street⁴⁸ between 1836 and 1845 and who composed several tunes for the synagogue.⁴⁹ In the newly opened synagogue František Škroup was employed to improve the music. Seidlová argues in her study on Škroup's work in the synagogue that the Catholic composer was "one of the main local actors of [period] negotiation of changes of the Jewish religious culture by aesthetic means [...]" (Seidlová 2013: 444)

Another Christian composer who composed for the Jewish community is Albin Maschek (1804–1878), choirmaster in the church of St. Thomas in the Lesser town in Prague. A composition of Psalm 100 by Albin Maschek was performed in the reform synagogue on Dušní Street on the enthronement of Franz Joseph in 1848 with the title *Huldigungsfeier zur Thronbesteigung Sr. Majestät des Kaisers Franz Joseph I. gehalten im neuen israelitischen Gotteshause den 5ten Tag des Weihfestes 5609/24. Dezbr. [1]848* (Service in honor of the Accession Day of His

46 Masaryk was very popular among the Jews in the Czech lands because he was known as tolerant towards the Jews and the German minority. But this relationship was ambiguous because of strong antisemitism in the Czech lands and the existence of diverging Jewish groups like Zionist groups, the Czech Jewish movement and German Jews, argues Kieval 2000: 198-216.

47 The case of a composition by Beethoven ordered by the Jewish community in Vienna cf. Bohlman 2000: 187.

48 This synagogue was founded by the Verein für geregelten Gottesdienst der Israeliten in Prag (Association for regulated worship of the Israelites) whose aim was the introduction of a reformed liturgy following the Vienna example. The date of the foundation of the synagogue on 19 April 1837 was not chosen incidentally - it was the birthday of the reigning Emperor Ferdinand I. (Allgemeine Zeitung des Judenthums, 13.5.1837: 21-22).

49 A catalogue of his works for the synagogue can be found in Kabelková 2002.

Majesty Emperor Franz Joseph I. held in the new Israelite House of Prayer the 5th day of the Feast of Hanukkah in 5609/24 Dec [1]848) (AŽMP shelf mark 15468). Maschek had already been charged before to compose a work on the occasion of the 50th jubilee of the Israelite school in 1832 (Landau – Maschek 1832).

THE PRAYER FOR THE WELFARE OF THE COUNTRY⁵⁰

Prayers for the emperor are embedded not only occasionally in the Jewish service but they form a regular part of the liturgy.⁵¹ To pray for the government is reasoned by the Torah: “And seek the peace of the city into which I have caused you to be carried away captives, and pray to the Lord for it, for in its place shall you have peace” (Jeremiah 29:7). And in Ezra 6:10 it is said: “And pray for the life of the king, and of his sons” (Nulman 1993: 155). The prayer for the government is normally said or sung for *shacharit* (morning service) on Shabbat and festivals. It is also prayed on special occasions like the inauguration of a new synagogue. In many Ashkenaz communities it follows or precedes *Yekum purkan* (the prayer for the students) and *Misheberakh* (the prayer for the welfare of the community) after the Tora reading, before returning the scrolls to the ark.⁵² In some communities the prayer for the welfare of the country is omnipresent in the synagogue in written form on a plaque on the wall.⁵³

The traditional prayer for this purpose is *Hanoten teshua*, the prayer for the welfare of the ruler and the government, which is mostly recited with speaking voice. It has been subject of several studies in the last decades which concentrate on the history and text development of this prayer in different political contexts.⁵⁴ Unfortunately, none of them particularly considers the music composed for this purpose.

The text of *Hanoten teshua* developed over centuries and is composed of several verses from the holy scriptures:

50 I use the general term *Prayer for the welfare of the country* as chosen by Damohorská in her comparative study of texts of this prayer in Central Europe. Damohorská dedicates one chapter to the problematics of the designation of the prayer (Damohorská 2010: 31-34).

51 Prayers for the state and the government are not a particularity only of Jewish religion. They are common in Christian services, too, where they are usually part of the intercession prayer. For the Christian context of the prayer see Biehl 1937.

52 Cf. Damohorská 2010: 34 and Nulman 1993: 155.

53 A photo of such a plaque in Reckendorf in South Germany is printed in the journal *Menorah*, November 1928, p. 668.

54 E. g. Schwartz 1986, Tabory 2005, Sarna 2005, Damohorská 2010.

“May He Who grants salvation to kings and dominion to rulers; Whose Kingdom is an everlasting kingdom; Who releases his servant David from the evil sword; Who places a path in the sea and a passageway in the mighty waters – May He bless, guard, protect, exalt, raise up and elevate the king, [name], may his glory be magnified. The King of all Kings, in His mercy He keeps the ruler alive, and protects him from all trouble, sorrow and injury. He subjugates the nations under His feet and He makes the hating him to fall down in front of him. And in all what he is turned to be successful. May the King of all Kings, in His mercy, instill in the heart of the king and in the hearts of all his ministers and advisers mercy, that they may do that which is good for us and for all of Israel. In his and our days may be Juda saved and Israel will dwell securely and the Redeemer will come to Zion. So may be it His will. Amen.”⁵⁵

According to Barry Schwartz, these words can be traced back to the 16th century, when they were compiled by Sephardic Jews and spread out later by Sephardic traders (Schwartz 1986: 113); according to other scholars it is even older (Golinkin 2006). Schwartz argues that the prayer expresses a “diaspora ambivalence” between “simple recognition of political reality” by the first part of the prayer and the messianic hope of God’s kingdom by the second (Schwartz 1986: 118–119). The messianic passage on redemption was omitted in many European prayer versions from the 19th century.⁵⁶ This is an indicator for the rootedness of the Jews in the political reality and their self-conception as an equal part of the society.

Following the formation of the state of Israel in 1948 a new prayer for Israel has been introduced in many communities.⁵⁷ In Europe some communities pray both the prayer for the gentile country and the prayer for Israel (Damohorská 2010: 141). In today’s Czech Jewish calendar published by the Federation of Jewish Communities in Czech Republic which contains the most important prayers, only the prayer for the state of Israel is printed, but no prayer for the Czech Republic.⁵⁸

55 This translation is based on the translation by Damohorská 2010: 18-19.

56 See the German and Czech prayers of the second half of the 19th century and the first half of the 20th century in Damohorská 2010, pp. 168-173.

57 More information on the development and background of the prayer for the state Israel see Tabory 2005.

58 *Modlitba za stát Izrael*. In Luach 2012: 99.

PRAYERS FOR THE WELFARE OF THE COUNTRY SET IN MUSIC

In music scores from the 19th and beginning 20th century from the Czech lands prayers for the welfare of the country and the emperor are often mentioned as “Gebet für den Landes Vater”⁵⁹ or “Kaisergebet.”⁶⁰ They occur as part of the liturgy in handwritten scores as well as in some printed compilations of synagogue compositions. Some examples of compositions below shall illustrate the variety of lyrics, languages and music for prayers for the welfare of the country. They may have been performed in place of *Hanoten teshua* or additionally to it.

The famous cantor Josef (Yossele) Rosenblatt (1882–1933), who served in Munkács/Mukačevo and Bratislava and later in the United States, composed a solemn *Hanosen teschuo*⁶¹ on the welfare of Emperor Franz I. for cantor solo and choir of four voices with organ accompaniment.⁶² It has the traditional lyrics of *Hanoten teshua* in Hebrew, with a plea for “haKaiser Franz Josef horischon” (the emperor Franz Joseph I.) Inmidst the chant it cites the melody of the Austrian *Volkshymne*.

The *Kaiser-Hymne* by Hermann Bermann is an example of a composition for the emperor with German lyrics. From 1880 to 1917 Bermann was employed as cantor in Česká Lípa/Böhmisch Leipa, a town in northern Bohemia near the German border (Gold 1934: 55). In his major work *Schiraus Zwi* Bermann published in 1915 a choral composition which is obviously a variation of the prayer for the welfare of the country; even the text has a very different character. It is structured in three German strophes to be sung alternately by a choir of four voices and a solo-duet. In contrast to *Hanoten teshua* the text is not formulated as pleas, but as a hymn which has similarities to a credo: The first strophe confesses the belief in God, the second the belief in the fatherland and the third the salvation of the peoples by God:

59 E. g. a full score presumably written by Lippmann Kurzweil (ŽOP, shelf mark Z_183), which has been used by the music director or the organist. The title is mentioned without music notation and lyrics. In this case the prayer seems to have been recited from the prayer book. Lippmann Kurzweil was cantor in Sokolov/Falkenau from 1896 to 1929. (Gold 1934: 138).

60 E. g. in the music print by Stepper - Hirsch. The author of the words Mordechai Hirsch was Chief Rabbi of Prague.

61 *Hanosen teschuo* is the ashkenazic pronunciation of *Hanoten teshua* which was used in Central and Eastern Europe.

62 A recording of this composition *Hanoten teshua lamelachim* interpreted by Shmuel Barzilai and the Tempelchor des Wiener Stadtempels published in 1995 has a length of nearly ten minutes. A manuscript copy of this composition in a shortened version from 1914 is included in the repertoire from the Jubilee synagogue (ŽOP Z_241). See fig. 1.

“Wir glauben all’ an einen Gott, der wohnt im Himmel oben! Ruf jeder hin nach eig’ner Weis gering ist aller Worte preis, nur die Tat kann ihn loben. Ruf jeder hin nach eig’ner Weis’ genug ist aller Preis, die Tat nur kann ihn loben!
Wir glauben an ein Vaterland, wo Recht und Tugend wohnt, wo Kunst gedeiht und Wissenschaft, Gemeinwohl jeder will und schafft! Wo Freiheit herrlich thronet!
Wir glauben an der Völker Heil, so hoch sich türmet, ein Gott ist’s der zum Licht sie weckt, so tief auch Finsternis sie deckt, ein Gott ist’s, der sie schirmet.”⁶³

Not only the lyrics but also the music resembles a church choral. This is also the case with *Österreichs Bitte/Prosba rakouská*⁶⁴ (Austria’s plea) by an unknown composer for four voices (soprano, alto, tenor, basso). The manuscript version deposited in the Jewish Museum in Prague contains slightly differing lyrics in three languages – in Hebrew, German and Czech. A note under the notation tells that this composition was followed by the prayer for the emperor (“Kaisergebet”) and the “Hymne,” which presumably means the Austrian national anthem.

German lyrics:

“Vater in den Strahlenhöhen höre unser kindlich Fleh’n
Träufle deine Segensfülle auf das hohe Herrscherhaupt.
An dessen That und dessen Wille angesichts und in der Stille
Jeder hoffet jeder glaubt
Ruhe deine Segenshand über Habsburgs mildem Thron
Heil dann jedem Bürgerssohn Heil dir biedres Vaterland!”

Czech lyrics:

“Otče svatý na výsostech vyslyš zbožný prosby hlas:
dej ať září jen v radostech na císaře blahá jas.
Nech ať ještě dlouhá léta vavřín jeho slávy zkvétá

63 Bermann 1915, No. 311: 252-255. See fig. 2. “We all believe in one God in heaven. Everyone shall call him in his own way. The word is of little value, only the practice can praise him. We believe in one fatherland where justice is and virtue, where art and science grow, where everyone contributes to the common welfare, where freedom reigns gloriously! We believe in the salvation of the peoples. O, one God awakens them to the light from the deep darkness. O, one God shelters them.” (Rough translation by the author)

64 The given description is based on an anonymous manuscript from Mladá Boleslav preserved in the AŽMP, shelf mark 15488. Because of the name “Singer” given above the piece I assume that it may be composed by Benedikt Singer, cantor in Mladá Boleslav, or Joseph Singer, successor of Sulzer as cantor in the Stadttempel in Vienna.

zelená se v každý čas!
Sešli z hojných darů svých naší zemi zdar a slast'
andělé pak kůrů tvých strážte císaře a vlast."⁶⁵

While the Hebrew and German text versions include a plea for benediction of the mild “Habsburg throne,” in the Czech text the angel’s choirs are requested to protect the emperor and the country.

Generally, written sources of Jewish prayers in the Czech language are quite rare at the time of the Habsburg Empire; most of the prayer books from the 19th century which are not in Hebrew are in German.⁶⁶ A Jewish community in Prague which systematically introduced Czech prayers in their service was *Or Tomid – Spolek českých židů pro pěstování bohoslužeb v jazyku hebrejském a českém* (Eternal light – Association of Czech Jews for maintaining the services in Hebrew and the Czech language), founded in 1883. In the Czech-Jewish calendar from 1884/85 their way to deal with the language is depicted as follows:

“[The society] does not want to change anything of that which up to this time has been performed in worship services in Hebrew. Only that which up to now has been conducted in German – such as sermons, the prayer for the royal family, occasional talks, public announcements, declarations, etc. – will from now on be given in Czech.”⁶⁷

While the introduction of the German language in the service by the Reform movement can be seen as an act of assimilation towards the secular reality and as an act of demystification (Bohlman 2008: 80) by translating the prayers to the vernacular language, the introduction of the Czech language is an indicator of emancipation from the German language, the official and predominant language of the empire. Hillel Kieval calls the case of *Or tomid* a “showpiece of Jewish sincerity towards the Czech language and culture” (Kieval 2000: 164).

65 “Father on high, listen to our devotional voice: Let thy splendour shine in joy on the Emperor. Let the green laurel of his glory still flourish for many years! Give fortune and delight to our country. May the angels of your choirs guard the emperor and the homeland.” (Rough translation by the author)

66 According to Damohorská the first prayer book in Czech language was *Modlitby Israelitův*, published in 1847 in Vienna (Damohorská 2010: 61).

67 Kraus 1884: 112. (English translation after Kieval: 163-164)

NATIONAL ANTHEMS IN THE JEWISH SERVICE

As the note under *Österreichs Bitte* mentioned above indicates, national anthems have been performed in the Jewish service in the Czech lands. Vocal choir parts from the 19th and beginning 20th century show that the national anthem of the Austrian empire called *Volkshymne* or *Kaiserhymne* (Emperor's Hymn) had been a part of the synagogue rite for weekdays⁶⁸ as well as for holidays and special occasions.⁶⁹ By the time of the First Czechoslovak Republic, it was replaced by the Czechoslovak hymn.

The German lyrics of the Austrian *Volkshymne* "Gott erhalte Franz den Kaiser" (God save Emperor Franz) were written by Lorenz Leopold Haschka. The tune of the *Volkshymne*, which is used today for Germany's national anthem, was composed by Joseph Haydn and first performed in 1797 as a hymn on the birthday of Emperor Franz (Ragozat 1982: 55). The text "Gott erhalte, Gott beschütze unser Kaiser, unser Land" (God save, God protect our emperor, our country) is a later version by Johann Gabriel Seidel which became the official anthem of the Austrian empire in 1854 and was translated to the major languages spoken in the Austrian empire. This is the version we find in several languages in the mentioned synagogue repertoires. Interestingly, the repertoire of the Jubilee Synagogue in Prague includes sheet music of the Austrian anthem in German as well as in Czech and Serbian. The Serbian version *Bože živi, Bože štiti* in choir books found in the Jubilee synagogue are written by the hand of David Csernowsky (also Černovsky).⁷⁰ He was chief cantor of Semlin (today Serbia) and served from 1914 as a cantor in Prague.⁷¹

A Hebrew version of the *Volkshymne* for four voices was published by Salomon Sulzer in his main work *Schir Zion*.⁷² The lyrics cite Psalm 21, verses 5–8, the same psalm he set in music as in his *Zum Geburtsfeste des Landesfürsten* mentioned above. A footnote under the piece explains: "S. Sulzer beabsichtigte durch Unter-

68 See *Ashre und Kedesche für Wochentage*, ŽOP, shelf mark Z_199, presumably written by Lippmann Kurzweil from Sokolov.

69 See the choir books from a boy's choir in a synagogue in Prague, dating from the 1850s, 1860s in AŽMP, shelf mark 15362 and *Gesänge für den Sabbath*, 1880s presumably by A. Davidsohn, cantor in Bytom/Beuthen (Upper Silesia), later in Prague. ŽOP shelf mark Z_43.

70 E. g. ŽOP shelf mark Z_79.

71 A stamp of him on music which designates Csernowsky as "Oberkantor in Semlin" is in the ŽOP. The date 1914 occurs as a note on a choir book from the Jubilee synagogue, ŽOP, shelf mark Z_16.

72 Sulzer 1905, No. 495, p. 419. A manuscript copy is comprised in the music book *Zum Geburtsfeste des Kaisers am 18. August*, mentioned above. AŽMP, shelf mark 58457.

legung des hebr. Textes, der sich inhaltlich vollkommen mit dem deutschen deckt, für die Volkshymne ein gemeinsames Idiom zu schaffen.”⁷³ It is not clear, what the author of this note (presumably Sulzer’s son Joseph) meant by “gemeinsames Idiom”: Maybe the connection of the Jews and the gentile population by the common melody with a similar text,⁷⁴ only sung in different languages. In any case Sulzer created a form which brings together the melody of the secular hymn and the sacred text from the Psalms. This can be taken as illustration of Sulzer’s entire lifework – to combine Jewish religious traditions with music arranged in the prevailing style of his time. Sulzer’s aim was the “Veredlung” (ennoblement) of the synagogue chants and the creation of a general repertoire which should be sung in all communities. He conducted radical changes in the synagogue music – he composed new melodies and arranged traditional melodies for choir, sometimes with organ or harp accompaniment. But he retained the Hebrew language in the prayers.

Like the Austrian *Volkshymne* during the Habsburg Empire, later the national anthems of the Czechoslovak Republic formed part of the liturgy. This is proved by a program of a Friday evening service, maybe for a holiday, from Prague presumably dating from the 1930s. Embedded between *Adonaj moloch*, a *Haleluja* and *Borchu* we find the Czech part and the Slovak part of the Czechoslovak national anthem separately. Interestingly, the Czech title is written in Czech, the Slovak anthem is noted in German: “Slovakische Hymne.”⁷⁵

The Czech part of the Czechoslovak national anthem originates from the opera *Fidlovačka* composed by František Škroup (premiere 1834). As mentioned above this composer and conductor played an important role in the Jewish community in Prague. His song *Kde domov můj* (Where is my home) became the Czech part of the Czechoslovak national anthem, the Slovak song *Nad Tatrou sa blýska* (Lightning over the Tatras) became the Slovak part of the Czechoslovak anthem. They were sung one after the other during the First Czechoslovak Republic and again after the Second World War in Czechoslovakia until the separation of the Czech and the Slovak Republic in 1993. The texts of both the parts were also translated to German in 1918 because of the strong German speaking minority. Both the

73 “By underlaying Hebrew lyrics which in content coincide entirely with the German, S. Sulzer intended to create a common idiom for the Volkshymne.” (Ibid., translation by the author of this article).

74 Psalm 21 and the lyrics of the Emperor’s Hymn actually have merely a similar topic – God’s help for the king - but not literally the same text.

75 ŽOP, sign. P_53, see fig. 3. In the repertoire from the Jubilee synagogue, notes in programmes or music sheets by choir masters or singers are usually in German or Czech, sometimes switching abruptly from one language to the other.

parts of the anthem, the Czech and the Slovak, in both the Slavic languages and in German, can be found in multiple copies in the repertoire from the Jubilee Synagogue.

CONCLUSION

Within the sacred liturgy, which at first glance seems to be independent from secular occasions, the prayer for the welfare of the country is an “echo of the political and historical changes,” as states Damohorská 2010. From a written prayer dedicated to the emperor or president we can hardly learn about the real attitude of the persons singing or praying it. The same prayer for the welfare of the emperor can be prayed as an expression of fidelity, but can also be a symbol of an attempt of a marginalized group to achieve better times under the government. In any case the prayer implies that the praying person understands himself/herself as a member of the people reigned by the same government.

The talmud scholar Joseph Tabory states that liturgy has two functions: Firstly, it is a message to God and secondly it is a form of communication among the community (Tabory 2005: 226). Rabbi Lawrence Hoffman designates the main features of the liturgy with three Ps: Politics, Piety and Poetry (Hoffman 2005: 1–20). The decisions for a form, order, language and formulation of prayers are the result of negotiation processes within the community. Additionally, the liturgy can give a sign beyond the community, i.e., a signal of a marginal group to the majority – which is important especially in the case of the Prayer for the welfare of the country and compositions in honor of the sovereign.

CONTEMPORARY VIENNESE CZECHS AND THE MARGINALIZATION OF THEIR NATIONAL IDENTITY: REPRESENTATIONAL AND GRADUATION BALL

Zita Skořepová Honzlová

This article, dedicated to a Czech Representational and Graduation Ball, falls into a broader ethnomusicology research project on contemporary musical activities of Viennese Czechs. The music itself is just one of the levels studied; besides it is necessary to pay attention to the behavior of musicians and listeners, and finally arrive at the discovery of conceptualization, which determines the character of human behavior, music and their meaning. The research is therefore based upon Merriam's model of *music as culture* (Merriam 1964). Using the terminology of Harvard ethnomusicologist Kay Kaufman Shelemay (Shelemay Kaufman 2006), I will deal with *soundscape*s, which include *sound*, circumstances and contexts of specific musical activities (*setting*), and subsequent interpretation of their *significance*.

At the same time it seems to me theoretically and methodologically suitable to regard the Viennese Czechs as a diasporic community or *borderland culture* (Clifford 1994) and focus on the issues which are relevant in the course of my investigation. The "diaspora" caught the attention of ethnomusicologists from the 1990s, when the first works dealing with music making in the diaspora were published (e.g., Lipsitz 1994; Slobin 1994; Zheng 2010). This topic continues to occur at present (for example, a whole volume of *Ethnomusicology Forum*, Vol 16, No. 1, 2007 is devoted to the "diaspora"). Usually the "diaspora" combines both the dispersal and the life somewhere far away from the original or imagined "home" or homeland country. I use the concept of "diaspora" proposed by Kim Butler (Butler 2001). According to her definition, the diaspora is characterized by the presence of at least two of the following features: 1) dispersal of the community into two or more destinations, 2) some relationship to an actual or imagined homeland, and 3) self-awareness of the group's identity and self-defining against the majority of the host country; 4) existence of the Diaspora over at least two generations – diasporas are multigenerational because they "combine the individual migration experience with the collective history of the group dispersal and regenesis of communities abroad" (Butler 2001: 192). In addition, according to

Butler, the diaspora study should focus on “reasons for, and conditions of, the dispersal, relationship with the homeland/hostland and also interrelationships *within* communities of the diaspora” (Butler, 1998: 225–226).

All this seems to me particularly important because of the long presence of the Czech minority in Austria, several differently motivated and socio-politically determined migration waves (mainly voluntary and involuntary migration), presence of ancestors of those Czechs who stayed on the territory of the former Austro-Hungarian Empire, e.g., in Vienna and therefore coexistence of several generations. The essential fact is that “the relationship with a homeland does not end with the departure of the initial group. Not only does it continue, it may also take diverse forms simultaneously, from physical return, to emotional attachment as expressed artistically, to the reinterpretation of homeland cultures in the diaspora” (Butler 2001: 205). Relationship to the homeland, the *construct* of the homeland is essential: “it is the homeland that anchors diasporan identity” (Butler 2001: 204).

Through the participant observation of musical events, semi-structured interviews and informal conversations I will try to explore what kinds of music Viennese Czechs perform and participate in, and I would like to clarify the relationship of these activities to their integration, assimilation or preserving their Czech national consciousness and the role of the above-mentioned relationship to the homeland, the conditions of dispersal and/or migration to Vienna, the existence of a minority group identity and intergenerational relations. Finally, I will try to answer the question of how contemporary Viennese Czechs negotiate their identity through musical activities in an environment of not only Austrian but also multicultural Vienna.

SNAPSHOT: REPRESENTATIONAL AND GRADUATION BALL OF THE MINORITY COUNCIL OF THE CZECH AND SLOVAK BRANCH IN AUSTRIA AND THE COMENIUS SCHOOL ASSOCIATION

Vienna, Parkhotel Schönbrunn, 2nd March 2013, 9 PM.

Shortly after 7:30 PM I ascend from the Hietzing metro station and I walk to the Parkhotel Schönbrunn, the venue of the Czech Representational and Graduation ball. I meet a few girls in ball dresses and young men in suits and hear Czech words from their fragmentary talk. Although the Czech Ball should take place here, the hotel seems to work as usual: several guests pick up the keys to their rooms and they take their suitcases somewhere into a side corridor. A number of brochures and leaflets advertising concerts of music by Mozart and J. Strauss in the nearby situated Schönbrunn Palace are available at the reception.

From the outside, the building impresses one with its neo-Baroque façade. Its splendor is highlighted by night illumination; flags of Austria and the European

Union flutter at the frontage. Compared to last year, when several posters were placed at the front door of the Kursalon Hübner, here only a sign with the name of the event in German located next to the reception desk informs one about the Czech Ball. Portraits of Emperor Franz Joseph I and his wife Sissi and especially the decoration of the ceiling attract the attention of incomers: the symbols of the former monarchy represented again by the Habsburg imperial couple and the double eagle wielding a scepter and an orb. Before eight o'clock I hear incoming guests speaking both in Czech and German, and I look at a small queue which has appeared in front of the locker room. The hall opens at 8 PM, and I go to pick up my tickets just like last year. Mrs. Neuhold from the Comenius school gives out envelopes with pre-purchased tickets and two girls welcome every newcomer with a small bottle labeled "Eierlikör" – home-made eggnog.

The ballroom looks really impressive. The dance floor occupies the majority of the space. Tables and chairs are placed on the left and right side on the ground floor and in the gallery. The colors red, white and gold dominate in all the decorative elements – carpets, curtains, framed mirrors on the walls. The ceiling is decorated with paintings depicting the heavens with a lot of cherubs. Light shining from several large crystal chandeliers, reflecting in mirrors and on the polished marble paneling, adds a special gloss to the whole hall. The stage is situated opposite the dance floor. Several microphones, keyboards and two guitars are already prepared there. Musicians with a trumpet and a saxophone argue about something.

Wine glasses, buckets with ice for chilling bottles and programs of the evening in Czech and German are prepared on each table: in addition to the list of sponsoring organizations,⁷⁶ there is also acknowledgement to other associations and private companies. Like last year, I notice that a performance of members of the Vlastenecká omladina will take place after the official speeches, a dance show and presentation of the graduation class. I also notice a performance by DJsMusic in the Bijou Bar, a space adjacent to the main hall. Twenty minutes before nine o'clock most of the tables are already occupied; just some few people are still seeking their seats on the ground floor and then walk up to the gallery. First bottles of wine, mineral water, sometimes also beer appear on the tables. Men of all ages arrive in more or less formal suits; women are wearing ball gowns or other evening dresses.

A few minutes after nine the arrival of the graduates, accompanied by the opening bars of Chopin's solemn-sounding "Military" polonaise op. 40 No. 1, starts the whole event. Pairs of students descend the stairs on either side of the stage and slowly line up on the dance floor near the stage. The heads of the Comeni-

76 E.g. Hotel Post, Stadt Wien, Don Bosco, or Československý zahraniční ústav.

us School Association and the Minority Council of Czech and Slovak branches in Austria Ing. Karel Hanzl and Mag. Pavel Rodt come after a short applause and speak alternately in German and Czech in which one can hear a slight German accent. Pavel Rodt presents some guests and then mention two music groups from Prague and Brno which will play for the dance as in previous years. A novelty is the performance of the band founded by the Comenius School graduates named “DJsMusic” which will take place at 10 PM in the Bijou bar. After thanking the mayor of Vienna and the Austrian Minister of Education, “sashing” (giving a sash) to the graduates follows. Then Karel Hanzl mentions the 140th anniversary of the Comenius School Association, addresses thanks to all the sponsors and supporters and also alludes to another thirty-five community associations which are involved in the maintenance of the Czech language in Austria.

A few minutes before half past nine the graduates wearing similar black and white suits and ball gowns enter the hall and dance the festive polonaise to the accompaniment of an arranged fast polka, the “Holiday Train” op. 281 by Johann Strauss the Younger. The gradually growing noise from people debating in the hall does not fade even during thanksgiving speeches of two Czech and Slovak students whose speeches nostalgically remember and recapitulate the years spent at the Comenius School. At that moment, I notice a small contrast of their speech in comparison with the discourse of the two previous speakers: the perfect Czech and Slovak of both graduates seems to refute the fact that we are outside the Czech Republic.

The majority of the ball guests start to dance after the speeches. The first common dance is initiated by students accompanied by probably the most famous passages from the waltz “On the Beautiful Blue Danube.” High school students dance along with middle-aged people and I also admire several older couples who nevertheless dance with veritable pleasure. Meanwhile, musicians from both groups prepare their instruments and then they perform alternately several times during the program. A group from Brno, Nota bene, launches its program with the song “Ta naše písnička česká” (“Our Czech Song”) and then perform many popular pieces mainly in English, Spanish, German. Czech pop music (Olympic, Michal David) also resonates in the hall together with a few folk songs like “Ta jižní Morava je jistě krásná zem” (“That Southern Moravia is certainly a beautiful country”) accompanied by a Czech-style brass band.

At 10:35 PM comes the “Samba show” – a performance of the Vlastenecká omladina (“Patriotic Youth”) ensemble. Four young girls now come in to the space of the main hall. They are wearing headbands with feathers, high heels and dance costumes of different colors. Their bras and panties are decorated with sequins and fringes. Once one hears the first notes of playback music, they dance with smiles on their faces to the rhythm of a samba. Their performance is appreciated

with lusty applause of all present. After this short piece, a representative of Vlastenecká omladina quotes a joke about an old nickname of the association, which was sometimes called “stařešina” (“Patriotic Elder”). However, the aim of today’s performance is to “show that we have a lot of young and pretty girls.” The ball continues, accompanied by another series of cover versions of Czech and international popular songs interpreted by music groups from the Czech Republic.

I am naturally curious about the performance of the student group DJsMusic, so after 10 PM I go to the Bijou bar several times. In the sparse light, two young men in dark suits and with bow ties on their necks play in one corner of the room. The singer with a semi-acoustic tenor guitar⁷⁷ standing in front of a vintage microphone of the “Elvis” type greets guests and declares: “I’m from the fourth generation but I will try to speak a little Czech.” This utterance is followed by a few exclamations from the audience: “Yeah, yeah, in Czech,” however, the singer announces that he will “sing in English.” Then I hear swing-sounding music. The singing and guitar are accompanied by another musician playing the piano. The singer alternates the guitar with a harmonica several times. Both musicians perform confidently and it seems that they are well-coordinated and used to playing regularly in front of an audience. The majority of the audience is students; just some few older ones sit or stand nearby small tables. Someone are smoking. The entertainment is a bit noisy here: people talk loudly and drink and several couples go to dance on the small stage in front of the musicians. Two jolly young guys wish me “Merry greetings from Slovakia and Czech,” smiling and sending kisses to my camera. When I look at the stage, I notice posters which are fixed on the electric piano and on two loudspeakers situated on the both sides of the stage. The posters announce other concerts of DJsMusic and groups called “DJ & Bernie – Swingin’ Duo” and “The Tournarounds.” Those interested in a subscription to an electronic newsletter may add their email addresses to the circulating sheet of paper.

In the main hall people are still dancing to folk songs, Czech and international pop. Around midnight, the program culminates with the dance of the Czech *beseda*.⁷⁸ After the musicians’ invitation to dance, eight couples of dancers gather on the dance floor in a few minutes – there are a few students and a majority of middle- and upper middle-aged people. Soon after the first tones, dancers create two circles of eight and I watch with admiration how well they master the whole, multi-sectional set that lasts around fifteen minutes. Dancers moving and chan-

77 In comparison with the classical guitar, the jazz tenor guitar is a four-string guitar with a bigger corpus, sound holes with an “f” shape and *c g d' a'* tuning.

78 The Czech “beseda” is a line dance for four couples which was co-invented by Jan Neruda, Bedřich Smetana and Ferdinand Heller (Heller 1959) in the 1860s.

ging their partners, creating different circles and posing in a wide range of dance figures participate in dances (*sousedská, furiant, dvojpólka, řezanka, kominík* and *obkročák*) which are played several times.

CZECHS IN VIENNA AND THEIR EXPATRIATE ORGANIZATIONS: MINORITY COUNCIL OF CZECH AND SLOVAK BRANCH IN AUSTRIA, ASSOCIATION OF CZECHS AND SLOVAKS IN AUSTRIA, COMENIUS SCHOOL ASSOCIATION AND VLASTENECKÁ OMLADINA.

The first Czechs came to Vienna during the reign of Ottokar II. The strongest wave of Czech migration, however, dates back to the turn of the 20th century. Vienna became the city with the largest Czech-speaking community around 1900. Data from Austrian statistics from 1910 show 309,046 immigrants whose birthplace was Bohemia and Moravia (Mayerová in Basler, Brandeis et al. 2006: 278). Unofficial estimates range between a quarter of a million (Velek 2009: 33) to half a million people of Czech origin and their descendants (Soukup 1928: 141–142). Not only workers, craftsmen and servants, but also officials, nobility, scholars and artists settled here (Mach 1946). In the period before the First World War, Czechs along with the Jews were the two most significant minorities in Vienna (Vocelka in Whetstone, Vocelka et al. 2002: 11).

The fundamental characteristic of the Vienna Czech emigration is its “multi-dimensionality”: Czechs came to Austria in several and differently motivated migration waves. In the present day, the fifth generation of migrants’ descendants from the 19th century and the people who came in 1948, 1968 and 1989 live next to each other. The development of minority life goes back to the mid-nineteenth century, when a number of newspapers were published and dozens of institutions were active despite Germanization pressures, especially in the era of Vienna’s mayor Karl Lueger (1897–1910) (Mayer 1996: 131). In the interwar period, Karl Brousek mentions the existence of more than 20 periodicals and 300 minority associations (Brousek in Brousek, Vocelka et al. 2002: 39). Among them were the number of musical – and incidentally also the first established – institutions: from choirs⁷⁹ through military bands to tamburizza bands. Some of them, such as the Akademický spolek (“Academic Society”) founded in 1868, or the Slovanská beseda (“Slavonic Club”), established in 1865, exist till today. Musicians appeared at “Czech,” but also more broadly “Slavic” balls and music evenings, “besedas,” which were mostly attended by students, workers and lower officials. In the 1920s and 1930s, a number of Czech instrumentalists, conductors, composers of classical music and jazz worked and lived in Vienna.

79 E.g. Zpěvácký spolek Lumír, Hlahol Vídeň, choir of Jednota sv. Metoděje, etc.

The fate of Viennese Czechs and their expatriate associations was strongly affected by the political upheavals of the twentieth century – the foundation of an independent Czechoslovak state, the rise of Nazism in Austria, and especially the events after the Second World War, when part of the Viennese Czechs went back to their homeland: according to Iva Heroldová, 11,117 persons re-emigrated to Czechoslovakia till 1950 (Heroldová in Brouček et al. 1989: 276). The minority was also divided from 1948, when part of the Viennese Czechs sympathized with the newly established communist regime in Czechoslovakia. This schism has affected the mutual interrelationships almost till the present day. Since 1977, the Czechs have become recognized as a “national minority” in Austria and they obtained the right to the creation of the Advisory Council for the Czech National Minority. However, it was established in 1994, after 17 years of disputing (Tichy in Basler, Brandeis et al. 2006: 276).

The main organizer of the Czech Ball is currently the Školský spolek Komenský (“Comenius School Association”)⁸⁰. Since its founding in 1872, the main aim has been teaching the Czech language and establishment of a private school. By the end of the First World War, the school had to deal with government restrictions. Nevertheless, in 1920 a high school in Schützengasse 31 was established. Around four and a half thousand students attended the school in the 1930s. As well as all the other Czech organizations, the Comenius School Association was disbanded during the Second World War. In the after-war period, all Czech schools in Vienna were relocated to a building at Sebastianplatz, where kindergarten, primary and secondary schools still function. The Association has managed to regain the Schützengasse building, which houses the newly renovated high school. The Comenius School is the only minority educational institution in Vienna which provides bilingual education in Czech or Slovak and German at all levels, from kindergarten to graduation.⁸¹

The organization of an originally “All-minority representative” ball since 1984 involved the Minority Council of Czech and Slovak branch in Austria. According to its longtime representative Otta Češka, the council sponsored some political parties⁸² and cultural or gymnastic clubs⁸³ (Češka in Basler, Brandeis et al. 2006: 352–353). After 1948 the already-mentioned “competitive” association Sdružení Čechů a Slováků was founded. Češka regards it as an organization “collaborating” with the communist regime in Czechoslovakia until 1989 (Ibid. 353). The

80 To attract larger audiences and more participants, the Representational Ball has also become the “Graduation” Ball since 2004.

81 See <http://www.komensky.at/> a <http://www.orgkomensky.at/> (Sept. 25, 2013).

82 Social democrats, national socialists and Christian democrats.

83 Eg. Sokol, singing association Lumír, České srdce, Jednota sv. Metoděje.

Comenius School Association, Vlastenecká omladina and the Club of Czechoslovak Tourists then join the Association of Czechs and Slovaks. To defend the Association, its longtime chairman Miroslav Brožák mentions Comenius school activities, the opportunity of visits of relatives in Czechoslovakia and cultural programs – primarily film projections and performances of Czechoslovak artists in Austria – (Brožák in Basler, Brandeis et al. 2006: 356–357).

Members of Vlastenecká omladina repeatedly appear on the program of the Czech Ball.⁸⁴ Like the two aforementioned associations, Vlastenecká omladina has a long history. It was founded in 1886 in order to maintain the Czech language. This was initially realized at informal meetings of members in pubs, during trips, recitation and music-making activities and amateur theater, which from the 1950s became the main activity of the association – members performed many works of Czech and world classics.⁸⁵ Vlastenecká omladina has worked for a long time with the Comenius School Association. Since 1993 it has had its base in the main building of the Comenius school at Sebastianplatz (in Basler Brandeis, Brandeis et al., 2006: 406–409). Meetings of members, rehearsals and performances take place in the school's theater.

Only after the fall of the communist regime has the quality of mutual interrelationships in the minority communities gradually changed. The Association of Czechs and Slovaks and its allied organizations entered the Minority Council in 1997. The different situation of contemporary Czech Viennese minority is probably reflected in the cooperation of the Comenius School Association and Vlastenecká omladina (former supporters of the former “Czech and Slovak Association”) with the Minority Council, Jednota svatého Metoděje (“Unity of St. Methodius”) and the Don Bosco Club.

FOUR SEMANTIC DIMENSIONS OF THE CZECH BALL

I recognized four “semantic dimensions” of the Czech Ball. The first can be seen in the declared linkage with Austrian and/or Viennese environment, where the Viennese Czechs have lived for over one hundred years. Parkhotel Schönbrunn, the venue of the ball, seems to be a representative center of this environment. The building itself has a remarkable past⁸⁶: the originally imperial inn was taken over in 1823 by Ferdinand Dommayer, who rebuilt the building. A new ballroom, which was intended for the general public, was opened. It was this ballroom where father and son Johann Strauss and Joseph Lanner introduced their famous waltzes. At the beginning of the 20th century, there was a lack of luxury hotels in

84 See <http://www.omladina.at/> (Sept. 25, 2013).

85 Eg. Klicpera, Tyl, Vrchlický, Ibsen, Wilde, Gogol, Molière, etc.

86 See <http://www.austria-trend.at/parkhotel-schoenbrunn/de/history.asp> (Aug. 22, 2013).

Vienna. Therefore the former Café Dommayer was replaced in 1907 by the still functioning Parkhotel Schönbrunn. The hotel became famous a short time after its opening due to visits of guests of Emperor Franz Joseph I. The Czech Ball has been regularly organized here since 1990 (*Vídeňské svobodné listy* 61 (9/10) except for a break in the years 2011–2012 when the event was held in the Kursalon Hübner⁸⁷ because of the Parkhotel's reconstruction. It seems that the Viennese Czechs consider themselves to be closely linked to central Vienna and they intend to belong there. Apart from the choice of venue, a repeated show to the music of Johann Strauss may perhaps play a role in this dimension too.

The second dimension is dance entertainment of global and/or “Euro-American” character. It reflects the fact that people in Vienna as well as in many other places in the world prefer popular music with predominantly English lyrics for dance and entertainment. These are a few years- or a few decades-old songs known from hit-parades and familiar to the general public due to a part of the globally unified nature of radio broadcasting. This dimension represented the majority of the repertoire introduced by musicians from Prague and Brno. Since the two groups focus on a similar, in some cases identical, repertoire, musicians shared tasks – while the Caroline Band played known evergreen Czech and world pop songs and the “standard swing repertoire” (Pavel Drešer, Aug. 21, 2013) Nota Bene performs a “variety of styles,” compositions to the rhythm of the polka, the waltz, the cha-cha and others (Jaroslav Musil, Aug. 21, 2013). Both of these bands come from the Czech Republic and were featured at the ball in Vienna several times. Ball co-organizer Margita Jonas found the Caroline Band over the internet. The Nota Bene group was invited because of previous experience with its performance: a founding member Jaroslav Musil played at the wedding of a businessman living in Vienna and later he was also contacted by Mrs. Jonas. Founded in 1996, the Caroline Band⁸⁸ is a Prague music group of professional musicians performing in a two- to four-member cast (vocals, keyboard, saxophone, trumpet) at balls, weddings or receptions. The repertoire consists of Czech and foreign pop and musical songs and dance evergreens (ABBA, Michael Jackson, Rod Stewart, Waldemar Matuška, Karel Gott, etc.). Nota Bene⁸⁹ was founded in 2000 in Brno. The group plays in a duo to quintet (guitar, keyboard, vocals and flute/piccolo). The musicians have introduced music for dance and entertainment mainly at private events of the ball-type in the Czech Republic and abroad and also in Vienna since 2008. In its repertoire of over 600 compositions, the group has cover

87 Also a very representative building situated in the area of the Stadtpark, near the Vienna historical city centre. See <http://www.kursalonwien.at/> (Oct. 17, 2013).

88 See www.caroline-band.cz (Aug. 22, 2013).

89 See www.notabeneband.cz (Aug. 22, 2013).

versions of famous song and instrumental pieces from Czech and Moravian folk songs (e.g., *Písnička česká, Ej, padá rosička*), through Czechoslovak and foreign pop (Lucie Vondráčková, Kabát, Elán, Elvis Presley, Frank Sinatra, Julio Iglesias, etc.) to well-known dance tracks (such as Johann Strauss – Radetzky march, “El chocklo” tango).

The third semantic dimension of the Czech Ball in Vienna refers to the symbolic markers of Czech national identity. In this case, these are Czech folk songs and pop music, but mainly the Czech *beseda*. Live playing of the Czech *beseda* was demanded by Margita Jonas, one of the organizers of the ball. The current director of the school, Helena Huber, and Margita Jonas stated that this requirement was something unique and special for Czech groups: the musicians had to find notes and learn the *beseda* solely because of their performance at the Czech Ball in Vienna. However, the dance of the *beseda* has a long tradition here in Vienna: it was danced not only during the previous Graduation and Representational Balls, but also at formerly held Czech minority balls – the Ball of Czechoslovak Artisans and Merchants in Vienna also in the Kursalon Hübner and the Mariott Hotel⁹⁰ – and during other, usually ceremonial, occasions (e.g., a street festival on the centennial anniversary of the Comenius High School, on the 7th of October in 2010⁹¹); at the Moravské hody (“Moravian regale”) the *beseda* was danced in Moravian folk costumes (Helena Huber, Sept. 19, 2013). I had the opportunity to observe the dancing of the *beseda* at a ball in 2012. Moreover, archival materials of the Don Bosco Club – mediator of the Czech Catholic mission – refer to learning of the *beseda* as well as other Czech dances for over thirty years. Andreas Egermeier, a classmate of Dominik A. Ježek and the current director of the Comenius High School Helena Huber⁹² both remember the lessons and dance of the Czech *beseda* at the Don Bosco Club. I found out that former students of Comenius schools have in their memories the Don Bosco Club and the Czech church at Rennweg associated mainly with music and singing of Czech songs (Magdalena Váchová) or the beginnings of playing the guitar (Dominik A. Ježek).

The fourth dimension is the social significance and potential of the ball in terms of the opportunity to present and draw attention to one’s own skills in an already-established network of social contacts. However, interviews with the musicians of DJsMusic reveal that the context of the Czech “minority” ball does not play a major role. The frontman of the DJs Music group is Dominik A. Ježek (born in Vienna, 1987), who participates in several music groups (“DJ & Bernie – Swingin’ Duo,” “The Tournarounds” and “Four Beats”). Most of the musicians he performs

90 See <http://www.rozhledy.at/35JahreDBKlub.htm> (Sept. 19, 2013).

91 See photos of the event: <http://orgkomensky.at/fotos.php?id=325> (Sept. 19, 2013).

92 Then she taught the *beseda* to her school colleagues in the evenings.

with have some Czech ancestry. He considers himself to be an “Austrian of Czech origin”: his grandparents came to Vienna from Bohemia. At home he spoke Czech occasionally only with his grandfather, who was disappointed in his lack of interest in singing in Czech. Today, the language of Dominik’s everyday communication is German. He learnt Czech from his Czech friends during holidays in Moravia, but primarily at the Comenius School, where he and two classmates founded the music group focused on classic American rock’n’roll, partly swing and jazz music. His musical taste was influenced by sympathy and love of music already present in the family environment: his grandfather was a guitar player in a jazz big band. His father played the saxophone. The family often attended concerts. Dominik’s colleague, bass guitarist Andreas Egermeier, remarks that the choice of this genre was motivated by an effort to attract and enlarge their own audience – it is said that this genre is popular in Vienna, but at the same time it is performed by only a few members of the younger generation. Except for a few of the author’s own pieces, the repertoire consists of cover songs, sung mainly in English, sometimes in German. Classic austropop is also enjoyed by audiences. The musicians play in Viennese bars and clubs,⁹³ as well as privately for parties, or occasionally in summer on outdoor stages. Dominik A. Ježek manages all the organizational matters by himself, including creation of a website and promotional materials. Apart from a few former classmates from the Comenius school, the audience of Ježek’s music groups is purely Austrian and consists of mostly middle-aged people. According to Andreas Egermeier, this music is particularly attractive mainly to “the generation of our parents” (Andreas Egermeier, Sept. 4, 2013). Musicians intend to contact the Czech minority and mention their alliance with the Comenius schools only in case of a performance at Czech balls or at the Christmas concert organized at the hall of the Czech School.

Even though Dominik A. Ježek aimed to perform only with former graduates of the Czech school at the ball in 2013 and also play some “old Czech rock’n’roll songs,” the group performed only in duo for organizational and economic reasons. Then only classic American rock and jazz music sounded in the space of the Bijou bar. The performance there was just one opportunity among others, however, for Andreas Egermeier and Dominik A. Ježek. Its importance lies mainly in the possibility of reaching the people from the circuit of the Comenius School Association:

“It was very important for me. First, I was really looking forward to it, and for three years I’ve tried to play there, and secondly, too many young people have told me

93 Such as Tunnel Vienna Live (Josefstadt), The Sign Lounge (Alsergrund), Saloon a Café Falk (Donaustadt).

that there was really good music in the bar, and the third, those contacts that arise from such things... for me it was very nice and important.” (Dominik A. Ježek, Sept. 12, 2013).

“We had our first gig at my graduate ball... We wanted to play there because we said there was an audience that we knew and it would be a great opportunity to get in contact also with the people who organize something by themselves – this is mainly the Comenius School Association ... I would say it is more important (than other performances – ed. ZSH), mainly due to the fact that we know the audience, and many people who attend the ball know us from childhood, so it was important for us to please them with our music, so they let it be known via *mundpropaganda* that the music is good.” (Andreas Egermeier, Sept. 4, 2013).

THE MARGINALIZATION OF CZECH NATIONAL IDENTITY: TO BE (SOMETIMES) CZECH?

The character of the Czech Representational and Graduation Ball corresponds with “music of invisible enclaves,” a strategy of musical self-presentation of immigrant minorities which I described in Prague and/or in the Czech Republic (Skořepová Honzlová, 2012): a minority cultural event is organized on a special occasion. Therefore several hundred members of a minority community meet almost without the knowledge/awareness and especially without the participation of the majority. Except for advertisement in minority periodicals,⁹⁴ invitations to balls of Viennese Czechs can be found on the website of the Comenius School Association, which also sells and distributes tickets. Although the ball figures on the web calendar of Viennese balls,⁹⁵ the vast majority of visitors are relatives of graduates or students from other classes and those who are linked by family with the Czech Viennese minority.

As I had the opportunity to observe the musical events of various immigrant minorities in Prague, at least most of the program and the individual performances comprise and refer to symbolic markers of ethnic or national identity: people talk and sing in a minority language; the guests sometimes participate in performances together with the musicians, so the presentational model of music-making is replaced by the participatory one (Turino 2008). One can see people wearing a variety of “ethnic” clothes, etc. It was the fourth semantic dimension, in which references to symbolic markers of Czechness were present, as epitomized by Czech folk songs or popular hits and particularly in the dance of the

94 Česká & slovenská Vídeň, Vídeňské svobodné listy and culture monthly Klub.

95 See <http://www.ballkalender.cc/> (30. 9. 2013).

Czech *beseda*. According to ball co-organizer Margita Jonas and the current high school director Helena Huber, the *beseda* is regularly danced perhaps only here in Vienna. Comparison with the ball in 2012 reveals that last year's repertoire was almost identical; even the *beseda* was danced by a similar number of dancers.

Dancing of the Czech *beseda* has undoubtedly different significance for the Viennese Czechs from it would have for graduates in Prague, Brno or any other place in the Czech Republic, where hardly anybody would get the idea to dance it. In Margita Jonas' opinion, musicians who were able to play the *beseda* could not be found in Austria today.⁹⁶ Regardless of this fact, the engagement of Czech music groups, or "linkage to Bohemia and the Czech repertoire" has (Margita Jonas, Sept. 12, 2013) a key role. For many years before reconstruction of the Parkhotel, a band from Bratislava played in the Bijou bar. Its performance was now replaced by Dominik A. Ježek and his group.

Although a number of symbolic markers of Czech national identity could be recognized at the Czech Ball in Vienna, e.g., in comparison with Prague Ukrainians the Viennese Czechs recall their Czechness rather "gently" or "soberly": no participant arrived in a folk costume. There were no reciting of patriotic poems or performances of "national" vocal or dance ensembles. Neither this nor last year, were nostalgic memories of the distant homeland evoked during the Czech Ball: I noticed this trait in Prague at a gathering of Arab musicians from the group Ziriab and their listeners (Skořepová Honzlová 2010) as well as at some other community events organized by immigrants living in the Czech Republic. As it emerged from the interviews, for musicians-graduates of the Comenius schools, their performances at the Czech Ball represent a strategic opportunity to expand their own audience from the circle of former social contacts.

Finally, comparison of utterances of Czech Ball co-organizer Margita Jonas and Dominik A. Ježek reveals distinct opinions which are determined by a different generational experience and migration situation: while for Margita Jonas it is "a great feeling when you hear after many years of residence outside the (Czech – ed. ZSH) Republic the hits of your youth here in Vienna and at the ball which you co-organize" (Margita Jonas, 12. 9. 2013). The former student of the Comenius School – as an "Austrian with Czech roots" – says:

"The *beseda*, yes ... Although I think it doesn't matter if the *beseda* is played from a CD or live, because it's about the dance... and otherwise, I do not know if it's

96 By the way, once after I had attended mass in the Czech church of The Most Holy Redeemer on Rennweg I had a talk with two men. We also mentioned the Czech Ball. One said with a bit of disdain: "But they invite musicians from Czech," while the another one stated that there were no more Czech musicians in Vienna.

cost-effective because the new, the current generation which will attend the ball for another thirty years, they have been here in Vienna for two or three generations and I do not know if it is *notwendig* for them if any group comes from Brno and plays some modern Czech or Slovak hits... it's important to play something old, classical Czech ... for the tradition remains, but modern Czech hits, I don't know if anyone cares here because everyone here lives in Vienna and does not even know the songs." (Dominik A. Ježek, Sept. 12, 2013).

While Margita Jonas's perception of "modern Czech hits" is influenced by nostalgic memories of a part of her own past when she lived in the Czech Republic, traces of an idealized construct of Bohemia as the "old (and distant) homeland" and a notion of "tradition," something "old and classical Czech" – the *beseda* in this case – draws attention in the statements of Dominik A. Ježek.

According to Comenius school music teacher Yvona Friedlová, today the Czechs in Vienna are virtually invisible there. If they want to, they can remember their Czechness and be aware of it without also being part of the Austrian and Viennese society in which they are fully integrated due to a perfect knowledge of German and everyday life here (Yvona Friedlová, Sept. 18, 2013). It is therefore questionable to what extent the updates and recollections of "Czechness" are only situational, e.g., Viennese Czechs actualize them only during Czech Ball-type events or other, now rather sporadic events of minority associations or organized by a private initiative. To clarify the question if the members of the Czech minority in Vienna and in particular of its various parts and generations feel to "(not) be Czech" only occasionally – perhaps during the ball – or every time, I will still need to do further research.

FADO, PATH TO THE LIMELIGHT

Kristýna Kuhnová

This article is based on the field research which was carried out in Lisbon in May and June 2013 within a greater research work conducted in order to obtain data for my dissertation focused on the traditional urban music genre fado performed by amateur musicians in Lisbon. The goal of the dissertation itself is to map the musical processes used as a tool for shaping the cultural space which is central to the development of a specific music community.⁹⁷ Furthermore, the research will deal with the change currently occurring in this genre and will reflect the impact of this change on the make-up and motivation of the music community.

For my case study, I have chosen a place called CLAF in the Marvila industrial district in Lisbon, which organizes matinees of amateur fado on Sundays and also serves as a school of fado.

In the following text I will give a description of the transformation of the recently marginalized genre of fado music into a popular phenomenon, which again is growing in importance in Portuguese cultural life and its knowledge is quickly spreading beyond the Portuguese borders.

The popularity of fado, which has been increasing approximately since the end of the millennium, was supported by the fact that, in 2011, fado was inscribed in the UNESCO Heritage Lists and was thus declared an intangible heritage of humanity. This led to the eventual end of the politico-ideological discussions⁹⁸ concentrated on the problematic history of fado, widely associated with the

97 I use the definition of a musical community described by K. Kaufman. Shelemay (2011): "A musical community is, whatever its location in time or space, a collectivity constructed through and sustained by musical processes and/or performances. A musical community can be socially and/or symbolically constituted; music making may give rise to real-time social relationships or may exist most fully in the realm of a virtual setting or in the imagination. A musical community does not require the presence of conventional structural elements nor must it be anchored in a single place, although both structural and local elements may assume importance at points in the process of community formation as well as in its on-going existence. Rather, a musical community is a social entity, an outcome of a combination of social and musical processes, rendering those who participate in making or listening to music aware of a connection among themselves."

98 Rui Vieira Nery in his paper at the conference "Património como Identidade" in Museum of Fado in Lisbon, May 24, 2013.

propaganda of the Salazar fascist dictatorship, which resulted in a large outflow of audience, especially in the revolutionary and post-revolutionary 1970s.

The interviews conducted with some of the middle-aged Portuguese show that, in this era, mostly the anti-regime oriented people even forbade their children to listen to fado as it was associated with the “New State” (Estado Novo).⁹⁹ Among other things, fado was at the time banned from dramaturgical plans of radio and television broadcasting.

Another social stigma for a long time attached to fado was the association of this genre with wild nightlife:

“I wanted to be a fadista artist but my father did not want me to sing fado,” says 54-year-old Luísa, a woman of Cape Verdean origin attending the fado school at CLAF. “He saw fado as something low sung by prostitutes. He also did not want me to spend nights in bars.” (Interview with Luisa da Purificação, CLAF, Lisbon, May 4, 2013).

Armando Tavares, one of the founders of CLAF, is more specific about this topic:

“It depended on the neighbourhoods. Fado was strongly associated with prostitution mainly in Mouraria, whilst in Alfama not so much. In the Madragoa district, fado was associated with fish sellers. Fado was bad only for people who wanted it to be.” (Interview with Armando Tavares, CLAF, Lisbon, May 6, 2013).

In the 1990s, fado gradually restored vitality; however, the breakthrough came in particular in the second half of the decade. In comparison with the previous decades, an incredible number of young artists appeared, willing to engage in fado music. The motivation of many of them often differs much from the motivation of the older traditional fadista artists. Similarly to fado, the process of learning fado is undergoing changes.

In the documentary *Mariza and The Story of Fado* from 2007, the famous fadista artist Mariza expresses her opinion on the process how fado is passed on:

“Casas de fado are important schools for fadista artists. Fado is an oral tradition; therefore there are no music schools where fado would be taught. We learn it on the streets, in taverns or in casas de fado. Here you can hear the best as well as the traditional fadista artists and you must learn from them.” (*Mariza and The Story of Fado* 2007).¹⁰⁰

99 Authoritarian regime installed in Portugal in 1933. It lasted until the Carnation Revolution in 1974.

100 *Mariza and The Story of Fado* (2007) is a British documentary film made for BBC by the director Simon Broughton.

The traditional initiation into the art of fado in clubs Mariza talks about is still living in Lisbon. However, many fadista artists do not go through this process of initiation. They discover fado for example in recordings of famous fadista artists and study music at art schools, where they learn proper technique, and visit recently established fado schools.

This issue is discussed in greater detail in the last section of this article presenting the evidence of the field research in the fado school in the CLAF association.

PATH FROM MARGINALITY TO THE LIMELIGHT

In its long-time development, fado has risen several times from being perceived as marginal to its peak and dropped back to the bottom. To understand its current standing better, it is important to relate fado to the cultural and historical background.

The origin of fado itself is associated with marginal classes living in Lisbon in the 18th and 19th centuries. Rui Vieira Nery (2004)¹⁰¹ claims that fado came into existence under the influence of an intensive Luso-Afro-Brazilian cultural exchange which took place during the 18th and 19th centuries. At that time, the Afro-Brazilian dance fado settled down in its popular form among marginalised classes of Lisbon and was mixed with their own dance and musical tradition. Fado was then associated entirely with the environment of taverns and brothels. The first fadista artists were prostitutes and brawlers. Only in the second half of the 19th century did fado reach the middle and upper-middle classes.

However, the most significant change and fluctuation of popularity took place during the 20th century. Fado passed through stages of being persecuted by the political establishment and at the same time enjoying great popularity with the audience and vice versa.

The deepest fear experienced by the fascist regime established in 1933 was the revolutionary past of fado and its ideological tendencies. Therefore it was trying to bring fado into line by professionalization and censorship. Artists were restricted to the codified environment of the so-called *casas de fado*; their performance style was unified and the marginal features associated with the origin of fado were completely eliminated.

In this period, Salazar explicitly argued against fado and labelled it as a dangerous, recently established urban genre. Instead, he supported rural tradition which had been developing for centuries and, according to him, was able to express national identity truly. None of the national celebrations involved fado,

101 Information about the cultural-historical context is based on the reading of the book *Para Uma História do Fado* by Rui Vieira Nery.

which was a paradox because, at that time, fado reached its peak of popularity in theatrical and film production and radio broadcasting.

During this successful first era of the New State, fado was considered a despicable genre. One had to accept it pragmatically as a part of life and hope that these living memories of prostitution and crime of the 19th century would be gradually erased by educating the audience.

This official attitude radically changed after World War II. The explicit liking of the pro-German regime contrasted with the opinion of the majority of the population and the New State thus lost the trust of predominantly young Portuguese. The propagandistic strategy pursued had to be changed into pragmatic populism which would create culture for the masses and prevent the undesirable influence already penetrating from Western Europe and the United States. In this new context, the regime, always holding a rather ambivalent or hostile attitude towards fado, finally discovered a genre that it has since then included into its cultural populist strategy.

The closed system of restaurants with professional fado began after some time to show strong signs of exhaustion. In the years before the Carnation Revolution of 1974, Casas de fado still belonged to places with the best fadista artists of the 1930s and 1940s and the post-war generation. The artists appeared in radio and on television and went on tours in Portugal and around the world to sing and play for the Portuguese emigrant communities. This mainstream was dynamic and represented the peak of the fifty-year long development of the system of professionalization which has completely changed fado and its informal production.

However, the thematic and ideological stereotypes of fado lyrics showed increasing ignorance of the socio-cultural reality. Its repertoire was hardly ever restored, which also contributed to the outflow of young audiences. The left wing rejected fado openly and found its ideal in new revolutionary songs rebelling against the current regime. Practically inevitably, fado had to face great antipathies in the years following the Revolution and, together with the most famous fadista artist Amália Rodrigues, the movement was accused of supporting the fascist dictatorship. In the Revolutionary era between 1974 and 1975, fado was in practice banned from the radio and television broadcasting.

Nevertheless, also in that period there were innovative fadista artists trying to revise the genre of fado, above all, by making a very careful selection of texts. In the 1970s, it was especially Carlos do Carmo¹⁰² who gave fado a new impulse. In the 1980s, the politico-ideological discussion about fado slowly arrived at a consensus and fado thus again gradually took up its peculiar position within the national cultural context. In the 1990s, fado's vitality was restored and thanks

102 <http://www.youtube.com/watch?v=TrJe5FYIVZY>

to Joaquim Pais de Brito, the director of the Ethnological Museum, fado was brought into the serious focus of academia. In 1998 the Museum of Fado was established.¹⁰³

FADO AS AN INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE OF HUMANITY. INITIAL REFLECTION.

Since 2005, the Institute of Ethnomusicology at the Universidade Nova de Lisboa (INET-MD), together with the Museum of Fado, collaborated on the nomination for UNESCO. Its aim was to help fado to become recognized as an intangible cultural heritage of humanity. A scientific committee composed of members of the Museum of Fado and INET-MD (Rui Vieira Nery, Salwa El-Shawan Castelo Branco, Sara Pereira) prepared the nomination based on research of the symbolic world of fado, which is an important practice contributing to the creation of urban identity. The nomination included a comprehensive plan for the conservation, protection and research of the cultural heritage of fado. One of the objectives was to bring together the multidisciplinary scientific perspective and the knowledge of active fadista artists.¹⁰⁴

On November 27, 2011, the UNESCO Intergovernmental Committee approved the candidacy and inscribed fado as an Intangible Cultural Heritage of Humanity.

The main points of candidacy which should significantly affect the future of fado are, apart from the plan to protect and preserve fado, also inclusion of this topic in school and university curricula, publishing and research plan, creation of a digital archive of fado, etc.

The plan also includes supporting the community of fadista artists and its constant careful scientific observation. This observation will focus on the impact brought by “patrimonialization”¹⁰⁵ of this intensely lived experience on the community.¹⁰⁶

In view of the fact that fado was inscribed in the UNESCO list only a short time ago, it is for now rather difficult to show what the inscription meant to fado. Moreover, given the fact that fado has in the past decade enjoyed an unprecedented popularity, it is difficult to predict which of the changes are only brought about by this popularity and which of them actually result from the inscription of fado in the Intangible Heritage list.

103 <http://www.museudofado.pt>

104 <http://www.candidaturadofado.com>

105 The word “patrimonialization” means in this sense gaining status of intangible cultural heritage.

106 Pedro Félix in his paper at the round table “Fado e Flamenco - Patrimónios Imateriais da Humanidade,” Centro Cultural de Belém, Lisbon, June 6, 2013.

We can be certain that the concern about fado has also been growing lately beyond the Portuguese borders. Since it was listed as an Intangible Heritage of Humanity, international awareness of fado has increased, which is illustrated by successful fado festivals held in Madrid or Rio de Janeiro and Sao Paulo, Brazil. The interest in fado has also grown substantially among academicians. In his paper delivered at the conference “Heritage as Identity” organized by the Inatel Foundation in the Museum of Fado on May 24, 2013, Rui Vieira Nery noted that the approval of candidacy signified that an absolute consensus had been reached declaring fado an important element of Portuguese identity. According to him, this also leads to problematic consequences, for example in the sense that other music genres try make use of this great commercial success of fado by producing such peculiar merged genres as pop-rock fado, hip-hop fado, etc.

The impact of the successful candidature is, in his words, weakened by the crisis in Portugal. Nevertheless, it has become apparent that the genre of fado is most resistant to the crisis. This can be illustrated by the increase in the number of places where fado is performed; by the fact that prestigious national stages put fado on their regular programmes although they refused fado completely not long ago; or by the amount of sold records in Portugal (the sales account for 60% whilst, before the candidacy, they were barely 40%) which made fado the best-selling genre of Portuguese music.¹⁰⁷

In addition to many young fadista artists pursuing glittering careers on the national as well as international scene, fadista artists of foreign origin also started to appear and they sing fado in their mother tongues. Traditionally, fado fascinated all the Japanese, but the groups of Japanese fadista artists have been joined by fadista artists of various nationalities.

New places emerge to host fado sessions. Some of these cases may only want to make use of the popularity of fado whilst others aim to adopt an alternative attitude towards fado performance. This is the case of the restaurant Povo in Cais do Sodré in Lisbon. This restaurant serves as an art residence for fadista artists. The space is free of the attributes typical of fado restaurants. On Fridays and on the weekends it uses the location in the popular area of Lisbon’s nightlife and, instead of fado, DJs and electronic music is played. Fado is played here every Tuesday, Thursday and Sunday. Young talented fadista artists usually spend about a month and a half here. Considering the fact that the owners of Povo also own a recording studio, the residential stay here results in a recorded album in the Povo series, which is commonly available in record shops. Such a CD should help the young fadista artists to get into the world of fado. The sessions always start at 9.30 p.m. and end at midnight and are divided into three thirty-minutes long sets.

107 Rui Vieira Nery refers in his paper to the percentage of records sold.

Professional accompanying fadista artists, a poet and a lyrics writer are hired by the restaurant and serve to advise the residing artists on the choice of their repertoire. The singers do their best to mention the author of each text and song, which is not usual for fadista artists. Moreover, it is not common for one fadista artist to sing all night; in fado restaurants, several artists take turns singing.

Fadista artists themselves usually respond to the fact that fado has become an intangible heritage in a positive way; however, they do not think this would bring any significant shift in the genre: “Nothing has changed. Fado has always been an intangible heritage. The only thing that has changed is that nowadays more tourists come to listen to fado and we get more offers to perform abroad. Otherwise everything is the same,” says young fadista artist Sara Correia from the famous casa de fado Casa de Linhares (Interview with Sara Correia, CLAF, Lisbon, May 1, 2013).

The guitarist João thinks that successful candidacy cannot change much, but sees that many people have made use of the popularity of fado: “There are more and more fado restaurants, for example, also with such a concept as ‘the best of fado.’ Also, many people have appeared who, although they cannot do fado properly, teach it.” (Interview with João Fonseca, CLAF, Lisbon, May 5, 2013).

CLAF

Fado is an urban musical practice occurring on two levels: amateur and professional. A specific network of sites which host fado sessions, whether on an amateur or a professional level, serve traditionally as workshops for young fadistas. This tradition is still alive; however, the boom of new fadistas during the past decade has led to a different approach towards the passing on of the genre.

With the increasing popularity of fado, the phenomenon of fado schools is expanding. There are a few schools with a long-time tradition. The oldest of them and supposedly the first school in the country is at the CLAF association.¹⁰⁸

The next section is based on field research in CLAF in the Chelas quarter in Lisbon. I will illustrate the activities of the school of fado undertaken within the association, composition and motivation of students and professors and way of passing fado on. Central to the text are evidences of Mr. Armando, the leader of CLAF, Pedro Machado, the guitarist and professor in the school of fado at CLAF and of a 19-year-old professional fadista singer Sara Correia, who attended the CLAF school.

108 Even the Museum of Fado offers lessons of fado based on traditional transmission of the genre. The monthly fee is quite high. <http://www.museudofado.pt/gca/index.php?id=45>.

CLAF AND AMATEUR FADO

The association Clube Lisboa Amigos do Fado (CLAF) in Lisbon's Marvila quarter¹⁰⁹ regularly organizes Sunday matinees of amateur fado and Monday lessons. Similar local cultural and sport associations are scattered throughout the whole city of Lisbon and, according to the Portuguese sociologist António Firmino Costa (2008), play a crucial role in the continuity of fado as an urban cultural practice.¹¹⁰

Amateur fado plays an important role in the local context of the Lisbon districts. It intertwines with social relationships and its constant presence significantly affects the configuration of local cultural patterns (Costa 2008: 126–127). In addition to cultural and sport associations, the venues of fado sessions are also local bars, taverns or restaurants which have reserved particular days in a week or year for amateur fado sessions.

For cultural and interest associations, a fado session is not only a festive occasion, but often also one of the means of earning incomes, either for charitable purposes or for their own maintenance.

Associations have their own dynamics; they go through variably active periods and fado sessions themselves are subordinated to these fluctuations. The organization of performances can be relatively time consuming and is dependent on the willingness of volunteers and on the presence of charismatic organizers who have a positive attitude toward fado. These places often organize other activities as well, mostly sports. They possess their football clubs, participate in municipal celebrations (*marchas populares*) and the like.

109 Marvila is one of the most ancient industrial districts of Lisbon. It was originally called a “sea of chimneys and people.” Shaping of the eastern part of Lisbon during the second half of 19th century is linked to industrial development, port activity and increasing circulation of people and goods. With the breakdown of industry in Lisbon, the so-called “disindustrialization” of Lisbon (Barata Salgueiro), the factories in Marvila were closed down and the industrial activity was displaced to the periphery of the city. According to Nunes Sequeira (2011), the character of Marvila that represents the culturally important industrial image of Lisbon is nowadays jeopardised, mainly because of a lack of financial means for maintenance of the industrial properties.

110 Amateur fado sessions are based on a dynamic group that creates a social community concentrated around fado. While typical *casas de fado* focus on a broader audience (especially tourists) and the *fadistas* work here on contract, the attractiveness of the places running amateur fado sessions lies in social intercourse. Unlike *casas de fado*, places with amateur fado sessions do not rely on the symbolic geography of Lisbon. They can be found all around the city and are not dependent on running fado sessions (Klein, Alves 1994: 46 – 47).

The association Os Amigos do Fado was founded in 1993 by the charismatic organiser Armando Tavares. As its members were lacking premises for rehearsals, the city district Marvila allowed them to use the local library. Later on they became part of various neighbourhood associations before they definitely anchored in the housing estate in Chelas in Marvila, where the scouts used to stay at that time. Armando Tavares describes the foundation of CLAF:

“I went to the scout leader and asked him for some place where we could rehearse. (...) I found guitarists and children from the scouts started to rehearse. The Clube Lisboa Amigos do Fado (CLAF) dates back to this period. (...) It was the continuation of the association Os Amigos do Fado. The year 1993 is indicated as the foundation year. We came here in 1995 or 1996. We just changed the name to CLAF and it has remained so to these days.” (Interview with Armando Tavares, CLAF, Lisbon, May 6, 2013).

CLAF operates not only a school but on Sundays it regularly also holds afternoon performances of amateur fado. The pupils of the school can try to perform in front of an audience here. Apart from the pupils, both amateur and professional fadistas, former students, Armando’s friends and current professional singers come and sing. CLAF is a good example of how the amateur and the professional world of fado often intertwine.

CLAF turns into a *casa de fado* every Sunday between 4 and 8 p.m.; thus the performances do not clash with other ones held at other places. These matinees are sometimes longer than expected, particularly on the occasion of a celebration honouring a significant CLAF member; such occasions take place once a month. These regular matinees devoted to a particular member of CLAF are welcomed with enthusiasm and often attract up to 70 people.

The association is located on the ground floor of a block of flats in the quarter Chelas but the interior looks the same as any other codified *casa de fado* in Lisbon. It possesses traditional fado attributes – photos of famous fadistas, stage sets of windows with hanging laundry evoking historic districts of Lisbon, fado shawls and Portuguese guitars on the walls, pictures of the winners of the “Grande Noite do Fado”¹¹¹ – in most cases of those who learned fado here or at least

111 From the tradition of amateur fado emerged the annual “Fado Gala Night” competition. Catarina Alves Costa (1994) describes the event by quoting: “An extensive programme primarily intended as a showcase for fado, with an amateur singing competition between different quarters of Lisbon for cups which are to be awarded to the winners and the sporting and recreational clubs to which they belong. The winners will be decided by the timed duration of applause (...)”. Catarina Alves Costa 1994: 107. However, Fado Gala Night ceased to exist a couple of years ago. According to some respondents: the main reason was the death of the main organiser. According to others

visited this place, photos of the school godfathers like, for example, Fernando Maurício, Cidália Moreira and Ricardo Ribeiro.

Despite the informal atmosphere of being among friends and family, this place brings together people from various places, not only the inhabitants of Marvila. At the same time, it maintains the ritualization typical of a fado performance. Armando Tavares strictly requires silence and dimness during the performances. Each artist is introduced, mostly by Mr. Armando himself.

FADO SCHOOL AT CLAF

Every Monday after eight o'clock in the evening, rehearsals take place at CLAF. If there are a lot of participants, they usually end around half past eleven, sometimes not sooner than midnight. Anyone may enroll at the school and the demand is so great that Mr. Armando has to restrict the enrollment.

“We are the first fado school in the country; we are the school that won the most awards in the Grande Noite do Fado competition. We must restrict the enrollment because of the great interest. We have too many students. Many fadistas who attended our school from their childhood are now professionals.” (Interview with Armando Tavares, CLAF, Lisbon, May 6, 2013).

The fee for the school is 20 euros per month. Only members of the association may enroll. For those interested, it is also possible to take private lessons with the guitarist Pedro Machado on Saturdays after lunch; each lesson costs five euros.

PROFESSORS AND LESSONS

The professors are guitarists and singers. During my field research, the young guitarist Pedro Soares has alternated with the eighty-year-old Pedro Machado, who, if both are present, accompanies Pedro Soares on the acoustic bass guitar. Both often play here during the Sunday matinees. Pedro Soares is quite busy as he gives performances with the singer Ana Moura,¹¹² at the present time one of the most famous young female fadistas. Pedro Machado is retired, but had a successful musical career.

Apart from singers, guitarists also come here to learn, but in significantly smaller numbers. They would sit down next to professors and imitate their style of playing and practice transpositions because singers try various keys. This is one

different factors led to losing the original characteristic of the event (such as distributing a high number of tickets to VIP guests so that some people from particular neighbourhood recreational clubs who wanted to give support to their candidate in the competition could not get in).

112 <http://www.youtube.com/watch?v=lh9YHtZzHfk>

of the main reasons why students go to school – to clarify which key suits them best and to get used to singing with musical accompaniment. Professors don't warm up their voices with singers, but Pedro Machado shows them the technical basics, teaches them how to use their diaphragms and tells them at which point to breathe in. Above all, the teachers initiate the students into the rules of fado: they teach them the two most important components of fado which are called "estilar" and "dividir." Every fadista-singer should be distinctive and perform fado in a peculiar way of melodic improvisation. In the language of fadistas; this free development of melody is called "estilar" (derived from "o estilo" – style). The other component, the art of dividing words in a verse and creating logical musical phrases, is called "dividir" (divide). Both parts then show the audience how experienced and, above all, how talented the fadista is.

In addition to the aesthetic rules, the singers also have to provide the accompanist with practical information before they begin to sing. Each fado has two names. The first name often refers to the composer of the song or the person to whom the song is dedicated. This name is used to distinguish a melody. The second name refers to the poem which was written for the melody in question. This means that one "musical" fado can have more "poetic" names. For example, Fado Vianinha is the name of a melody composed by Francisco Viana. A famous text accompanying this melody is "Por Morrer uma Andorinha." It was made famous by Carlos do Carmo. It is usually the audience who refers to fado according to this text (Castelo-Branco 1994: 135).

The accompanying guitarists are not interested in the text that will be sung, but in the musical structure and tonality. The tempo is not given; the guitarists must be able to adapt to the singers. Guitarists must also be able to play songs in all keys.

Beginners often make the mistake of introducing the fado they are going to sing and, considering the fact that such information is provided between the individual songs, this leads to nervous delays between the pieces. Usually, sets of two or three fados are sung. However, before the individual songs the accompanists are told what is going to follow and in which key.

The singers do not learn the melodies of songs from music sheets but only by listening. Therefore, the professors' task is also to correct poorly learned melodies.

PUPILS

Most of the pupils are girls between 11 and 16 years of age and then, in isolated cases, a few adult females such as thirty-year-old Misé or fifty-four-year-old Luísa of Cape Verdean origin. During my field research, some students did not attend Mondays' lessons because they were rehearsing for the city celebrations (marças populares) organized by individual quarters.

There are significantly fewer boys attending the school.¹¹³ During my field research, only Nelson and Hugo Silva were rehearsing there. Silva also worked at the same time at the bar of the association and at the Sunday performances he was always the first to sing so he could change clothes and serve the guests. The lessons are collective: students observe their classmates learning; some of them do their homework simultaneously and others ramble around and chat in the bar. For many of them, the fado tradition is inherently present in their families, either on the professional or the amateur level. Many of the pupils come from the neighbourhood of Marvila; some are commuters.

Monday's lessons were regularly attended by twelve-year-old Ana Soraia from Marvila, who is the favorite of the school and was announced the revelation of the year in the 3rd year of the fadista competition held by CLAF in collaboration with the Marvila district. She has been singing fado since the age of nine. Some of the other pupils were: fifteen-year-old Hugo Silva from Marvila, fourteen-year-old Beatriz from the district of Amadora, who had found the school on the Internet. She discovered fado on her own; no one in her family listened to it. Sometimes twelve-year-old Maria Rita from Marvila also appeared – a daughter of famous fadistas Miguel Ramos and Ana Sofia, the winner of the Grande Noite do Fado in 2000. Then there was the ambitious sixteen-year-old girl Jessica, who is clear about her future professional career of fadista. She has been attending CLAF for a few months and, in addition to this school, she also takes private lessons of singing technique. Mr. Armando takes her to fado competitions and she began to sing in a fado restaurant which was opened in May by her parents. Seventeen-year-old Sara Coito from Marvila comes to CLAF when she is not rehearsing for the city celebrations (marchas). Although she has been singing for only two years, she has won many fado competitions, the last one being the “Beato dá Voz ao Fado” competition in the neighboring district of Beato. She had already performed in the above-mentioned restaurant, Povo, in the center of Lisbon. She says that she has already won all the competitions in Lisbon and she would have to go, for example, to Algarve if she wanted to take part in others.

An interesting case is two sisters, always accompanied by their father João, also from Marvila: twelve-year-old Bruna and sixteen-year-old Soraia. They began to sing a few months ago; Bruna also plays the violin; Soraia does mode-

113 Carlos do Carmo thinks that the death of Amália Rodrigues in 1999, which turned into a national event, gave impetus to a rise of a great number of female fado singers. “For one week the media did not speak about anything else than Amália. Some of the young people discovered the voice of Amália and dared to sing fado. There are periods in fado when a female or a male singer predominates. I think that the reason that nowadays the ratio of female to male fado singers is 10 : 2 is a consequence of the death of Amália.” Interview with Carlos do Carmo, Lisbon, June 17, 2008.

ling and draws and fado is one of the many other hobbies she has. Their father João owns a stationery store in Zona J in Chelas. He supports the girls in music and in other hobbies as well. He bought them good musical equipment including karaoke, to which the girls sing at home and try not only fado, but also other music genres. At home they practice together and even at some fado lessons they sing together, taking turns with the verses and singing the final chorus in unison. Among fadistas, they admire bands that take their inspiration from fado (e.g., Deolinda) or young fadistas, namely Carminho. Among others they mention their favourite duet, “Perdóname,”¹¹⁴ in which Carminho sings with the Spanish pop singer Pablo Alboran. Soraia chooses the repertoire on her own, whilst her younger sister Bruna welcomes recommendations from her father. Their father nearly always accompanies them and films them. João says he does not want them to attend competitions. Bruna is still too young for that. Sometimes she performs at competitions only as a guest. Usually one must be at least fifteen to perform in competitions.

The oldest participant of the school, Luísa, comes here to make her girlish dream come true. She began to sing fado when she was young but her father forbade it.

MR. ARMANDO

The private Saturday lessons with Pedro Machado were virtually attended only by Luísa, Bruna and Soraia. Mr. Armando does not participate in Saturday’s private lessons in CLAF but on Monday evenings he is always in his office next to the bar or he is involved in discussions at the bar, and sometimes he checks the students as they sing, commenting on the choice of fados. When someone sings one fado for too long, he tries to suggest a different one. He often asks the pupils how many songs they have already sung; alternatively he recommends some to them. If someone keeps singing for a long time, he makes the guitarists change singers so everyone has a chance to perform.

Armando Tavares was born in the district of Alto do Pina. He moved to the city center to Mouraria district when he was 18 years old. Here he became friends with the currently famous fado icons like Fernando Maurício or Cidália Moreira and began to accompany them. He has never played or sung fado, but he travelled through the whole of Portugal with fadistas. He associates with the fado environment and has been engaged in the organization of fado for 50 years. He knows the fado environment and the community perfectly and, vice versa, everyone knows him. For young singers this is a great asset because Mr. Armando accompanies them not only to the competitions but also to various places where fado is

114 <http://www.youtube.com/watch?v=GXaxVPZIwQ>

performed so, thanks to him, the students establish important contacts. In addition, they learn to listen to fado from older fadistas and, according to Mr. Armando, by performing at such places, they gain the right “hallmark” of a fado artist.

“Everything used to be made of cement. I went to the scouts (...) and then I started to go to Armando Tavares’ school. At the time it was me, Catarina Rosa and Sergio. We were the only ones who were singing here. (...) Then I started to attend competitions. Sometimes I won, and, above all, I won the Grande Noite do Fado in 2007. There was not an audience like today. We used to sing in other clubs, such as “O Cabacinha.” I think I went through almost all the casas de fado with Mr. Armando,” says the nineteen-year-old professional fadista Sara Correia, originally from Marvila. She performs in the best Lisbon casas de fados Casa de Linhares and Patio de Alfama. (Interview with Sara Correia, CLAF, Lisbon, May 1, 2013).

The amateur fadista João, whom I met on one of the Sunday matinees in CLAF and whom I know from amateur Lisbon fado competitions and other places hosting amateur fado, says that it is very difficult to break through the environment of fado if the young fadista does not have any family ties:

“Carminho¹¹⁵ has family ties. She is connected with the Câmara family.¹¹⁶ It is almost like an Italian-style family. If you do not belong to them or you do not have any connections or friends within the fado community, everything depends solely on you. You can sing somewhere from time to time, for example in taverns and restaurants like anyone else who likes singing fado. Sometimes you earn something, but that’s it (...) A victory in fado competitions such as the Grande Noite do Fado is good to make you visible, but you need to run into someone decent from the fado community who sincerely wants to help you to break through (...). Another problem is that there are now many first rate fadistas. The organizers make use of it because they have a choice. In case you do not meet their requirements there is a flock of other candidates.” (Interview with João Fonseca, CLAF, Lisbon, May 5, 2013).

Armando talks about his favourite singer, twelve-year-old Ana Soraia:

“She came here, barely speaking. Today, she is a fadista. I take her to casas de fado where she can sing. Only there can she gain the true hallmark. If she had not come here, she would have kept going to restaurants here and there and no one would know her. Today she is known among a lot of people. This year she has become the revelation of the year in our competition in Marvila.” (Interview with Armando Tavares, CLAF, Lisbon, May 6, 2013).

115 <http://www.youtube.com/watch?v=KhgGRuEsUU0>

116 Traditional aristocratic family devoted to fado.

FOLLOWING THE TRADITION

Traditionally important workshops for fado were and still are the neighbourhood associations and *casas de fado*, where fadistas can learn from their older colleagues. The traditional passing on of fado still works, but many children today, in addition to that, take music lessons in schools. Eighty-year old teacher from CLAF and guitarist Pedro Machado says that learning of fado has changed significantly. He claims that today's guitarists master technique much better than the old fadistas, but they lack emotional experience.

“For example, my colleague Pedro Soares began to learn guitar in music schools right from scratch. Singers are usually self-taught. They sing fado as if they were singing anything else, but they lack technique. Later, they have to start visiting some professors and attending schools as they need to learn to breathe, divide words and pronounce. However, this is the current situation; it did not use to be like this. Fado used to be sung freely but with many errors.” (Interview with Pedro Machado, Lisbon, May 20, 2013).

Nineteen-year-old Sara Correia has never taken any singing lessons and she compares the ways of learning a decade ago and now:

“You cannot learn fado. I have never taken any singing lessons. (...) I used to go to CLAF every Monday. It was quite different from today; there were old traditional musicians who for example told me not to sing Fado Maria Madalena as it did not suit my age. Today everything is free. The professors let their pupils sing whatever they want. I'm 19 years old. I'm young, but I have been singing for ten years. When I started, it was all very different from now. Here we mainly used to get the key straight and that was it. I was singing terribly false but one can learn technique in the course of time. Now I know that it is better to breathe in through the nose as I inhale more air this way. That's the only thing I know. Everything else is very intuitive (...). It is important to listen to older fadistas.” (Interview with Sara Correia, fado house *Casa de Linhares*, Lisbon, May 10, 2013).

Sara Correia has attended fado sessions with her family since she was three years old because her aunt was a fadista:

“I learned everything in *casas de fado* from older fadistas. I think that the people who sing today should listen more to older traditional singers. I'll be honest: I really do not like how the current fadistas sing today. I prefer listening to singers of the past such as Beatriz da Conceição or Fernanda Maria (...). What helps us to sing better is listening to traditional fado. The current fado is very modern, but we simply cannot let the basis of this music die.” (Interview with Sara Correia, fado house *Casa de Linhares*, Lisbon, May 10, 2013).

Pedro Machado has similar feelings. He sees a general problem in young fadistas not listening enough to old traditional fadistas and being influenced mainly by the youngest generation of the famous fadistas who themselves make mistakes and had not properly learned from older fadistas.

Judging from the choice of their repertoire, the pupils in CLAF actually choose songs thanks to which the current generation of fadistas became famous, for example Ana Moura, Carminho or Mariza. From an older repertoire they tend to choose the most famous songs of Amália Rodrigues. Many of the girls who learn fado here come from families with inherent fado tradition. The others do not mention references to older fadistas so often. However, their repertoire is very similar. Usually they begin to sing fados which they can hear during the lessons. Just Luísa tends to choose different songs.

The fados the pupils were rehearsing during lessons were predominantly classical songs like Júlia Florista, Ser Fadista, Madrugada de Alfama, Lisboa e O Tejo, Fado Loucura, Ai Maria, Procura Vã (Andei à Tua Procura), Tenho Ciúmes (Meu Amor Marinheiro), Noite Cerrada and Fado Malhoa.

THE PENALTY FOR POPULARITY

With the growing popularity of fado in Portugal, not only were new fado schools established, but also many new fado competitions emerged. To take part in them, the fadistas do not need three years of experience as before. Mr. Armando complains about an increasing opportunism that arose with the growing popularity of fado:

“What is growing is not the number of new schools but the number of opportunists who opened fado schools. We here do not invite anyone. Someone who wants to come here will come on his own. Everyone can have a look at Facebook to see how our school works.” (Interview with Armando Tavares, CLAF, Lisbon, May 6, 2013).

Sara Correia perceives the fact that fado has become so popular in Portugal and become an intangible heritage positively. The world that did not know anything about fado for such a long time is finally getting to know it. This will result in recognition of fadistas and in greater demand for fado. However, she mentions also some shift:

“The Portuguese have always listened to fado, but at a particular period of time they despised it. It was not possible to earn much on fado before but now it is quite the opposite which attracts many people to perform fado. For five years I did not earn anything but I learned. I learned more than I would have learned now (...). Today, there are fadistas whom I do not even know. Before, we all knew each other;

there were only a couple of us. A lot of things have thus disappeared. For example, before it was necessary to have a professional license if one wanted to perform. If there were such licences today, it would be better. Thanks to them there was some discipline and balance. Anyone who sang well did it; anyone who did not sing well did not sing at all. Our world was small and now it is growing into a big one.” (Interview with Sara Correia, fado house *Casa de Linhares*, Lisbon, May 10, 2013).

CONCLUSION

Fado is one of the most popular genres of music in Portugal and for the Portuguese it is an important and undoubtedly one of the most recognizable elements of their own culture. It appears in the expressions of national identity and is constantly present among emigrant communities.

Nevertheless, fado has overcome a troubled past, due to which it relatively recently occupied a marginalized place in the Portuguese cultural life. The practice of fado had never disappeared, though the audience turned away from the genre stigmatized by propaganda of the fascist regime, especially in the post-revolutionary period.

In the text I try to follow the path fado has undergone, from its marginalized position up to stardom and to reflect on what impact its current popularity has on the passing on of this urban tradition .

To make the context more comprehensible I introduced the genre into its historical and cultural context and, even though it is too early to provide deeper reflection, I try to suggest what role the fact that fado became an Intangible Cultural Heritage of Humanity in 2011 will play a role in its renewed popularity.

The increasing popularity of fado in the last decade resulted in a massive expansion not only of the group of fadistas but also of the number of fado schools. There are a few schools with a long tradition, the oldest of which is the CLAF association where I performed field research.

The newly established schools have probably mainly made use of the convenient situation. However, this relatively new phenomenon can help us shift the image of fado as an oral tradition that has been passed only in traditional areas such as *casas de fado*, etc. Not all current fadistas experience initiations at these places and discover the genre somewhere else. Moreover, in addition to the fado schools, many young artists also learn at art schools, where they master perfect technique. Fado is beginning to be perceived as an individual musical expression which can be learned. This challenges the widely adopted cliché used in the discourse of fado, for example, that fado cannot be learned and that one must be born a fadista.

The CLAF association is set in the context of similar local sites such as neighbourhood cultural clubs, taverns and restaurants that play an important role in

the continuity of the urban fado practice and are traditionally used as workshops for fadistas. Unlike such sites also focusing on other activities, among others on sports, CLAF is dedicated solely to fado.

The association is operated by the charismatic organiser Armando Tavares. His perfect knowledge of the environment and the fact that he is a respected figure are a great advantage especially for the learners of fado. Mr. Armando helps them to enter the world of fado, which may be a relatively closed fado community.

The composition of students, including their motivations, is very diverse. Some look up to glittering careers of young fadistas and already at an early age they clearly focus on their desire to become professional fadistas. Others consider fado lessons as one of their many hobbies.

Reflection on the popularity of the genre and, above all, the fact that it is the first Portuguese cultural phenomenon to become an Intangible Heritage of Humanity will certainly become the focus of many studies in the years to come. It will be interesting to observe what the impact a “patrimonialization” of this intensely lived experience will have on the genre itself and on the community of fadistas. Pedro Félix, who participated in the drafting of the candidacy, emphasizes a dynamic approach to the processes of patrimonialization. He claims that those seeking the dynamism of Intangible Heritage should keep in mind how the change is perceived by the community itself as this community had existed even before fado was inscribed in the Intangible Heritage list and will continue to exist onwards, just being observed by more people. He calls for the creation of a common platform where they will be able to share experience with patrimonialization with colleagues from other countries. (For example, collaboration with Spanish colleagues suggests itself as flamenco was inscribed in Intangible Heritage list in 2010).

SINGING ONE'S WAY OUT OF MARGINALITY? THE MUSICAL-RELIGIOUS ACTIVITIES OF A FEMALE HINDU ASCETIC IN RISHIKESH, INDIA¹¹⁷

Veronika Seidlová

This chapter, based upon field research carried out in India in the summers of 2011 and 2012, is intended as a case study of the religious-musical activities of a female Hindu monk¹¹⁸ living in an ashram (monastery) in the city of Rishikesh. I see her activities in the ashram as a distinctive way out of, or emancipation from, marginality. In my opinion this is accomplished through performances, through instruction of foreign yoga students in vedic mantras, and through other religious and musical activities. I shall explain shortly why I see this female monk as marginalized, but first I should like to describe the context of the research that yielded my data.

The dissertation on which I am working is titled *Cesta mantry z Indie do České republiky aneb příspěvek k etnografii hudby a globalizace* (The Path of the Mantra from India to the Czech Republic: A Contribution to the Ethnography of Music and Globalization). It is a “multi-sited” ethnographic study of the globalized world via a focus on the social life of Hindu mantras as a globalized and “glocalized” phenomenon.

Briefly, a mantra is “a chant formula of words and syllables in the Sanskrit language” (Beck 1993: 31), that “may constitute a single syllable or an entire hymn” and “may convey clear semantic meanings or [...] may appear completely nonsensical.”

117 This chapter was made possible by a grant from the GA UK (Grant Agency of Charles University in Prague), project nr. 691312, realized at Charles University in Prague, Faculty of Humanities.

118 In Indological discourse the term “female monk” is used rather than “nun,” which comes from the Catholic Church.

(Burchett 2010: 813)¹¹⁹ Mantras occur mainly in the ancient vedas, but later mantras also exist. These formulas are chanted either out loud or silently during rituals and individual meditation. In orthodox Hindu discourse it is forbidden to change their pronunciation, intonation, or rhythm. Until quite recently they were transmitted only orally, very often secretly – according to tradition from a male teacher to a male student, both of them belonging to the higher castes. One of the few Indologists to have devoted serious attention to mantras, Professor Frits Staal at Berkeley, has said:

“Mantras have been strangely neglected in the theoretical sciences [...] although there are seventy million of them according to a Sanskrit text, their forms and uses are totally unexplained [...] they are not yet fashionable like the silk road, used by imperial China to export [...] But what was the emperor of China content to receive in return for these riches? Apart from marijuana and Ganges water [...], primarily one commodity: mantras. Unchanging in ever changing contexts of language, religion and society, generally kept secret and guarded jealously, mantras travelled from India not only throughout Southeast Asia and Indonesia, but crossed the Himalayas from Kashmir into Central Asia and China (1st century A.D.), went on to Korea (4th century A.D.) and Japan (6th century A.D.), and ascended the Tibetan plateau (8th century A.D.). They have now reached California where they fetch high prices.” (Staal 1996: xiv).

I am not sure we can agree with Staal that mantras have remained unchanged during their travels: my research to date suggests the contrary. But this quotation aptly summarizes the fact that they did not long remain a local phenomenon, and that today they are on the contrary global.

Thus for an understanding of present day activities connected with mantras one must not limit oneself ethnographically to a single geographical site of research and/or a single locally-bounded community. A more appropriate me-

119 Mantras are the core concept of what Beck calls Indian “sonic theology” (Beck 1999). As concerns the etymology of the word, Burchett explains that the Sanskrit root “man” (to think) is connected with the instrumental ending “tra,” expressing that mantras are instruments, bearers (in the sense of agents) of ideas or – as Burchett suggests – “an instrument of producing (a special kind of) thought.” (Burchett 2010: 813) Suitable for an understanding of the substance of the concept is Gonda’s definition: “A mantra is a word believed to be of ‘superhuman origin,’ received, fashioned, and spoken by inspired ‘seers,’ poets, and reciters in order to invoke divine power(s) and especially conceived as a means of creating, conveying, concentrating, and realizing intentional and efficient thoughts, and of coming in touch with or identifying oneself with the essence of divinity which is present in the mantra.” (Gonda 1963: 255). For more information, see Jurková – Seidlová 2011.

thodological tool seems to be a relatively new model of ethnography, less common but dynamically developing, known as “multi-sited ethnography,” proposed in 1995 by the anthropologist George Marcus. This type of ethnography examines the circulation of cultural meanings and identities at various times and in various places. The researcher then follows, maps, or “tracks” the subject along its path. To construct a research plan one can use several mapping strategies. The ethnographer can physically follow a specific community, thing (physical object, commodity, works of art, or intellectual property), metaphor, story, or conflict, etc. For my research “following a thing” seemed to be the most suitable technique. This approach for multi-sited ethnography was established most significantly by Arjun Appadurai in the introduction to the compendium *The Social Life of Things* (1986). My research to date suggests a trajectory of transmission as follows: Hindu monasteries in India – recording studios in the Netherlands and the USA – shops selling esoteric goods in the Czech Republic – tea rooms, yoga studios, and other places in the Czech Republic where mantras are practiced. I study social and cultural processes relating to transmission via field research at selected points on this trajectory as interconnected entities. The aim is to explore the social and cultural processes associated with transmission, what musical form they take, and what meaning is ascribed to them by the participants.

It is then logical that one of the sites of my multi-sited field research had to be India, to which all practitioners of mantras relate in some way. The most suitable site for research in India seemed to me to be the city of Rishikesh, which the anthropologist Sarah Strauss has aptly described as “indeed an odd place – both a busy regional market town for the rural Garhwal hill villages and a spiritual marketplace for the world.” (Strauss 2005: 25). Located on the banks of the Ganges River in the foothills of the Himalayas in northern India, to the west of Nepal, Rishikesh now has a population of ca. 100,000, but in 1900 did not even have the status of a village, being only a cluster of shanties, hermitages, and small monasteries at several sites on the banks of the Ganges. It attracted holy men seeking a place remote from civilization. Administratively Rishikesh belongs to the state of Uttarakhand.¹²⁰ Its name is apparently derived from the word “rishi,” meaning a fabled seer, sage, or saint from the age of the vedas, and the place is connected with legends from Hindu mythology. Hindus constitute 86% of the population. Like the ancient pilgrimage town of Haridwar, an hour’s journey to the south, Rishikesh is considered by Hindus to be a holy town and is thus vegetarian by law. Neither meat nor alcoholic beverages are available in the city, nor can one gamble, etc.

120 Until 2007 called Uttaranchal. In 2000 Uttaranchal seceded from the state of Uttar Pradesh.

Above all, however, Rishikesh is often called “the yoga capital of the world,” to quote the *Lonely Planet* guidebook (Singh 2007: 459). The city was made world famous by the Beatles, who in the 1960s learned to meditate here in a now-closed monastery, the ashram of Maharishi Mahesh Yogi who taught the technique of “transcendental meditation” using mantras. The words “meditation” and “yoga” are found in all the literature about this city. In the words of Sarah Strauss: “In the case of Rishikesh, the government of India seeks to have the town validated by tradition, scholarship, and tourism as “the place to go for yoga.” (Strauss 2005: 146).

Therefore common practitioners of yoga, whether from India or from abroad, come to Rishikesh in pursuit of an “authentic” yoga experience. One survey found that “by 1990 over half of all the tourists visiting India from abroad stopped in Rishikesh.” (Sangi 1990: 448 in Strauss 2005: 26). Rishikesh is one of the sources of the “transnational distribution” of yoga, about which Strauss writes based on her multi-sited ethnographic research.

Starting early in the twentieth century the famous Swami Shivananda lived and worked in Rishikesh. He was an English-speaking Hindu monk who for a half year in 1930 taught Mircea Eliade, a Romanian doctoral student in the philosophy of religion. In 1933 Eliade received his doctorate for his book titled *Yoga: Immortality and Freedom*, which became a classic text on yoga in the field of religious studies. Strauss contends that Eliade, like his teacher Shivananda and another famous swami, Vivekananda, greatly contributed to the creation of an “imagined community” as defined by Benedict Anderson (1983) – a global community of people who, even though few of them have met in person, nevertheless feel connected through their shared interest in and practice of yoga (Strauss 2005: 40–41). This imagined community is dependent on circulation of printed media and today also electronic media, but is reinforced by face-to-face contact at seminars, festivals, and study residences. And it is in Rishikesh that yoga practitioners from all over the world meet face to face.¹²¹ New services have arisen to accommodate the foreign visitors, and Rishikesh has taken on a distinctive, eclectic, new-age look, superimposed on the now-overpopulated city. In my field trip notes I attempted a description:

“Most visitors from abroad don’t go to the mountains beyond Rishikesh, but get off at the parking lot at Ram Jhula beyond the confluence of the rivers, or a couple of kilometers above that at Lakshman Jhula. These are two iron suspension bridges for pedestrians. The rickshaw stops about a ten-minute walk from Ram Jhula, where the “pedestrian zone” begins. I look for a porter to help me

121 As Strauss notes: “[C]ontemporary definition and practice [of yoga] reflects more about modern transnational flows than pristine ancient traditions.” (Strauss 2005: 8).

through the last and probably toughest half hour of my path across the river. Though I have relatively little luggage for a month of research (today's electronic devices being ever smaller), I am so drained by antibiotics that I won't be able to drag it through the swarming crowd. The porter has a cart. He throws the backpacks on it and starts forward like a rocket. With amazing agility he darts through the slowly-moving mass of people, honking motorcycles, cows, beggars, and souvenir and fast food stands. I can barely keep up with him, so I just follow the back of his red shirt, and ignore the children selling offering-flowers, shouting "Madam, flowers!" and showing their flower baskets with incense sticks which people let float down the Ganges mainly in the evening. We pass by astrologists' offices, advertisements for yoga lessons, shops selling ayurveda cosmetics, bronze figurines of gods, and shirts impressed with the symbol of the primal transcendental sound "Om" waving in the wind. The crowd slows down at the bridge. Before stepping onto it, some kneel to the ground and reverently kiss its threshold. Policemen in khaki uniforms carrying truncheons sternly blow their whistles. A motorcycle behind me honks furiously, and its young rider dressed in shorts, with headphones on his ears, spouts curses. I proceed along the quivering surface of the narrow steel bridge, wide enough only for two people. All of a sudden it starts raining hard. "My" ashram is still almost a ten-minute walk from the bridge. I'm concerned about the electronic devices in the backpacks, but as I try to scuffle among the people, puddles, and animals I have a hard time keeping up with the porter. Even so I can't help noticing that the small street we are in is lined with shops selling musical recordings. The whole street echoes loudly with one piece sounding from many speakers – a mantra about Shiva in a new-age arrangement performed by a Greek duo living in Germany, booming out of countless speakers. When I manage to manoeuvre out of this sound tunnel I finally stand before the splendid gate of Parmarth Niketan ashram."(Author's field notes, July 2012).

Ashrams are very interested in attracting foreign students and offer them courses taught in English lasting from a few days to several weeks. They include not only instruction in body positions (asanas) but also as a sort of bonus the philosophy of yoga, and in some cases also mantra chanting. The main competitor of the ashram of Swami Shivananda is the Parmarth Niketan ashram, which claims to be the biggest in Rishikesh. The annual International Yoga Festival takes place here every March. Parmarth Niketan is also famous for the Ganga Aarti ceremony, which takes place each evening by the river, giving thanks to Mother Ganges for her gifts with songs and burning oil lamps. This ritual takes place in all ashrams as well as outside them, on the ghats (steps leading down to the sacred river), but the Parmarth Niketan Ganga Aarti is special because it is organized as a grand musical-religious performance and is a great attraction each day for

hundreds or even thousands of pilgrims, both Indian and foreign. The indispensable *Lonely Planet* guide lists it as a “must-see.” Since last year it has even been broadcast every evening on a private television channel. Together with the head of the ashram Swami Chidananda, whose billboards can be seen all around the city, another “star” of the evening is a sixty-three-year-old sadhvi (female monk) named Abha Saraswati, who lives in the ashram and whom nobody addresses in any way other than “mataji” (mother). She sings as a soloist to the accompaniment of instruments played by boys from the gurukul (religious school for boys). The mataji was the main reason I came to Rishikesh in 2011 and 2012, spending three weeks there on each occasion. (Six weeks in a particular location would be considered very little in classical ethnography, but multi-sited ethnography is by its very nature more superficial.)

If anyone imagines an ashram as a quiet and peaceful place for contemplation, that is not the case here. Offering over a thousand guest rooms for pilgrims, Parmarth Niketan is a town in itself. The number of more-or-less permanent residents is much smaller, however, including only a dozen or so male monks and three female monks, pupils of the gurukul, their teachers, employees (cooks, receptionists, accountants, and managers of charity and ecological projects) with their families, a few volunteers from abroad, and finally older Hindus who have left their homes to immerse themselves, as befits their stage in life, in prayer, sacred texts, and meditation, living here in a sort of religious retirement home. These permanent residents are complemented by hundreds of Indian pilgrims who take lodgings for a few days, and always a few dozen foreign students who come here each month for courses of two to four weeks. Moreover, the gates of the ashram are open to the public daily from 6 a.m. to 9 p.m., so large numbers of Indian pilgrims stream in. Often they come in groups with guides who give them a tour of the monastery’s main points of interest.

The mataji has lived here since 1999, when she was fifty years old. At that time she received “mantra diksha” (the gift of a personal mantra) from the head of the ashram, and in 2003 she received “sannyas diksha” (monastic initiation) and her spiritual name, Sadhvi Abha Saraswati. Sannyas is a radical form of asceticism whereby the previous worldly identity of the person “dies” – voluntarily renounced, along with all worldly property and social ties, typically in a ritual which is the person’s funeral. The initiates then usually bathe naked in the Ganges, after which they don a saffron or ochre robe. Some also shave their heads. In this way they rid themselves of all the signs and decorations that made their status and their gender apparent in secular society. Thus female monks do not, for example, wear red powder in the parting of their hair, nor jewels and other ornaments they wore as married women. (If the initiates are married, they first have to ask their husbands or wives to be released from their marriage vows; those not married

ask permission from their parents.)¹²² We can agree with Victor Turner in saying that sannyas initiates step out of the social “structure” and become liminal beings in an endless “communitas” until they “leave their bodies” (Turner 2004, originally 1969), because a sadhu is considered to be one who has liberated himself or herself from the cycle of life and thus does not die.

Sadhvi Abha Saraswati accepted sannyas from Swami Chidananda, the head of Parmarth Niketan, who is one of the few swamis who confer sannyas on women.¹²³ Female monks have always been an exception in Hinduism, and thus the most liminal of the liminal. Meena Khandelwal (2004) asserts that “sannyasinis live on the margins of both family and state authority” (Khandelwal 2004: 4) because in Indian patriarchal society renunciation and femininity are two mutually exclusive categories. Khandelwal states that renunciation is a tradition created by elite Brahman men for themselves (Ibid.: 5), and so women, in attempting to obtain the status of sannyasinis, may face opposition not only from family and friends but also from male ascetics. One of my Indian informants told me: “Women are considered bad adepts for monkhood because a monk is supposed to practice detachment, but women’s bodies and minds are biologically programmed for attachment.” (Ajay, interview August 2013). Therefore women who decide to follow this path are seen as anomalous regardless of their age, caste, and class, as observed by Catherine Clemenin-Ojha – who adds that female Hindu ascetics stand outside social norms and are very few in number compared to monks, in a ratio ranging from ca. 1:10 to 1:12 (Ojha 1988: 34, see also DeNapoli 2009: 103). Hindu monastic orders, she states, have an extremely loose structure

122 The mataji, too, was once married; she took a husband at the age of seventeen. A turnabout in her life came after the birth of her third child when she was twenty-three, when doctors diagnosed her with nephritis. She says that she refused medication and cured herself by practicing yoga. Yoga then became her life’s path (Biermann 2012: 131). I did not learn this directly from a conversation because it is not considered appropriate for monks to speak of the lives they led before acceptance of sannyas. Only on my second field trip, and after many prying questions to which the mataji replied only with a sweet smile, did she lend me Derek Biermann’s book *Yoga: A Journey Within* (2012), where she tells her personal story shortly before accepting sannyas.

123 But according to my Indian informants, conferral of sannyas on women has been increasingly frequent in recent years, and my informant from a different ashram named as many as eight women whom his guru, Swami Dayananda, initiated during the course of the several years when the informant was staying there. To this information the informants always added, however, that in their opinion conferral of sannyas in general was on the rise, i.e., conferral on men as well. This may be related to the Neo-Hindu (Neo-Vedantic) movement and also to the process of social change known as Sanscritization (See M. N. Srinivas in Hříbek 1998: 3-7).

giving considerable freedom to the spiritual master, which she believes explains how women found their way into monastic orders, even into those that were previously completely closed to women. However, being accepted into a line of spiritual masters does not necessarily allow women to pass on the tradition, i.e., to initiate novices or become gurus. Also, there are almost no purely female monasteries. In 1988 Ojha mentioned only three Hindu monasteries with a female guru in all of India. (Ojha 1988: 34).¹²⁴ In an ashram shared with men it is important for female monks to legitimize their position, because, as Ojha confirms, women rarely choose the begging, itinerant life of a monk, which men can choose in order to be completely independent. Women usually choose the institution of an ashram, in which however they must defend their position.

Khandelwal writes that on the one hand female monks are for the most part relatively well respected, but on the other hand they are constantly suspected of transgressing gender norms (Khandelwal 2004: 6). For this reason they construct their identities as being exceptions (Khandelwal 2004: 21). Their marginal position is reflected even in language. In the Hindi and Sanskrit languages, ascetics are commonly called *sadhu* or *swami*, which are male grammatical forms but are also used for women. In my experience people routinely use these male forms for female ascetics. In theory, the female equivalent of the words *sadhu* and *swami* in Sanskrit would be *sadhvi* and *swamini*, however even educated people often do not know these forms, and when I used them they did not understand me. This is confirmed by Ojha (1988: 34). What is more, the term *sadhvi* is sometimes used to refer to any pious married woman, which is something substantially different. And so, although nobody referred to a male *swami* in Parmarth Niketan otherwise than as *swamiji*, it was impossible to ask about *sadhvi* Abha: none of the receptionists knew whom I had in mind. Everybody referred to her as the *mataji* (mother). Still, when I asked for the *mataji*, they asked which *mataji* I meant, because that term was used there for all older women without implying they were ascetics. So I also had to describe her in some way – usually as the *mataji* who sings at the Ganga Aarti. “Oh, that one! Why didn’t you say so?” The way people talked about the *mataji* made it sound as though her position in the ashram was marginal. On the other hand, she was greeted with a deep bow, “taking the dust off her feet” as is customary when greeting *sannyasins* irrespective of their gender.¹²⁵ Even the spiritual name she received is somewhat atypical for the line into which she was initiated: theoretically she should have the title of *Swamini* and a spiritual name with the suffix “*ananda*,” as has, e.g., my informant from another

124 This is old information, but unfortunately there are very few studies of female ascetics in Hinduism.

125 Except for the foreign students, who did not greet anyone in this way.

ashram, Swamini Pramananda Saraswati.¹²⁶ From the emic perspective of some of my informants (insiders), a woman who accepts sannyas rids herself of all previous social and gender identity. Gender differences cease to be important, and all that matters is apprehension of the oneness of atman and brahman. And so asking a sannyasini how she feels as a woman among men is regarded by them as showing failure to understand the matter. However, from the etic perspective of the researcher, a sannyasini is nevertheless entangled in everyday social relations, however much they are redefined.

Let us take a look at the course of an ordinary day in the life of the mataji as I observed it.

Precisely at 5:00 a.m. the mataji comes, barefoot, to lead the singing of bhajans – sacred folk songs in Hindi – in the temple’s “Satsang Hall.” Gathered here are all the monks, all the students from the boys’ religious school (fighting their sleepiness), and dozens of older Indians, both men and women, permanent residents of the ashram as well as pilgrims lodged there temporarily. An isle divides the men from the women. They sit on the ground, except for really old people with canes who sit on chairs along the sides. At this early hour I was usually the only non-Indian here, which drew many a curious look. In the dim hall the mataji accompanies her singing on an Indian harmonium, while one of the boys chosen from the gurukul provides rhythmic accompaniment on tabla drums. The mataji usually sings a short verse and the audience replies with a refrain. Monks sit on the stage in meditation postures, facing the audience. She sits facing them on the floor below the stage, which seems to me to reflect a subordinate position. She has her back to the audience, but a microphone and speakers amplify her singing. The sound is also carried outside through speakers along the perimeter of the building. At around 5:45 the mataji rises and, with a bow towards the monks, leaves because the sermon in Hindi is beginning.

Still barefoot, the mataji hurries through the whole ashram and its gardens to a large yoga hall. There at 6:00 a.m. she begins teaching foreign students in yoga courses, for which she is fully responsible. She teaches in English, which she studied at university and taught at a prestigious private boarding school before accepting sannyas. The students in the courses were very diverse. For example in 2011 apart from me there were eight female students, each of a different nationality – Czech, French, Danish, Spanish, Brazilian, English, German, and Indian – and six males – two Americans, an Estonian, an Ecuadoran, and two Indians. In

126 Another two female monks in Parmarth Niketan have the title Sadhvi and a name without the mentioned suffix. But they are Americans, and their ethnicity makes their position in the ashram different and exceptional. Because their activities do not pertain to music, space limitations here unfortunately prevent my discussing them further.

2012 there were again eight women – two of them American, two Swedish, one Moroccan, one Polish, and two Indian (one of them born in South Africa) – and eight males – one Danish, four Indian (one of them born in Canada), one German, one Swiss, and the American husband of the Indian woman from South Africa. New students arrive each month.¹²⁷

By 5:50 a.m. the mataji is already seated in the sukhasasana position (“crossed legs”) on the stage in the yoga hall, engrossed in herself. Students come in quietly and, with a slight bow, seat themselves in meditation postures. Exactly at 6:00 the mataji begins the mantra that introduces a half hour of nada yoga (sound yoga) – her specialty. First she sings mantras designated for morning meditation, and then she improvises in a contemplative style in various morning ragas – Indian musical modes – accompanied only by an electronic tanpura which, once switched on, continually plays just the two basic tones of the raga without need of any further intervention. From her singing one can tell that she studied classical Indian singing during her youth. The students lie on the floor in the “corpse position” and relax. The stone floor of this large hall for a hundred people creates acoustics almost as in a church. All one can hear apart from the beautiful singing are occasional sounds from the nearby virgin forest, cries from monkeys jumping about on the roofs, and sounds from the awakening city. After a half hour of continuous meditative singing comes instruction in breathing or cleansing techniques. Then from 7:00 to 8:00 the mataji or her assistant teaches body positions – asanas. Each segment of instruction opens with the singing of a chosen mantra. Even bodily exercises are combined with mantras. For example the “sun salutation” – surya namaskar – is interspersed with joint singing of the surya namaskar mantra, which is a surprise for most students at the start of the course as it was not taught in their home countries. Then the whole group disperses for breakfast.

Starting at 10:00 the mataji teaches the foreign students mantra chanting for almost an hour. She sings part of a line and the students repeat it. They usually have problems with pronouncing the Sanskrit and with precise intonation; the mataji continually returns to and repeats a line that she doesn’t feel has been sung quite right. All this is usually done without explanatory comments, just as in the case of the preceding instruction. Of course the students do not try to repeat the mantras from memory; they use a booklet compiled by the mataji where the mantras are presented in the order followed in the lesson, the aim being to sing through the book from start to finish. The text in Devanagari script is ac-

127 According to Biermann’s book the mataji observed: “These days yoga is in vogue and many people are fascinated by it, which is why so many people come to India with romantic ideas in their minds about becoming yogis. They start impulsively, but that attitude soon fades away.” (Biermann 2012: 131).

accompanied by a transliteration into Latin letters and also by the mataji's English translation. For example, one of the very first mantras the students learn is the gayatri mantra:

ॐ भूर्भुवस्सुवः ।
तत्सवितुर्वरेण्यम्
भर्गो देवस्य धीमहि ।
धियो यो नः प्रचोदयात् ॥ (यजुर्वेदः)

Oṃ bhūr bhuvaḥ svaḥ
tat savitur vareṇyaṃ
bhargo devasya dhīmahi
dhiyo yo naḥ pracodayāt

The melody of this mantra uses only three tones – the main tone, one a semitone higher, and one a whole tone lower from the main tone. Certain sound combinations in the Sanskrit texts can be almost unpronounceable, e.g., for Americans. Problems are caused by aspirated consonants, the sound of “r,” and various combinations of phonemes. For instance in the summer of 2011 the students took the combination “shrishcha pradjnyashcha” as a symbol of the incomprehensibility and impenetrability of mantras and of India in general. The mataji does not allow students to record mantra lessons because she had a bad experience where some of them then sold their recordings to other students. Moreover she upholds the opinion that mantras can be learned only with a teacher, not from a recording. However, whoever is interested can obtain a compact disc at the end of the course with a recording of a whole lesson.

“[The foreigners] can learn [vedic chanting] really well. They should not go for copies, they should not go for any CDs. They should come and learn one to one what we do here. From CDs or videos you will not learn. Once you've learned, the CD can work for practice. That is the reason why I didn't put [my recordings] into the market. I don't want to make it commercial; [it is] strictly for the class, for the students.” (Interview with the mataji, August 2012).

After the lesson in vedic singing the mataji lectures to the students for three quarters of an hour on philosophy, i.e., she interprets passages from the Bhagavadgita or the Yogasutras. This is essentially the only lesson where the students have a chance to ask questions at the end. At 12:00 they all disperse for lunch. At 3:30 p.m. comes another hour of asanas, followed by a half hour of meditation. Starting sometime between 6:00 and 6:30 p.m. (depending on the time of sunset) the

mataji leads the Ganga Aarti with her singing for almost an hour. Supper follows, and after it, in the case of some courses, she leads a half hour of yoga nidra – yogic sleep – which is controlled relaxation.

Besides the courses for foreign students, which cost 300–400 dollars for ten days and are thus financially important for the ashram, the mataji is responsible for education of the boys in the gurukul (being for example one of the few who decide on the hiring of teachers), as well as their musical training and their intonation of mantras. In addition, when the swamiji is on tour in America she and the head manager are responsible de facto for the whole ashram. This occurred during the time I was there. Whenever I went to see the mataji in her cell a computer monitor connected to the Internet was blinking and a mobile telephone rang, usually with instructions from the swamiji in America. Apart from all of that she has her own spiritual practice to keep up, which is possible only at night. She says she sleeps four hours a day, and that for the rest of the night, sometimes for several hours, she meditates on mantras which she sings to herself silently, counting the repetitions on her mala (rosary) with 108 beads. She says that during her life she has managed to repeat one of the mantras nine hundred thousand times. Mantras are one of the most important things in her life:

“I have a background of (Indian) classical music. Since the year 1978, 1977, I haven’t heard tanpura, I haven’t practiced on tanpura,¹²⁸ the string instrument. All my practice has come to vedic chanting and I don’t miss classical music. Classical music is deep; vedic chanting is even deeper.” (Interview, August 2012).

As to her teaching of foreign students, it is not usual for Hindu women or even female ascetics to teach mantras and philosophy. However, I believe this is acceptable to the ashram because the students she teaches come mainly from abroad and include many women. I never experienced the mataji lecturing to Indian pilgrims, whereas all the monks did so. My informant, who is very familiar with the situation in this ashram, argued that the mataji had more important work to do than to preach because she teaches the foreign students who bring money to the ashram, and moreover has the power to make decisions concerning the gurukul, which in his opinion gives her a high position in the ashram hierarchy. Thus his interpretation of the situation was the opposite of mine. However, I believe that preaching may constitute a symbolic recognition of authority.

128 According to tradition female singers of classical Indian music should be able to accompany themselves on the string instrument called the tanpura. However, today instruction in singing often makes use of its electronic version, which requires no servicing.

The mataji's most conspicuous function, apart from the morning singing of bhajans, is the singing of mantras and especially bhajans at the Ganga Aarti, whose form she and the swamiji determined in 1999, thereby changing the face of this part of Rishikesh, because an infrastructure of restaurants and shops selling devotional items has sprung up around the Aarti for the hundreds of pilgrims who head there each evening. In a way this is a partly "invented tradition" (to borrow an expression from Hobsbawm, 1983), which has turned the original ritual performed by individuals without coordination into an organized, grand show with professional musicians, amplification, lighting, security guards, and a permanent, unchanging program.¹²⁹ It is here that the mataji "plays first fiddle," and it is only on occasions when Swami Chidananda is in Rishikesh that he overshadows her. Admission to the Ganga Aarti is free of charge, but regulated by guards who decide who should be denied entry (e.g., beggars, etc.). This event is the image of Parmath Niketan, its biggest advertisement in the city. Prominent Indian politicians visiting Rishikesh don't miss the opportunity to be photographed at the Ganga Aarti with the monks of Parmarth Niketan, as attested by the many photographs on the ashram's webpages and, in frames, on the walls of the reception area. There are so many visitors to this Aarti that they cannot all fit on the ghat, so the ashram has had a small bridge built in the shape of a "C" on which the pilgrims can sit and watch the Aarti from the water. Rising upward at the center of the bridge is a statue of the seated god Shiva several metres high, which has become one of the most important attractions for tourists' cameras and an icon for Rishikesh. Cameras flash constantly throughout the Aarti: Indian tourists photograph the Aarti and foreign tourists; foreign tourists photograph the Aarti and Indian tourists. During the ritual perhaps every other person has a camera or mobile phone in hand with a shining lens, creating a sea of fluorescent lenses directed towards each other – as aptly expressed in anthropological tourism by the phrase "mutual gaze" (Maoz 2006: 222 in Kábová 2012: 7). It could be said that in this Ganga Aarti culture is somehow objectified, and when culture is objectified social ties also undergo a change and are seen in new ways (Guneratne – Bjork 2012: 314), making it possible for a female monk to be a center of attention – not only as a singer but as a spiritual authority.

The Ganga Aarti and morning chanting in the temple are manifestations of "bhakti," a concept in Hinduism expressing devotion to and love for the Divine. And as observed by DeNapoli (2009), who has studied narratives of the life stories

129 "Fortunately, the Aarti is becoming very disciplined compared to the previous years. And the popular version of Aarti is important ... The more people enjoy it, the more people come here. It is better for themselves; they spread it in the outside world, and the message of Aarti is basically interfaith harmony." (The mataji, interview August 2012).

of Hindu female monks for many years, it is precisely through the bhakti and its expression via the singing of bhajans and telling of religious stories about devotion that female monks construct their identity and thus legitimize themselves. The bhakti is a sort of “niche” that justifies the existence of female ascetics because it is the way of relating to the sacred that is considered most usual and legitimate for Hindu women in general, and at the same time agrees with the ideal of a devoted woman in Indian society, whether she is devoted to her husband and family or to the gods. Khandelwal maintains that, although gender is ephemeral in the ideal of the renunciate, if we look more deeply the ideals of female renunciates are maternal qualities like compassion and nurturing (Khandelwal 2004: 193). These ideals are cultivated in sannyasinis by male gurus as well. For example the swamiji gave the mataji a secret personal mantra of which she has said: “I was given a practical mantra in which you reach out and give as much as you can to others.” (Biermann 2012: 131).¹³⁰ Thus the mataji is to meditate on giving to others. Hindu male ascetics usually are not expected to have such qualities.

In a conversation I had with the mataji she told me she considers all her activities in the ashram to be her sadhana, i.e., her spiritual practice, carried out via “seva” (service). She also says this of herself in the chapter devoted to her in a book about selected yogis: “The position does not pay a salary; it is all done as seva.” (Biermann 2012: 131). And as she told me in an interview (August 2012): “As sannyasis, we do everything for purification, not to fulfil the desire.” I am not saying that the mataji as an ascetic feels a need to escape the marginal position of a woman among male ascetics; she did not tell me directly anything to that effect. Nevertheless, as a living being among other people she necessarily remains involved in a network of social relations that she is constantly forced to negotiate.

In conclusion, I believe that Sadhvi Abha Saraswati has transformed her knowledge and capabilities gained in her previous life and her later life as an ascetic into cultural capital as described by Pierre Bourdieu (1986) or spiritual capital in Bourdieu’s sense as described by Bradford Verter (2003). She puts this capital to use in many everyday activities, including musical-religious activities that make her beneficial to and, at the present time, also important for the ashram. I dare say that thanks to this capital and to the untraditional situation in Rishikesh as a center for the transnational distribution of yoga and Indian spirituality in general, making it possible to use this capital in new ways, her social position is redefined.¹³¹ Thus she escapes from her traditional marginal position as a female

130 However, I do not know exactly what mantra was involved, because the title of a guru’s personal mantra is usually not revealed to others.

131 The mataji is aware of the advantages but also the disadvantages of globalization. But that is discussed in a different study.

ascetic, which even in itself brings her a type of respect she would clearly not enjoy as a non-ascetic.¹³²

132 I believe we can agree with Khandelwal (2004: 4) that the phenomenon of female renunciation and its current practice can thus also provide a critique of anthropology's tendency to represent the lives of people in other cultures as over-determined. "I demonstrate that Hindu women do sometimes determine their own lives in fairly radical ways – and I hope to do this without romanticizing them as mystic or feminine heroes, denying the reality of patriarchy, or elevating individual autonomy to the primary value by which we evaluate persons and cultures." (Khandelwal 2004: 4).

SUMMARY

The collective monograph *Sounds from the Margins* is written by a group of authors from the newly established Institute for Ethnomusicology at Charles University in Prague, Faculty of Humanities. Music – as is usually emphasized – is a phenomenon reflecting or even strengthening group identity. In the case of marginalization sociologists, anthropologists and researchers in related disciplines place emphasis on processuality. The authors were thus interested in knowing which role music – its performance, the creation of a certain genre or a concrete musical event – plays in the process leading to social exclusion or, on the contrary, out of it. To find the answer they used material from their own field (or, in the case of Martha Stellmacher, archival) research. The uniting element of the publication is the common ethnomusicological theoretical approach *music as culture* and the qualitative methodology.

The book is divided into five chapters. In the first chapter, called “Requiem for the Forgotten: Contribution to the Musical Representation of Marginality,” Zuzana Jurková focuses on the shaping of an entire musical event, which is understood as a process of negotiation of representation of a marginalized group – the Roma in the Czech Republic – via music. In November 2012 a concert took place in Prague featuring the composition by the Dutch Sinto R. M. Rathgeb, “Requiem for Auschwitz.” The article also describes how a composition with a classic Latin text and Romantic musical language becomes a symbol of the Romani Holocaust.

The second chapter “May the angels of your choirs guard the emperor and the homeland...” by Martha Stellmacher brings to light the chants for the emperor and the welfare of the country found in the archive of The Jewish Community of Prague. These compositions were sung in Jewish communities in the Czech lands during the Habsburg Empire and the First Czechoslovak Republic. Stellmacher understands them as symbols of relationship of the marginal group to the governing elite. Her study shows several forms and aspects of Jewish prayers and chants for the authorities. Particular attention is turned to music compositions, differentiated according to their purpose and occasion of performance. Whereas the first part considers compositions on special occasions like the emperor’s birthday, the second part is dedicated to compositions for the welfare of the government within the regular liturgy. National anthems and their place in the service are considered subsequently as a special case of compositions from a gentile context included in the Jewish rite.

The chapter “Contemporary Viennese Czechs and the marginalization of their national identity: Representational and Graduation Ball” tries to answer the question of how contemporary Viennese Czechs reflect their identity through

musical activities in an environment of not only Austrian but also multicultural Vienna. Zita Skořepová Honzlová interprets the meanings ascribed to the ball by Viennese Czechs in relation to the question of marginalization of Czech national identity. Her study falls into a broader ethnomusicology research project on contemporary musical activities of Viennese Czechs. Through the fieldwork, she tries to explore what kinds of music Viennese Czechs perform and participate in, and she aims to clarify the relationship of these activities to their integration, assimilation or preserving their Czech national consciousness and the role of the relationship to the home and the conditions of dispersal and/or migration to Vienna, the existence of a minority group identity and intergenerational relations. Presentation of several Czech expatriate organizations and interpretation of four semantic dimensions of the ball and their relationship to the question of the marginalization of Czech national identity follow the ethnographic snapshot from the Representational and Graduation Ball.

In the chapter “Fado, Way to the Limelight,” Kristýna Kuhnová devotes her attention to the Portuguese music genre, which supposedly came into existence in the 18th century among people from the margins of society (sailors and prostitutes), and which (for many other reasons) has played a marginalized role in Portuguese cultural life until recently, although it represents for the Portuguese people one of the most well-known elements of their own culture. Kuhnová follows the transformation of the position of this genre up to the status of Intangible Cultural Heritage assigned by the UNESCO in 2011. It led, according to Rui Vieira Nery, to final completion of a political-ideological discussion about the history of the genre that was usually connected to the propaganda of the ancient fascist dictatorship. With the rise of its popularity the number of fado singers and fado schools has expanded. Using an example from her field research carried out in association CLAF in Lisbon, supposedly the first school of fado in Portugal, the author reflects on how the contemporary popularity of the genre influences transmission of this oral urban tradition.

Finally, the book’s last chapter called “Singing One’s Way out of Marginality? The Musical-Religious Activities of a Female Hindu Ascetic in Rishikesh, India” written by Veronika Seidlová is based upon field research carried out in India in the summers of 2011 and 2012. Seidlová tries to show how a selected female monk re-defines her traditionally marginal status in the predominantly male environment of ascetics through public religious music performances and also through the teaching of vedic mantras and yoga to transnational students.

The central topic of the book is thus the situation in which an individual or a group, finding himself or themselves at the edge of the mainstream, attempts/attempt somehow to change his/their situation. Here, then, music serves as an instrument of that attempt and, at the same time, as its mirror.

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

Prameny / Primary Sources

NEPUBLIKOVANÉ / ARCHIVNÍ FONDY

NON-PUBLISHED / ARCHIVE SOURCES

- Rukopisy z hudební sbírky v AŽMP: 15362, 15468, 15488, 58457.
Hudební rukopisy a tisky z Jubilejní synagogy v ŽOP: P_53, Z_199, Z_43, Z_79,
Z_183, Z_241.
Dokumenty v AHMP: SK III.99

PUBLIKOVANÉ / PUBLISHED PRIMARY SOURCES

- „Alles Walzer“ a jim podobné“. Vídeňské svobodné listy 61 (9/10): 3.
Anonym [Anonymous], 1837: Prag, 23. April. In: *Allgemeine Zeitung des Judenthums*, vol. 1., issue 6, Leipzig 13.5.1837, pp. 21–22.
Anonym [Anonymous], 1841: Preßburg, 31. Mai (Pivatmitt.) In: *Allgemeine Zeitung des Judenthums*, vol. 5, issue 26, Leipzig 26.6.1841, p. 374.
Anonymous: Tafel mit Gebet für die Obrigkeit. In: *Menorah, Jüdisches Familienblatt für Wissenschaft, Kunst und Literatur*, vol. 6, November 1928, p. 668.
Balážová, Jarmila. 2012. „Pomník v hudbě“. In *Requiem za Osvětim*, programová brožura: 3–5.
Bermann, Hermann: *Schiraus Zwi. Gottesdienstliche Gesänge der Israeliten für gemischten Chor und Kantor-Solo mit und ohne Orgelbegleitung für das ganze Jahr und jede Gelegenheit*, II. Teil, Böhmisch Leipa 1915, No. 311, pp. 252–255.
Federation of Jewish Communities in Czech Republic (Federace židovských obcí v ČR – ed.), 2012: *Luach na rok 5773 2012/2013*, Praha.
Kraus, Jiří, 1884: Or-tomid. In: *Kalendář česko-židovský na rok 1884/85*, Spolek českých akademiků – židů (ed.), vol. 4, Praha, pp. 109–112.
Landau, M. I. – Maschek, Albin, 1832: *Feyergesang zum fünfzigjährigen Jubelfeste der Hauptschule der Israelitengemeinde zu Prag*, Prag: M. I. Landau.
Stepper, Isidor – Hirsch, Mordechai, n. d.: *Gebet für Ihre Majestäten, den Kaiser und die Kaiserin sowie für das ganze Kaiserhaus*. Prag: Ad. Christoph & W. Kuhe.
Sulzer, Salomon – Sulzer, Joseph (ed.), 1905: *Schir Zion*, Wien.

AUDIO NAHRÁVKY / AUDIO RECORDINGS

Shmuel Barzilai – Tempelchor des Wiener Stadtempels, 1995: CD Schir Zion. ORF Wien.

ELEKTRONICKÉ ZDROJE / INTERNET SOURCES

- <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1148499747-sama-do-ma/212562220600128/video/> (6. 5. 2013)
- <http://www.ceskatelevize.cz/porady/1059542845-jeste-jsem-tady/299322223750009-andrej-gina/> (29. 4. 2013)
- <http://www.austria-trend.at/parkhotel-schoenbrunn/de/history.asp> (22. 8. 2013)
- <http://www.youtube.com/watch?v=TrJe5FYIVZY> (20. 9. 2013)
- <http://www.museudofado.pt> (20. 9. 2013)
- <http://www.candidaturadofado.com> (20. 9. 2013)
- <http://www.museudofado.pt/gca/index.php?id=45>. (20. 9. 2013)
- <http://www.youtube.com/watch?v=GXaxVPZIWqQ> (20. 9. 2013)
- <http://www.youtube.com/watch?v=lh9YHtZzHfk> (20. 9. 2013)
- <http://www.kher.cz/clanek.php?id=40> (Sadílková 2012, 29. 4. 2013)
- www.caroline-band.cz (22. 8. 2013)
- www.notabeneband.cz (22. 8. 2013)
- <http://roger-moreno.de.tl/Lebenslauf.htm> (18. 9. 2013)
- <http://www.slovo21.cz/nove> (18. 9. 2013)
- <http://www.rozhledy.at/35JahreDBKlub.htm> (19. 9. 2013)
- <http://orgkomensky.at/fotos.php?id=325> (19. 9. 2013)
- <http://www.komensky.at/> (25. 9. 2013)
- <http://www.orgkomensky.at/> (25. 9. 2013)
- <http://www.omladina.at/> (25. 9. 2013)
- <http://www.ballkalender.cc/> (30. 9. 2013)
- <http://www.youtube.com/watch?v=PG2CxE2D1Ac> (12. 10. 2013)
- <http://www.kursalonwien.at/> (17. 10. 2013)
- www.ictmusic.org/groups/music-and-minorities (25. 10. 2013)
- <http://www.slovník-cizích-slov.cz/marginalizace.html> (26.10. 2013)

- Anderson, Benedict. 1983. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso. (Anderson, Benedict. 2008. *Představy společenství: úvahy o původu a šíření nacionalismu*. Praha: Karolinum.)
- Appadurai, Arjun. 1986. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Beck, Guy L. 1993. *Sonic Theology: Hinduism and Sacred Sound*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press.
- Biehl, Ludwig. 1937. *Das liturgische Gebet für Kaiser und Reich. Ein Beitrag zur Geschichte des Verhältnisses von Kirche und Staat*. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Biermann, Derek. 2012. *Yoga: A Journey Within*. Double Bay (Australia): Derek Biermann.
- Bohlan, Philip V. 2000. „Composing the Cantorate: Westernizing Europe’s Other Within“. In Born, Georgina – Hesmondhalgh, David (eds.). *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press.
- Bohlan, Philip V. 2008. *Jewish music and modernity* (AMS Studies in music). New York: Oxford University Press 2008: 80.
- Bourdieu, Pierre 1986. „The Forms of Capital“. In Richardson, J.G. (ed.). *Handbook for Theory and Research for the Sociology of Education*. Greenwood Publishing Group, pp. 241–258.
- Brandeis, Marie. 2006. „Hudební aktivity Čechů a české menšiny ve Vídni.“ In Basler, Helena – Brandeis, Marie – Kroupa, Jiří K. – Starek, Jana (eds.). *Vídeňští Češi 1945–2005. K dějinám národnostní menšiny / Die Wiener Tschechen 1945–2005. Zur Geschichte einer Volksgruppe*. Wien – Praha: České kulturně historické centrum / Tschechisches kulturhistorisches Institut & KLP – Koniasch Latin Press, s. 414–418.
- Brito, Joaquim Pais de (org.). 1994. *Fado, Vozes e Sombras*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia / Lisboa.
- Brousek, Karl. 2002. „Vídeňští Češi pod nacistickou nadvládou“. In Brousek, Karl – Vocelka, Karl et al. *Doma v cizině. Češi ve Vídni ve 20. století*. Praha: Scriptorium, s. 39–46.
- Brožák, Miroslav. 2006. „Sdružení Čechů a Slováků v Rakousku“. In Basler, Helena – Brandeis, Marie – Kroupa, Jiří K. – Starek, Jana (eds.). *Vídeňští Češi 1945–2005. K dějinám národnostní menšiny / Die Wiener Tschechen 1945–2005. Zur Geschichte einer Volksgruppe*. Wien – Praha: České kulturně

- historické centrum / Tschechisches kulturhistorisches Institut & KLP – Koniasch Latin Press, s. 356–357.
- Butler, Kim D. 1998. *Freedoms Given, Freedoms Won: Afro-Brazilians in Post-Abolition Sao Paulo and Salvador*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.
- Butler, Kim D. 2001. „Defining Diaspora, Refining a Discourse“. *Diaspora* 10 (2): 189–219.
- Castlo-Branco, Salwa El-Shawan. 1994. „The Dialog between Voices and Guitars in Fado Performance Practice“. In Brito, Joaquim Pais de (org.). *Fado, Voices and Shadows*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia / Lisboa 94.
- Ceribašič, Naila – Haskell, Erica (eds.). 2006. *Shared Music and Minority Identities*. Zagreb: Institute of Ethnology and Folklore Research.
- Clausen, Bern – Hemetek, Ursula – Saetner, Eva (eds.). 2000. *Music and Motion. Diversity and Dialogue in Europe*. New Brunswick – London: Transaction Publishers.
- Clementin-Ojha, Catherine. 1988. „Outside the Norms: Women Ascetics in Hindu Society“. *Economic and Political Weekly* Vol. 23, No. 18, Apr. 30, 1988: 34–36. URL: <http://www.jstor.org/stable/4378432> [Accessed: 07/09/2013].
- Clifford, James. 1994. „Diasporas“. *Cultural Anthropology* 9 (3): 302–338.
- Costa, António Firmino da. 2008. *Sociedade de Bairro*. Lisboa: Celta Editora.
- Costa, Catarina Alves. 1994. „Fado Gala Night“. In Brito, Joaquim Pais de (org.). *Fado, Voices and Shadows*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia / Lisboa 94.
- Čapková, Kateřina. 2013. *Češi, Němci, Židé*. Praha: Paseka.
- Češka, Ota. 2006. „Menšinová rada české a slovenské větve v Rakousku“. In Basler, Helena – Brandeis, Marie – Kroupa, Jiří K. – Starek, Jana (eds.). *Vídeňští Češi 1945–2005. K dějinám národnostní menšiny / Die Wiener Tschechen 1945–2005. Zur Geschichte einer Volksgruppe*. Wien – Praha: České kulturně historické centrum / Tschechisches kulturhistorisches Institut & KLP – Koniasch Latin Press, s. 352–355.
- Damohorská, Pavla. 2010. *The Jewish Prayer for the Welfare of the Country as the Echo of Political and Historical Changes in Central Europe*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, Husitská teologická fakulta.
- DeNapoli, Antoinette E. 2009. „By the Sweetness of the Tongue“: Duty, Destiny, and Devotion in the Oral Life Narratives of Female Sādhus in Rajasthan“ *Asian Ethnology* Vol. 68, No. 1: 81–109. URL: <http://www.jstor.org/stable/25614522> [Accessed: 07/09/2013].
- Frühau, Tina. 2012. „Salomon Sulzer. Reformer, Kantor, Kultfigur“. *Jüdische Miniaturen*, vol. 133. Berlin: Hentrich & Hentrich.
- Gold, Hugo. 1934. *Die Juden und Judengemeinden Böhmens in Vergangenheit und Gegenwart*. Brünn, Prag: Jüdischer Buch- und Kunstverlag.

- Golinkin, David. 2006. „Prayers for the government and the state of Israel“.
In Schechter Institute (ed.). *Insight Israel* vol. 6, Issue No. 9, May 2006.
<http://www.schechter.edu/insightIsrael.aspx?ID=35> (19.9.2013).
- Guneratne, Arjun – Bjork, Kate. 2012. “Village Walks: Tourism and Globalization among the Tharu of Nepal” In Spradley, James – McCurdy, David W. (eds.). *Conformity and Conflict: Readings in Cultural Anthropology (14th edition)*. Upper Saddle River, New Jersey: Pearson, 306–315.
- Gurung, Ghana S. a Kollmair, Michael. 2005. *Marginality: Concepts and their Limitations*. Zurich: University of Zurich.
- Hall, Stuart. 1996. „Introduction: Who Needs Identity?“ In Hall, Stuart (ed.). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage.
- Hancock, Ian. 1998. „Introduction“. In Hancock, I. – Down, S. – Djuric, R.(eds.). *Roads of the Roma*. Hatfield: University of Hertfordshire Press.
- Heller, Ferdinand. 1959. *Česká beseda*. Praha: SNKLHU.
- Hemetek, Ursula. 2001. *Mosaik der Klänge: Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich*. Wien: Böhlau.
- Heroldová, Iva. 1989. „Reemigrace Čechů z Rakouska po 2. světové válce“. In Brouček, Stanislav (ed.). *Češi v cizině 4*. Praha: Ústav pro etnografii a folkloristiku ČSAV ve spolupráci s Československým ústavem zahraničním v Praze, s. 222–317.
- Hobsbawm, Eric – Ranger, Terence (eds.). 2003 [1983]. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoffman, Lawrence. 2005. *My people's Prayer Book*, vol. 8 Kabbalat Shabbat. Woodstock: Jewish Lights Publishing.
- Holý, Dušan – Nečas, Ctibor. 1993. *Žalující píseň: O osudu Romů v nacistických koncentračních táborech*. Strážnice: NÚLK.
- Hříbek, Martin. 1998. „Sanskrtizace – Způsob sociální mobility v kastovním systému“. *Cargo* 1/1998: 3–7.
- Hübschmannová, Milena – Jurková, Zuzana. 1999. *Romane giľa. Zpěvník romských písní*. Praha: Fortuna.
- Hübschmannová, Milena. 2005. „Po židoch cigáni“ *Svědectví Romů ze Slovenska 1939–1945*. Praha: Triáda.
- Jurková, Zuzana – Bidgood, Lee (eds.). 2009. *Voices of the Weak*. Praha: Slovo 21 + FHS UK.
- Jurková, Zuzana – Seidlová, Veronika. 2011. “Hare Krishna Mantra in Prague streets: the sacred, music and trance” *Urban People / Lidé města* 13, 2011, 2: 195–219.
- Jurková, Zuzana (ed.). 2003a. *Romská hudba na přelomu tisíciletí / Romani Music at the Turn of Millenium*. Praha: Slovo 21 + FHS UK.
- Jurková, Zuzana. 2003b. „Phurikane giľa – kotva identity“. *Romano Džaniben* řilaj: 141–145.

- Jurková, Zuzana. 2013. „Rompop a tak dále...“. In *Dotknout se světa: Česká hudební alternativa 1968–2013 / To Touch the World: Czech Musical Alternative 1968–2013*. Praha: Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií.
- Kabelková, Marketa. 2002. „František Škroup a jeho působení v pražské reformované synagoze v Dušní ulici“. In Reittererová, Vlasta – Reitterer, Hubert (eds.). *Kontexte: Musica Iudaica 2000*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, s. 31–42.
- Kábová, Adriana. 2012. „Odrazy teoretických antropologických koncepcí v obrazech etnického turismu na Sumbě“. *Antropowebzin* 1/2012: 3–8. URL: http://antropologie.zcu.cz/media/document/art_1_kabova.pdf [Accessed: 10/09/2013].
- Kaufman Shelemay, Kay. 2006. *Soundscapes: Exploring Music in a Changing World*. New York: W. W. Norton & Company.
- Khandelwal, Meena. 2004. *Women in Ochre Robes: Gendering Hindu Renunciation*. Albany: State University of New York Press.
- Kieval, Hillel J. 2000. *Languages of Community: The Jewish Experience in the Czech Lands*. Berkeley: University of California Press.
- Klein, Alexandra Naia, Alves, Vera Marques. 1994. „Fado Houses“. In Brito, Joaquim Pais de (org.). *Fado, Voices and Shadows*. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia / Lisboa 94.
- Kolektiv autorů. 2002. *Menšiny a marginalizované skupiny v ČR*. Brno: Masarykova univerzita.
- Lemon, Alaina. 2000. *Between Two Fires: Gypsy Performance and Romani Memory from Pushkin to Postsocialism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads*. London: Verso Books.
- Machát, Antonín. 1946. *Naši ve Vídni*. Praha: Práce.
- Malvini, David. 2004. *The Gypsy Caravan: From Real Roma to Imaginary Gypsies in Western Music and Film*. New York + London: Routledge.
- Marcus, George. 1995. „Ethnography In/Of the World System: the Emergence of Multi-Sited Ethnography“ *Annual Review of Anthropology* Vol. 24 (1995): 95–117.
- Mayer, Vera. 1996. „K problematice českého spolkového života ve Vídni“. In Společnost odborníků a přátel Muzea romské kultury v Brně, Ústav pro ethnografii a folkloristiku Akademie věd České republiky, Ústav lidové kultury ve Strážnici. *Život a kultura etnických minorit a malých sociálních skupin*. Brno: s.n., s. 127–136.
- Mayerová, Věra. 2006. „Problematika asimilace vídeňských Čechů ve 20. století (do roku 1989)“. In Basler, Helena – Brandeis, Marie – Kroupa, Jiří K. – Starek, Jana (eds.). *Videňští Češi 1945–2005. K dějinám národnostní menšiny / Die Wiener Tschechen 1945–2005. Zur Geschichte einer Volksgruppe*.

- Wien – Praha: České kulturně historické centrum / Tschechisches kulturhistorisches Institut & KLP – Koniasch Latin Press, s. 278–286.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Nery, Rui Vieira. 2004. *Para Uma História do Fado*. Lisboa: Público.
- Nulman, Macy. 1993. „Hanoten teshua“. In *Encyclopedia of Jewish Prayer*. Northvale, New Jersey: Aronson, p. 155.
- Nunes, João Pedro Silva, Sequeira, Ágata Dourado. 2011. „O Fado de Marvila. Notas sobre a origem citadina e o destino metropolitano de uma antiga zona industrial de Lisboa“ *Forum Sociológico* nº 21: 33–41.
- Pettan, Svanibor – Reyes, Adelaida – Komavec, Maša (eds.). 2001. *Music and Minorities*. Ljubljana: ZRC SAZU.
- Reyes, Adelaida. 2013. Referát v rámci roundtable „Minorities, Music, Powers“ na konferenci ICTM, Šanghaj 12-7-2013.
- Rozenblit, Marsha L. 2001. *Reconstructing a National Identity: The Jews of Habsburg Austria During World War I*. Cary, NC: Oxford University Press, pp. 128–161.
- Sadílková, Helena. 2012. „Poznámky k literární tvorbě Romů v ČR.“ In *Druhá směna – Jak využívat dějiny a literaturu Romů ve výuce*. Praha: Romea: 23–32, literární části.
- Sarna, Jonathan D. 2005. „Jewish Prayers for the United States Government: A Study in the Liturgy of Politics and the Politics of Liturgy“. In Langer, Ruth – Fine, Steven (eds.). *Liturgy in the Life of the Synagogue: Studies in the History of Jewish Prayer*. Ruth Langer Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns, pp. 205–224.
- Seidlová, Veronika. 2013. „K působení Františka Škroupa v synagoze v Dušní ulici aneb Vyjednávání pražských Židů s modernitou a jinakostí“. In Havelka, Miloš et al. (eds.). *Víra, kultura, společnost. Náboženské kultury v Evropě v 19. a 20. století*. Červený Kostelec: Pavel Mervart, s. 439–470.
- Shelemay, Kay Kaufman. 2011. „Musical Communities: Rethinking the Collective in Music“. In *Journal of the American Musicological Society* Vol. 64, nº 2: 349–390. University of California Press.
- Scheibová, Michaela – Cermanová, Iveta. 2005. *Hebrejské zkratky – Hebrew abbreviations*. Praha: Židovské muzeum v Praze.
- Schwartz, Barry. 1986. „Hanoten Teshua‘ The Origin of the Traditional Jewish Prayer for the Government“. *Hebrew Union College Annual* vol. 57. Cincinnati: Hebrew Union College, p. 113–120.
- Silverman, Carol. 2012. *Romani Routes. Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Singh, Sarina – Bindloss, Joe et al. 2007. *India. Lonely Planet Guide*. 12th edition. Oakland: Lonely Planet Publications Pty Ltd.

- Skořepová Honzlová, Zita. 2010. „Ziriab – Arabic Music in the Czech Republic“. *Urban People / Lidé města* 12 (2): 399–417.
- Skořepová Honzlová, Zita. 2012. „Acculturation Strategies in Musical Self-presentations of Immigrants in the Czech Republic“. *Urban People / Lidé města* 14 (2): 369–384.
- Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds. Micromusics of the West*. Wesleyan University Press.
- Slobin, Mark. 1994. „Music in Diaspora: The View from Euro-America“. *Diaspora* 3(1): 243–252.
- Soukup, František. Alois. 1928. *Česká menšina ve Vídni*. Praha: Národní rada československá.
- Staal, Frits. 1996. *Ritual and Mantras: Rules Without Meaning*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Statelova, Rosemary – Rodel, Angela – Peycheva, Lozanka – Vlaeva, Ivanka – Dimov, Ventsislav (eds.). 2008. *The Human World and Musical Diversity*. Sofia: Bulgarian Academy of Sciences.
- Strauss, Sarah. 2005. *Positioning Yoga: Balancing Acts Across Cultures*. Oxford and New York: Berg.
- Tabory, Joseph. 2005. „The Piety of Politics: Jewish Prayers for the State of Israel“. In Langer, Ruth – Fine, Steven (eds.). *Liturgy in the Life of the Synagogue: Studies in the History of Jewish Prayer*. Winona Lake, Indiana: Eisenbrauns, pp. 225–246.
- Taussig, Michael. 1993. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. London: Routledge.
- Tichy, Heinz. 2006. „Česká národnostní menšina“. In Basler, Helena – Brandeis, Marie – Kroupa, Jiří K. – Starek, Jana (eds.). *Videňští Češi 1945–2005. K dějinám národnostní menšiny / Die Wiener Tschechen 1945–2005. Zur Geschichte einer Volksgruppe*. Wien – Praha: České kulturně historické centrum / Tschechisches kulturhistorisches Institut & KLP – Koniasch Latin Press, s. 275–277.
- Toynbee, Jason – Dueck, Byron. 2011. „Migrating Music“, In Toynbee – Dueck (eds.). *Migrating Music*. London: Routledge.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life. The Politics of Participation*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Turner, Victor. 2004. *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press. (1. orig. angl. vydání 1969).
- Ulrich Ragozat. 1982. *Die Nationalhymnen der Welt. Ein kulturgeschichtliches Lexikon*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Velek, Viktor. 2009. „Czech Vienna. The Music Culture of the Czech Minority in Vienna 1840–1918“. *Czech Music Quarterly* 2009 (2): 31–50.

- Verter, Bradford. 2003. „Spiritual Capital: Theorizing Religion with Bourdieu against Bourdieu“. *Sociological Theory* Vol. 21, No. 2 (Jun., 2003): 150–174.
- Vocelka, Karl. 2002. „Češi ve Vídni“. In Brousek, Karl – Vocelka, Karl et al. *Doma v cizině. Češi ve Vídni ve 20.století*. Praha: Scriptorium, s. 11–12.
- Zheng, Su. 2010. *Claiming Diaspora: Music, Transnationalism, and Cultural Politics in Asian/Chinese America*. Oxford, New York: Oxford University Press.

ZKRATKY / ABBREVIATIONS

- ŽOP – Židovská obec Praha [The Jewish Community of Prague]
AŽMP – Archiv židovského muzea Praha
[Archive of the Jewish Museum in Prague]
AHMP – Archiv hlavního města Prahy [Prague City Archives]

AUTORKY

Doc. PhDr. Zuzana Jurková, Ph.D. (1961) vystudovala etnologii a muzikologii na Filozofické fakultě UK a hudební konzervatoř v Brně. Její hlavní specializací je romská hudba (četné publikace, grant Open Society Fund 1996–1998), historie české etnomuzikologie (Ph.D. 1996, Fulbrightovo stipendium Bloomington, USA 1998), v posledních letech také urbánní etnomuzikologie (Pražské hudební světy, Karolinum 2013). Je vedoucí Institutu etnomuzikologie na Fakultě humanitních studií UK.

Martha Stellmacher, M.A. (1984) studovala muzikologii, judaistiku a východoevropská studia v Halle, Lipsku a Brně. Titul Magistra Artium získala za diplomovou práci o sbírce synagogálních zpěvů z Prahy. Kromě práce výzkumnice v Evropském centru pro židovskou hudbu v Hannoveru je zároveň co-tutelle doktorandkou na Fakultě humanitních studií UK a Hochschule für Musik, Theater und Medien v Hannoveru s projektem o židovských hudebních praktikách v Praze za první Československé republiky.

Mgr. Zita Skořepová Honzlová (1987) je doktorandkou etnomuzikologie a obecné antropologie na Fakultě humanitních studií UK. Zkoumala hudební sebe-prezentace cizineckých menšin v České republice, v současnosti se zabývá hudebními aktivitami české vídeňské menšiny. Vedle výzkumu se coby aktivní zpěvačka a hudebnice specializuje na interpretaci hebrejských a jidiš písní a francouzského šansonu.

Mgr. Kristýna Kuhnová (1982) vystudovala obor portugalština a kulturologie na Filozofické fakultě UK. Pokračuje doktorským studiem na oboru antropologie na FHS UK pod vedením doc. PhDr. Zuzany Jurkové, Ph.D. Zkoumá portugalický hudební městský žánr fado ve své amatérské podobě v kontextu města Lisabonu. Na základě stipendia od Portugalského Institutu Camões uskutečnila v roce 2008 čtyřměsíční výzkumnou stáž, která jí umožnila sběr materiálu a mapování terénu v místech kulturní praxe amatérského a profesionálního fada. Terénní výzkum zaměřený již konkrétně na amatérské fado realizovala v Lisabonu ve sdružení CLAF během července 2012 a května a června 2013.

Mgr. Veronika Seidlová (1981) je doktorandkou antropologie a akademickou pracovnící Institutu etnomuzikologie na Fakultě humanitních studií UK. Je autorkou především audiotextové publikace *Zapomenutý hlas Jeruzalémské synagogy v Praze* vydané Židovským muzeem v Praze a Fonogram archivem Rakouské akademie věd. V letech 2008–2010 byla kurátorkou a vedoucí Centra pro dokumentaci populární hudby a nových médií v Národním muzeu – Českém muzeu hudby. Od roku 2010 provádí terénní výzkum (ČR, Indie), který byl podpořen grantem GA UK 691312.

AUTHORS

Doc. PhDr. Zuzana Jurková, Ph.D. (1961) studied ethnology and musicology at the Philosophical Faculty of Charles University and at the music conservatory in Brno. She concentrates mainly on Romani music (numerous publications, an Open Society Fund grant in 1996–8), the history of Czech ethnomusicology (Ph.D. 1996, a Fulbright scholarship 1998) and, in recent years, urban ethnomusicology (*Pražské hudební světy [Prague Soundscapes]*, Karolinum 2013). She is the head of the Institute for Ethnomusicology at the Faculty of Humanities of Charles University.

Martha Stellmacher, M.A. (1984) studied musicology, Jewish studies and East European studies in Halle, Leipzig and Brno and received her Magistra Artium degree with a study on a collection of synagogue chants from Prague. Besides her work as a researcher at the European Center for Jewish Music in Hannover she is currently doing a co-tutelle PhD project on Jewish music practice in Prague during the First Czechoslovak Republic at the Faculty of Humanities, Charles University in Prague and at the Hochschule für Musik, Theater und Medien, Hannover.

Zita Skořepová Honzlová, M.A. (1987) is a PhD student of ethnomusicology and general anthropology at the Faculty of Humanities, Charles University. She does research on musical self-presentations of immigrants in the Czech Republic. At present she is dealing with musical activities of the Czech minority in Vienna. In addition to her research, she is an active singer and musician specializing in Hebrew and Yiddish songs and French chansons.

Kristýna Kuhnová, M.A. (1982) studied Portuguese and Culturology at the Philosophical Faculty at Charles University in Prague. She continues as a PhD student in anthropology at the Faculty of Humanities at Charles University under the supervision of doc. PhDr. Zuzana Jurková, Ph.D. Her research aims at traditional Portuguese urban fado music in the context of the city of Lisbon with an emphasis on its amateur practice. In 2008 she received a 4-month scholarship from Instituto Camões, thanks to which she had an opportunity to map the field in the places of amateur and professional fado practice. She did field research focused on amateur fado in the CLAF association during July 2012 and May and June 2013.

Veronika Seidlová, M.A. (1981) is a PhD. candidate in anthropology and teaching assistant at the Institute for Ethnomusicology at the Faculty of Humanities, Charles University in Prague. She is author of, e.g., the audio-text publication “The Forgotten Voice of the Jeruzalémská Synagogue in Prague” published by the Jewish Museum with the support of the Phonogramm-Archive of the Austrian Academy of Sciences. From 2008 to 2010, she was curator and head of the Center for Documentation of Popular Music and New Media in the National Museum – Czech Museum of Music. Since 2010, she has been doing field research (Czech Republic, India) supported by a grant from the GA UK (Grant Agency of Charles University in Prague).

OBRAZOVÁ PŘÍLOHA / PICTURES

Kapitola 1 / Chapter 1



Rudolfinum. Foto/Photo Zuzana Jurková, 2013.



Orchestra a sólisté / The orchestra and the soloists. Foto/Photo Zuzana Jurková, 2013.



Roger Moreno Rathgeb. Foto/Photo Zuzana Jurková, 2013.



Standing ovations. Foto/Photo Zuzana Jurková, 2013.

Handwritten musical score for "Hanosen teschuo" by Joseph Rosenblatt. The score is a choir's score with multiple staves. The top staff is a vocal line with lyrics "lema - - - lob,". The second staff is a vocal line with lyrics "es, a. do ne". The third staff is a vocal line with lyrics "ka. ka - - - i. ser, ka. ka - - - i". The fourth staff is a vocal line with lyrics "ser, Franz, do. sef, bo. ri - - - sehon,". The fifth staff is a vocal line with lyrics "Franz, do. sef, bo. ri - - - sehon,". The sixth staff is a vocal line with lyrics "jo - - - rum, jo - - - rum,". The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Joseph Rosenblatt: Hanosen teschuo. Kopie rukopisu, sborová partitura, cca. 1900
 Joseph Rosenblatt: Hanosen teschuo. Manuscript copy, choir's score, ca. 1900s.
 ŽOP, sign. Z_241. S laskavým svolením archivu Židovské obce v Praze. / Photo
 courtesy Archive of The Jewish Community of Prague.

Kaiser-Hymne.

№. 311. *Andantino.* *Bewegt.*

Sopran. *p* Wir glau - ben all an
 Alt. *p* Wir glau - ben all an
 Tenor. *p* Wir glau - ben all an
 Baß. *p* Wir glau - ben all an

Andantino. *Bewegt.*

Orgel. *mf* *p*
 Ped.

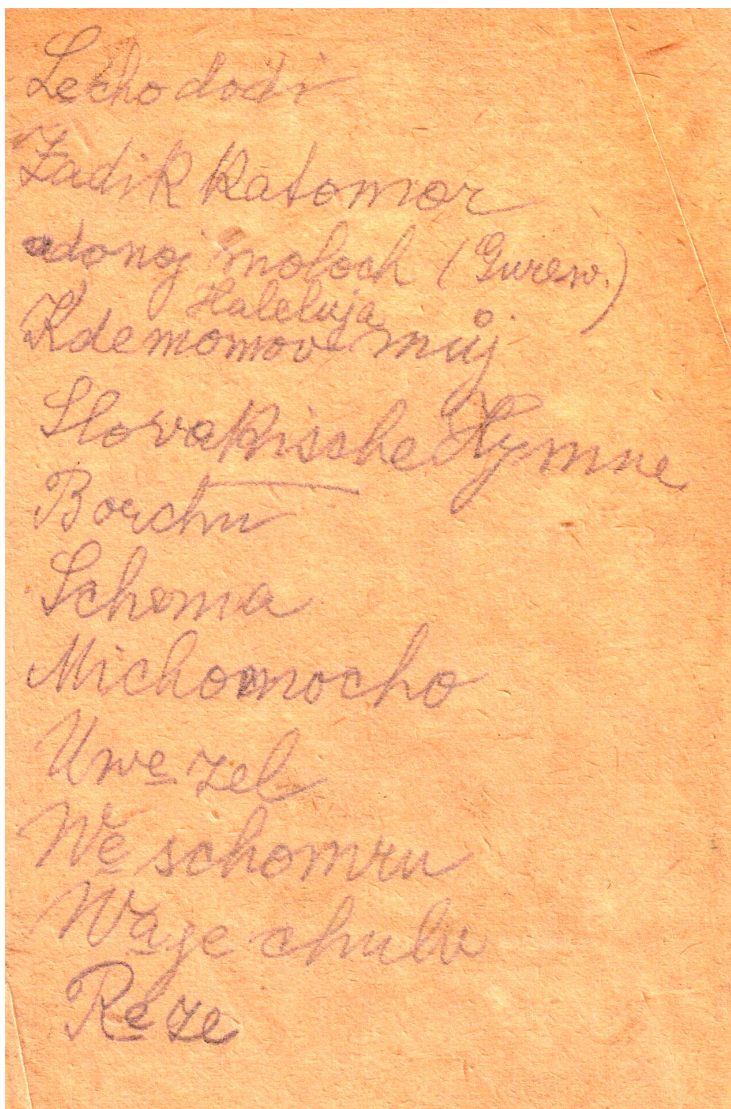
fz ei - nen Gott, der wohnt im Him - mel o - ben!
fz der wohnt,
fz

mf *p* *più mosso*
 Ruff je - der hin nach eig' - ner Weis' ge - ring ist al - ler Wor - te preis, die
mf *mf* *p* *f*

mf *p* *più mosso*
 Ped. *f* *f*

B.14

Hermann Bermann: Kaiser-Hymne. In: Schiraus Zwi. Gottesdienstliche Gesänge der Israeliten für gemischten Chor und Kantor-Solo mit und ohne Orgelbegleitung für das ganze Jahr und jede Gelegenheit, II. Teil, Böhmisch Leipa 1915, No. 311, pp. 252. Zdroj: soukromý archiv Petra Broda. / Source: private archive of Petr Brod.



Rukopis programu šabatové bohoslužby v pátek večer, zřejmě Jubilejní synago-
ga v Praze, cca. 30. léta 20. století. ŽOP, sign. P_53. / Manuscript program of a
Shabbat eve service, probably Jubilee synagogue Prague, ca. 1930s. ŽOP, sign. P_53.
S laskavým svolením archivu Židovské obce v Praze. / Photo courtesy Archive of
The Jewish Community of Prague.



Parkhotel Schönbrunn. Foto/Photo Zita Skořepová Honzlová, 2013.



*Parkhotel Schönbrunn – předsálí. / Parkhotel Schönbrunn – Lobby.
Foto/Photo Zita Skořepová Honzlová, 2013.*



Sdružení CLAF na sídlišti ve čtvrti Chelas, Lisabon. / CLAF Association in a block of flats in the Chelas quarter, Lisbon. Foto/Photo Kristýna Kuhnová, 2013.



Pedro Machado ukazuje žákům základy pěvecké techniky. / Pedro Machado is showing the basics of a singing technique. Foto/Photo Kristýna Kuhnová, 2013.



*Pondělní vyučování v CLAF. / Monday lessons in CLAF.
Foto/Photo Kristýna Kuhnová, 2013.*



*Hugo Silva se domlouvá s doprovodem na tónině. / Hugo Silva is discussing the key
with his accompanists. Foto/Photo Kristýna Kuhnová, 2013.*



Sara Coito na nedělním matiné v CLAF. / Sara Coito at a Sunday matinée in CLAF. Foto/Photo Kristýna Kuhnová, 2013.



Havan (ohňový rituál) před Ganga ártí, Ršikéš. / Havan (fire ritual) before Ganga Arti, Rishikesh. Foto/Photo Veronika Seidlová, 2011.



Mátádží zpívá během Ganga ártí, Ršikéš. / Mataji singing at Ganga Arti, Rishikesh. Foto/Photo Veronika Seidlová, 2011.



Mátádží učí mantry mezinárodní studenty během studentského ohňového rituálu, Ršíkéš. / Mataji is teaching mantras to her international students during a student fire ritual, Rishikesh. Foto/Photo Veronika Seidlová, 2011.



Mátádží učí mantry mezinárodní studenty, Ršíkéš. / Mataji is teaching mantras to her international students, Rishikesh. Foto/Photo Veronika Seidlová, 2012.

Zuzana Jurková, Kristýna Kuhnová, Veronika Seidlová, Zita Skořepová Honzlová,
Martha Stellmacher

Tóny z okrajů: Hudba a marginalita / Sounds from the Margins

Vydala Fakulta humanitních studií Univerzity Karlovy v Praze,
U Kříže 8, 158 00 Praha 5
a nakladatelství KHER, Veverkova 1172/33, 170 00 Praha 7

Redaktorka české verze: Lenka Jandáková

Redaktorka anglické verze: Valerie Levy

Redakční spolupráce: Veronika Seidlová, Zita Skořepová Honzlová

Překlad: autorky, David Beveridge (kap. 5), Valerie Levy (Úvod, kap. 1)

Autoři fotografií: Zuzana Jurková, Kristýna Kuhnová, Veronika Seidlová,
Zita Skořepová Honzlová a archiv Židovské obce v Praze

Autoři videí: Zuzana Jurková, Kristýna Kuhnová, Veronika Seidlová,
Zita Skořepová Honzlová

Obálka a grafická úprava: Pavel Pánek

Foto na obálce: Veronika Seidlová (Ganga artí, Ršíkíš, Indie)

První vydání

Praha 2013

Distribuce: www.kher.cz

ISBN 978-80-87398-39-5