



POD HARFOU DAVIDOVOU

# Rozmanité židovské hudební světy napříč staletími

Obraz biblického krále Davida s harfou evokuje starý židovský příběh o strunném nástroji, přesněji lyře, jež visela na stěně Davidovy komnaty. Za noci vítr sám rozezníval její struny, aby měl král sílu a inspiraci ke studiu Zákona, a mohl pečovat o dobro své země.

TEXT — VERONIKA SEIDLOVÁ, ALEŠ WEISS



Židovští hudci. Praha 1741.

Židovští muzikanti v Praze z poloviny 18. století.

Autor: Adolf Kašpar (1877–1934). Podle muzikologa Paula Nettla (1889–1972) bývala Praha jedním z center židovského hudebního života v Evropě.

Zdroj: I. Herrmann – J. Teige – Z. Winter, *Pražské ghetto*, Praha, 1902, s. 71.

Ne náhodou spojili autoři biblických textů nejslavnějšího židovského krále s hudbou. Hudba provázela doby smutku, utrpení i radosti jednotlivců i celého společenství, okamžiky náboženského vytržení i světského veselí.

Hudba jako univerzálně lidská činnost odráží a zároveň spoluutváří život každého lidského společenství. A právě pomocí hudby se často označují hranice mezi „námi“ a „jinými“. Nelze přinést vyčerpávající systematický přehled o židovské hudbě již proto, že hranice tohoto pojmu jako kulturního výtvaru nejsou statické, ale vyjednávané těmi, jež tvořili či tvoří jeho obsah. Díly tohoto seriálu chtějí čtenáře spíše vtáhnout do rozmanitých hudebních světů spjatých s židovstvím. Hudebních světů, které vznikaly jak v odlišných geografických prostředích, tak v různých historických, kulturních i náboženských kontextech.

Na hudbu zde pohlížíme jako na jeden z prostředků mnohosestletých rozhovorů o dilematech jedné kulturní, náboženské či etnické menšiny ve vztahu k okolnímu světu. S ohledem na charakter časopisu *Harmonie* se zaměříme především na evropské prostředí, a to i na dobové představy o židovské hudbě jako mostu mezi Západem a Východem. Setkání s mnohostí a bohatstvím hudebních světů, jež přesahují různé hranice, ovšem spojují je aktéři, kteří se tak či

onak vztahují k židovství, snad čtenářům a milovníkům hudby otevře nové perspektivy, jak přistupovat (nejen) k židovské hudbě.

### Pojem „židovská hudba“: proměny a paradox definice

V pojednáních na téma židovské hudby bývalo a leckde stále bývá tradicí zdůrazňovat historickou kontinuitu přemostující tři tisíce let od současnosti do starověku. Narativ o hudbě jako zvukovém mostu do dob vzniku knih hebrejské Bible a především k hudební kultuře prvního a druhého jeruzalémského Chrámu hraje klíčovou roli v utváření představy „tří tisíc let židovské hudby“. V tomto mýtu kontinuity hrají různorodé hudební praxe roli barevných odstínů kulturního monolitu.

V situaci diasporických toků, kdy se formovaly a vzájemně ovlivňovaly komunity Židů aškenázkých, sefardských, mizrachických („orientálních“) a další, např. z Maghrebu, Etiopie, jižní Afriky, Jemenu, Íránu, střední Asie, Indie i Číny, však jednotlivé skupiny tvořily vzájemně rozlišované formy vokální a instrumentální hudební praxe. Nebyly statické, ale reagovaly i na okolní, proměňující se kontext: hudební prostředí nežidovských komunit.

Přestože jsme si vědomi lákavosti mýtu (proto i symbolika

Davidovy mýtické „harfy“ v názvu), nechceme se chytit do jeho pasti a pokoušet se předložit jakýsi jednotlý, velký příběh židovské hudby. Již na začátku je třeba říci, že samotný pojem „židovská hudba“, jenž po staletí předával komplexní významy, je ideologicky přetíženo. Pokusy pojmově vydělovat a určovat židovskou hudbu vypovídají spíše než o hudbě o kulturně relativní, avšak kritické potřebě (leckdy až obsedantnímu nutkání) vymezovat a definovat, tak i o dobových snahách tvůrců těchto definic jako společenských aktérů se specifickými cíli. Zatímco hudební aspekty posvátných textů a rituálů hrají klíčovou roli v židovské náboženské praxi a její reprodukci, a tedy nepřekvapivě tvoří výchozí bod definic židovské hudby, mnohem zajímavější je pohled na to, jak se proměňují hranice pojmu v závislosti na pozici toho, kdo jej vymezuje.

Společenský proces konstruování pojmu „židovská hudba“ sleduje především etnomuzikolog Philip V. Bohlman (například 2015). Podotýká, že otázky, zda existuje a co je židovská hudba si naléhavě kladli jak ti, kteří tvrdili, že v podstatě žádná hudba není doopravdy židovská, tak ti, kteří věřili, že v podstatě každá hudba má potenciál stát se



Paul Nettl jako první ukázal, že již od středověku existovala v Evropě rozpoznatelná židovská instrumentální hudba.



Vokální přednes posvátných textů hraje klíčovou roli v židovské náboženské praxi a její reprodukci, a tedy tvoří výchozí bod definice židovské hudby. Vrchní kantor Samuel Landerer (1898, Bardejov – 1972, B'nei Brak) se svým sborem, Bratislava, léta 20. století. Zdroj: Osobní archiv Pinchase Landerera. (Svolení zajistím, Izraeli, ale jsem s ním výzkumně v kontaktu.)

židovskou. Jak ukazují debaty na internetu, tyto otázky nemizí ani v 21. století. Důležité je si uvědomit, že snahy identifikovat a definovat židovskou hudbu přeměňovaly abstraktní teze v hudební činy a hmatatelné věci. Například v 19. století ve střední Evropě, když liturgičtí specialisté (*chazani*) hledali a vynalézali, sbírali a vytvářeli židovské hudební repertoáry, které by jim umožnily stát se kantory a profesionálními hudebními skladateli.

K tomu můžeme poznamenat, že se v tomto procesu hudebně inspirovali a spolupracovali také s nežidovskými skladateli, například s Franzem Schubertem, či v Praze s Františkem Škroupem. Hudební sbírka Židovského muzea v Praze obsahuje velké množství synagogálních hudebních tisků, jak dovezených z Vídně či Berlína, tak těch, které vydávali především vlastním nákladem židovští skladatelé ze všech koutů českých zemí. Jejich skladby (jejichž jazyk není výlučně hebrejský, objevuje se němčina i čeština), kolovaly po synagogálních kůrech v četných opisech, než se ve 40. letech 20. století ocitly na hromadách jako konfiskovaný židovský majetek v Praze.

Ideologická výzva generování „židovské lidové hudby“ nebo „židovské populární hudby“ v dobách pohyblivých politických hranic pak hnala sběratele do terénu a hudebníky na pódium. Bohlman si mimo

jiné si všímá, že právě rozšíření hranic definice židovské hudby i na hudbu sekulární bylo zcela zásadní pro utváření národní hudby v prvních dekádách moderní izraelské státnosti. Momenty strachu ze ztráty židovské hudby, například klezmeru v důsledku holocaustu, pak vedly k hudebně-revivalovým hnutím. Definice židovské hudby nevytvářeli jen sami hudebníci, ale právě i další aktéři, akademici především.

Například v heslu *Židovská hudba v Evropě* monumentální Garlandovy encyklopedie hudby světa (2000) Bohlman tvrdí, že dosavadní odborné texty o židovské hudbě spadají do dvou obecnějších skupin. První diskurz shrnuje dlouhou intelektuální historii, v níž židovská hudba existovala v rámci širšího historického kontextu a fungovala jako zdroj, z něhož se vyvinuly křesťanské a evropské kultury. Druhý se hojně věnuje otázkám židovské identity v hudbě, a to jednak jako sjednocujícímu konceptu, tak jako výsledku mnoha rozdlů



Varhany ve Španělské synagoze. Zdroj: ŽMP

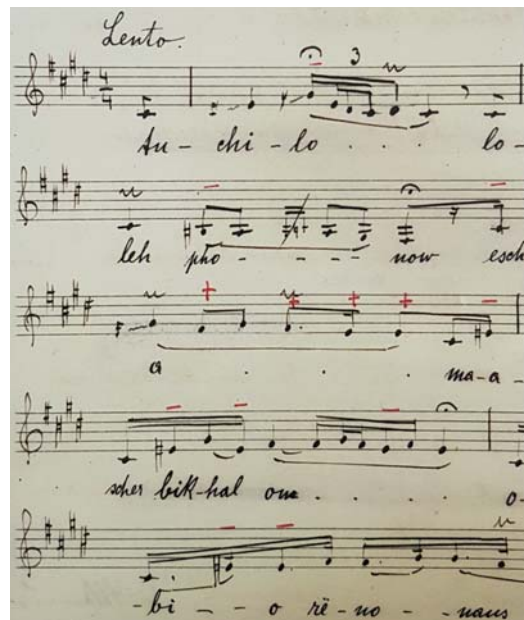
mezi různými židovskými komunitami. Základní rozdíl mezi těmito diskurzivy podle něj leží v odlišných ideologických východiscích, v jejichž rámci se kladou odlišné otázky. Zatímco první z nich klade význam židovské hudby ve vztahu k nežidovské historii a hudbě, druhý chápe židovskou hudbu jako nezbytnou k pochopení jedinečnosti židovské identity. Podle Bohlmana nás stěží překvapí, že většina autorů textů prvního diskurzu nepocházela z židovského prostředí, zatímco většina těch druhých ano.

V prvním diskurzu se od 17. století začaly objevovat první systematické studie o biblické hudbě, a to v různých pojednáních o „univerzální historii hudby od nejranejších dob do současnosti“ (např. studie Charlese Burneyho z roku 1789). Odrážely dobový eurocentrický přístup ke zbytku světa, utvářený v kontextu kolonialismu. Jiné studie se pokoušely načrtnout paralely mezi židovským a křesťanským liturgickým zpěvem, předpokládají údajný společný původ. Teprve v druhé polovině 19. století, s přicházejícími poznatky o dalších hudebních kulturách Blízkého a Středního východu, se židovská hudba začíná objevovat v hudebněvědných textech i v jiných než historických, především starověkých souvislostech.

Otázky po jedinečnosti židovské identity v hudbě jsou mladšího

data, ačkoli již středověké tradice židovské učenosti zahrnovaly zájem o hudbu (například Maimonidés se vymezoval proti možným vlivům nežidovských hudebních kultur), ovšem vždy v kontextu jiných náboženských a filosofických témat. Poprvé je formulovali evropští židovští učenci v 19. století v kontextu jak modernizace, emancipace evropské židovské společnosti, tak romantismu a nacionalismu. Potřeba zapsat a na počátku 20. století i zvukově zaznamenat orálně tradované hudební praxe židovských komunit tak odrážela obdobné snahy jiných evropských sběratelů, kteří dokumentovali tradice, jež považovali za vlastní svému národu. Začaly vznikat etnografické sbírky písní v jidiš a v sefardském ladinu, rapidní rozvoj výzkumu židovské hudby přineslo 20. století, jako důsledek vzrůstajícího přístupu Židů na evropské (nejen) hudebně-vědné instituce a rozšíření fonografu.

Například v Praze již roku 1906 nahrál sběratel a psycholog Max Wertheimer (1880, Praha – 1943, New Rochelle) na několik voskových válečků místní ukázky kantilace biblického textu, jež jsou dnes uloženy v berlínském Fonogramarchívu. Významnou roli v motivacích terénního hudebního výzkumu pak hrály i osídlování Palestiny. Hudební vědec Avraham Zvi Idelsohn nahrával a zapisoval hudbu rozmanitých



Hudební skladatel Zikmund Schul (1916, Chemnitz – 1944, KT Terežín) zkoumal v Praze v 30. letech tzv. staropražské židovské (liturgické) zpěvy. Jako žáka Aloise Háby jej velmi zajímaly mikrointervaly (vyznačeny červeně). Notová transkripce z Prahy, 30. léta. Hudební sbírka, Archiv ŽMP (foto převzato z titulní stránky *Judaica Bohaemie 2017/2*, vydavatel ŽMP, z článku Marthy Stellmacher).

komunit Židů, žijících poblíž Jeruzaléma. Jeho desetisvazkové kompendium *Hebräisch-orientalischer Melodienschatz* (1914 – 1932), fonografická sbírka a historické hudební studie se staly milníkem v oboru srovnávací hudební vědy. Na hudebně historiografické přístupy navázal hudební vědec Paul Nettl (1889, Vrchlábí – 1972, Bloomington, Indiana, USA), jenž vydal v Praze roku 1923 například studii *Alte Jüdische Spielleute und Musiker*. Jako první ukázal, že již od středověku existovala v Evropě rozpoznatelná židovská instrumentální hudba. Také osvětlil, jak v raném novověku konkuroval pražský židovský hudební cech, jenž organizoval muzikanty hrající jak na židovských, tak křesťanských svatbách, trzích a slavnostech, křesťanským hudebníkům. Jeho publikace hrály důležitou symbolickou roli v revalu klezmerové hudby v poslední třetině 20. století v Severní Americe a západní Evropě, odkud klezmer dorazil do českých zemí.

Obecně kombinace historického a srovnávacího přístupu přinesla zájem o současnou hudební rozmanitost světa, a předznamenala rodící se etnomuzikologické přístupy v evropské srovnávací hudební vědě v první polovině 20. století. Židovskou hudbu z této perspektivy pojednal například Curt Sachs ve



Od 19. století se židovští hudebníci z českých zemí prosazovali v evropských metropolitách jako virtuózní a skladatelé západní umělecké hudby. Domácí hudební salóny hrály v tomto procesu nezanedbatelnou roli. Kvaš na lepence. Sign.: Brož, nedatováno. Zdroj: Osobní archiv Veroniky Seidlové. Foto: Veronika Seidlová. (Pozn.: Z pražského antikvariátu v Jáchymově ul. Snad Leo Brož 1891–1943, měl podobná témata, ale signatura je jiná...)



popiska

svém díle *The Rise of Music in the Ancient World* (1943), dnes známý především jako jeden z autorů Sachs-Hornbostelova systému klasifikace hudebních nástrojů z roku 1913. Sachs, jenž kvůli svému židovskému původu musel opustit roku 1933 akademické posty v Berlíně a emigroval do Paříže a později do New Yorku, hrál významnou roli v definování pojmu „židovská hudba“. Jako nový prezident Mezinárodní asociace pro židovskou hudbu vyslovil roku 1957 na Prvním mezinárodním kongresu židovské hudby v Paříži definici, že židovská hudba je prostě „ta hudba, kterou dělají Židé pro Židy jako Židy“. V kontextu Sachsova díla překvapí natolik esencialistické chápání identity a hudby.

Frekvence, s níž se Sachsova definice objevovala v druhé polovině 20. století, ukazuje podle Bohlmana (2015) na rozšířený způsob chápání hudby, který věří v jedinečnost a pevné hranice. Přání je zde otcem myšlenky, tvořící samotné jádro paradoxu definování židovské hudby, provázané s představou židovství

jako čehosi biologicky determinovaného, soběstačného, nezávislého, s atributy vyvolenosti. Tato představa jde ruku v ruce s obavami o autenticitu, znečištění, o narušení hranic mezi židovským a ne-židovským. Nemá smysl zde prezentovat další exkluzivní definice, které se vyznačují přetrvávající tendencí definovat židovskou hudbu tím, čím podle tvůrců takových definic *není* či *nemá být*: sekulární, hybridní, genderově smíšená, příliš krásná, příliš hlasitá či disonantní... mnohem zajímavější může být zamyšlení nad tím, co exkluzivní definice dělají, tedy koho vylučují.

Hranice nemusejí vést jen mezi židovskou menšinou a nežidovskou většinou, ale i mezi jednotlivými židovskými komunitami navzájem či uvnitř komunity samotné. Některé hudební praxe vycházejí exkluzivním definicím židovské hudby vstříc, respektive jsou jimi formovány, mnohé jiné se jim vzpírají a vyžadují inkluzivní chápání. Například právě klezmerové revivalové hnutí, které v posledních dekádách 20. století přitahovalo v Evropě

mnohem více nežidovských hudebníků a posluchačů než židovských. Paradox definice se komplikuje o to více v případech, kdy židovští hudební profesionálové dominovali performancím hudby, která nebyla chápána jako „jejich“. Například umělecké hudbě muslimských dvorů na Středním východě a ve Střední Asii. Anebo když význam židovské identity ustoupil do pozadí v prostředí západní umělecké a populární hudby, dokud nebyla hudebníkům násilně připomenuta holocaustem.

V nadcházejícím cyklu článků se na téma židovské hudby budeme dívat z různých perspektiv včetně etnomuzikologie, historické muzikologie a judaistiky. Poslouží nám k tomu témata jako biblická hudba, pojetí hudby v rabínském myšlení, synagogální hudební praxe, renesanční židovská hudba, specifické chasidské pojetí hudby, klezmer či svět západní umělecké hudby v židovských, ale i filosemitských a antisemitských souvislostech. Autory textů spojuje přesvědčení, že židovská hudba není homogenní entita a vyžaduje spíše použití plurálu – setkáte se s pojmy jako ‚židovské hudební kultury‘ či ‚židovské hudební světy‘.

Právě pojem hudebního světa, který v českém etnomuzikologickém diskurzu razí Zuzana Jurková, se snaží odvést pozornost od představy hudební kultury jako koherentního, stabilního celku, k lidem jako hudebním aktérům. Protože v etnomuzikologické perspektivě to není jen zvuk, ale především lidé, kteří jej produkují a poslouchají, způsoby, jak jej produkují a poslouchají, a významy, které mu připisují. Je to svět kolem zvuku, hudební svět, jehož hranice jsou propustné. Taková perspektiva ulehčuje pochopení, jak jednotliví hudebníci mohli působit v několika z hudebních světů najednou, ovládat vícero hudebních jazyků, střídat podle kontextu a různě propojovat. Pokud vezmeme v potaz migraci, dobrovolnou i vynucenou traumatickými politickými okolnostmi, představíme si dynamické hudební toky, z nichž jednotlivci během let skládali různé mozaiky, jedinečné **sountracky** svých životů. ✖



*Doporučená literatura:*

**BOHLMAN, Philip, V.** 2000. *„Jewish Music in Europe.“ The Garland Encyclopedia of World Music: Europe (Vol 8.), T. Rice et al. (eds.), New York – London: Garland Publishing, s. 248–269.*

**BOHLMAN, Philip, V.** 2015. *„Ontologies of Jewish Music.“ The Cambridge Companion to Jewish Music. J. Walden (ed.), Cambridge University Press, s. 11–26.*

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