

POD HARFOU DAVIDOVOU

Hudební svět klezmeru

Klezmer je svérázným hudebním světem. Současně tradiční i avantgardní, ortodoxní i sekulární, a židovský i nežidovský. Jak se mu daří skloubit tolik vzájemných protikladů a zachovat si přitom vlastní tvář? Možná že tato pozoruhodná otevřenost a schopnost syntézy vyplývá už ze samotné povahy klezmeru, z jeho funkce a vlastně i z jeho názvu.

TEXT — VOJTĚCH PEŠTUKA



Taneční jam session po koncertě kapely *Létající rabín* na klezmerovém festivalu v Normandii

Samotné jidiš slovo „klezmer“ je složeno ze dvou původně hebrejských výrazů pro nástroje („*klej*“) a píseň („*zemer*“), a znamená tudíž „hudební nástroje“. Přeneseně ovšem v aškenázské kultuře původně označuje hudebníka, instrumentalistu. Už v období středověku měli aškenázští Židé své muzikanty, profesní hráče pro svatby a jiné oslavy, kteří fungovali po boku a ve spolupráci s dalšími *Spielleuten*, tedy s dalšími židovskými hudebními profesemi (známá a osvědčená je zejména spolupráce

klezmerů s takzvanými *badchny*, jakýmisi konferenciéry, kteří židovské svatby provázeli svými na místě rýmovanými průpovídkami a popěvky prolínajícími se s klezmerskými melodiemi). Co činilo klezmary specifickým, byla právě jejich instrumentální hra. Její styl a technika odrážely vokální tradice liturgické a paraliturgické židovské hudby, navazovaly na ně a svým způsobem je napodobovaly. Zatímco sakrální prostor synagogy a bohoslužby byl vyhrazen hlasu, vnější svět patřil hudebním

nástrojům. Instrumentální hra židovských hudebníků byla od počátku svázána celou řadou předpisů a regulí. Ať už šlo o předpisy nežidovské vrchnosti upravující počty hudebníků a složení jejich ansámblů, či o rabínské edikty regulující možnosti samotného hraní na hudební nástroje na veřejnosti z náboženské perspektivy.

Klezmer jako hudební profese a žánr vznikl již v Aškenázu střední Evropy, tedy v prostoru německy mluvících zemí a Království českého. Ovšem s přesunem center aškenázské kultury na východ, do prostoru polsko-litevského soustátí zejména v 16. a 17. století, sem migroval i klezmer samotný. Vstřelil přitom turbulentní změny 18. století, zejména nástup chasidismu a reakci takzvaných *mitnagdim* (čili odpůrců chasidismu), i pozdější hnutí židovského osvícenství *haskala*. Všechny tyto myšlenkové proudy východoevropského židovského světa daly vzniknout Jidišlandu, pomyslnému paralelnímu kulturnímu a společenskému dominiu Židů mluvících jidiš, které se rozprostíralo od Baltu po Černé moře a od Karpat až po Dněpr. Tam všude byl klezmer doma. Tam všude zažil slávu a úspěch, které později ve svých novelách zvěčnili spisovatelé jako Sholem Aleichem nebo Isaac Leib Peretz.

Nebylo to ovšem pouze židovské prostředí, které klezmerovi

foto © Neringa Greičiūtė

hudebníci svou zručností okouzlili. Ve 20. letech 19. století způsobil v salonech a koncertních sálech západní Evropy senzací židovský xylofonista původem z Běloruska, Josef Guzikov. Jeho hru obdivoval například Ferenc Liszt, a Guzikovova legendární předčasná smrt z vyčerpání při emocionální hře na pódiu frankfurtského divadla v roce 1829 (ve skutečnosti o něco později v šatně po vystoupení) efektně naplnila dobovou představu osudu romantického umělce.

Doba opulentních židovských svateb a koncertních sálů šlechtických zámků se ale nachýlila ke konci a začátkem dvacátého století Jidišland rozmetalo krveprolití první světové války a revoluce proletariátu. Klezmer musel hledat nový domov a našel jej ve Spojených státech amerických, kterým se v jidiš přezdívalo „*Di goldene medine*“, čili „Zlatá země“. Sem směřovaly statisíce uprchlíků před pogromy a pronásledováním východní Evropy přelomu 19. a 20. století, i pozdějších válečných vyhnanců, a mezi nimi i mnoho hudebníků. Klezmeři se soustředili zejména v New Yorku a dalších centrech východního pobřeží. A v prvních třech dekádách 20. století přetavili klezmer východní Evropy do nové podoby rozkročené mezi vzpomínkami na Starý svět a přísliby „Zlaté země“. Ale zatímco zbytky aškenázské kultury v Evropě likvidoval nacismus, jidiš svět Ameriky se plně oddal touze asimilace. Poválečná amerikanizace „byla in“ a výhodná, a kdo chtěl zůstat Židem, mohl svou identitu uchovat prostřednictvím nově založeného státu Izrael. Jidiš kultura a klezmer se tak v poválečných



foto © Vojtěch Peštuka

Klezmerový workshop v Mikulově

letech pomalu stávaly vzpomínkou, blednoucí jako staré fotografie.

Od konce šedesátých letech v USA ožívá zájem o místní lidovou hudbu, americký folk ve všech jeho podobách. Početný zástup zájemců tvoří mladá generace židovských muzikantů z poameričtělých rodin (vzpomeňme alespoň Boba Dylana). Ovšem každá asimilace má své limity, a židovská mládež z Brooklynu brzy zjistí, že „autentickou hudbou jejího kmene“ nejsou balady a houslové melodie z Apalačských hor. A klezmer je znovu objeven. Fenomén tzv. klezmerového revivalu, který se od sedmdesátých let rozšířil takřka po celém světě, formuje klezmer dodnes. Spolu s tím, jak se změnila společnost, přesunul se klezmer z funkčního rámce židovské komunity nejprve do koncertních sálů a posléze zcela mimo židovské

prostředí. Úspěšně přitom využil globálního vzednutí vlny world-music, jejíž výraznou součástí se stal. Při svém návratu do Evropy splýnul s geniem loci opuštěných židovských míst a vyšel vstříc poptávce místní, dosud čerstvé historické paměti, lačnicko po jejich oživení. Někdy až do takové míry, že se klezmer stal kýčem a parodií sebe sama, „virtuálním židovstvím“, jak o něm ve své stejnojmenné knize píše Ruth Ellen Gruber. A v této podobě se v devadesátých letech dostal i do Česka.

Ze synagogy si klezmer odnesl celou řadu prvků, které jsou pro něj charakteristické. Bohatá ornamentace instrumentální hry, která je chloubou a výstavní skříň každého sólisty, má svůj původ právě ve způsobu zpěvu východoevropských *chazanů* s jejich melismaty, vibraty a dalšími nejrůznějšími ozdobami. Jejich účelem je hudbu dramatičtější a dodat přednesu náležitě emoce. Způsob klezmerského zdobení je vždy otázkou osobního vkusu a technických dovedností hráče, stejně jako předmětem hodnocení jeho výkonu publikem. Snad nejtypičtější a hojně používaný klezmerový ornament, tvořený jakýmsi dramatickým, ale jemným přírazem k hlavnímu tónu, se nazývá *krechc*, tedy česky „vzlyk“. Jako vzlyk skutečně zní, a je to jeden z mnoha způsobů, jakým zvuk nástroje v klezmeru napodobuje lidský hlas. Právě pro tyto ozdoby si hudební promotéři a publicisté oblíbili fráze o „smějících se klarinetech“ a „plačících houslích“. Přehnaná ornamentace, jak ji můžeme slyšet například u izraelského klarinetisty Giory Feidmana a jeho následovníků, ale ve výsledku



foto © Vojtěch Peštuka

Taneční část klezmerového workshopu v Mikulově



Z vystoupení klezmerové kapely *Létající rabín* na klezmerovém festivalu v Normandii

klezmeru dělá medvědí službu. A když naopak klezmerové ozdoby chybí, hudba ztrácí svůj charakter, stává se genericou a snadno zaměnitelnou s jinými východoevropskými žánry, a zejména s jejich novodobými napodobeninami. Způsob a míra ornamentace jakož i její technické provedení tak představují nepřetržitou výzvu dovednostem klezmerových muzikantů.

Dalším stavebním kamenem, který si klezmer odnesl z prostředí židovské liturgické hudby, je zvláštní soustava vzájemně provázaných modálních stupnic. Klezmeři je v jidiš nazývají *štejger* (stupnice) nebo *gustn* (chutě), a skutečně každá z nich má jinou a nezaměnitelnou chuť. Podobnost tohoto systému s tureckými nebo arabskými mody *maqams* nenechá nikoho na pochybách o příbuznosti. Snad nejcharakterističtější stupnicí je *ahava raba* (hebrejsky „velká láska“), v jidiš také nazývána *frejgisi* čili frygická (podle západní terminologie jde o frygickou dominantní stupnici). Charakteristické rozložení půltónových intervalů mezi prvním a druhým a následně třetím a čtvrtým stupněm s hiatem mezi nimi zřetelně evokuje Orient, a hudebníky i posluchači je intuitivně považováno za „typicky židovské“. Zřetelně je můžeme slyšet v populární izraelské písni *Hava Nagila* z původně chasidského nápěvu.

Zatímco sakrální prostor synagogy a bohoslužby byl vyhrazen hlasu, vnější svět patřil hudebním nástrojům.

Z jejího sedmého stupně pak přímo vyvěrá další populární modus *mišeberach* (nazývaný také jako ukrajinská dórská stupnice) s výrazně mollovým charakterem. A podobně se proplétají a prolínají i s dalšími stupnicemi. Pro klezmerový repertoár je typické střídání těchto stupnic v jednotlivých hudebních frázích v jakémsi zlomu, které s sebou nese i změnu v harmonii, a má díky tomu značný dramatický efekt. Modální charakter klezmeru je také určující pro harmonizaci, která je ve srovnání se západními způsoby

harmonizace jednodušší a pomáhá vyniknout melodii.

Zatímco ornamentace a modální systém jsou prvky klezmeru časem ustálené, značně proměnlivý je klezmerový repertoár. Všechny možné kánony totiž podléhají změnám v místě a čase. Americký etnomuzikolog Zev Feldman již v 90. letech 20. století rozčlenil repertoár klezmeru do několika obecných kategorií, které jsou pro instrumentální část klezmerového repertoáru stále platné a které reflektují i dlouhotrvající období jejich vývoje. Na mysli měl při tom zejména jeho funkci. Proto takzvaný *core* repertoár, jakési jádro klezmeru, tvoří hudba téměř výlučně prováděná uvnitř židovské komunity. Taneční i poslechový repertoár svázaný s konkrétními příležitostmi, jako například *dobriden* na uvítání svatebních hostů a k poslechu při svatební tabuli, *kale bazetsn* při usazení nevěsty nebo *frejlach fun der chupe*, tanec pro průvod svatebčanů cestou od svatebního baldachýnu (*chupa*). Oproti tomu kosmopolitní repertoár je určen všem klientům klezmeru a tvoří jej dobová populární hudba, poslechová i taneční. Stejně tak může jít o valčíky a polky jako o foxtroty a cha-cha. Koteritoriální repertoár je určen zejména nežidovským klientům a sestává se zejména z jejich vlastní etnické

hudby. Některé formy se ovšem staly populární i mezi Židy samotnými, jako například ukrajinská *kolomejka* nebo moldavská *honga*. Poslední složkou instrumentálního repertoáru klezmerů je podle Feldmana *transitional*, tedy přechodový repertoár, tvořený židovskými formami, které vznikly převzetím

omezenějším využíváním modálních systémů. Sekularizace aškenázské kultury a nástup jidiš divadla a jidiš literatury, včetně poezie (někdy hanlivě označované jako literatura pro ženy) na konci 19. století ovšem začaly tyto hranice nenápadně bourat. I vliv populární hudby v Americe sehrál svou roli,

pracuje s tématy typickými pro klezmerovou doinu.

Nedá se ovšem říct, že klezmer s jidiš písní splynul. Stále šlo o dva hudební světy, byť propojené. Až mladá generace nastupujícího amerického revivalu v rámci hledání nových cest uchopení a interpretace klezmeru, inspirovaná americkým folkem a vedena snahou o autorskou výpověď, začala klezmer systematicky rozvíjet o textovou stránku. Motivací je i jistý druh kulturního aktivismu, který si klade za cíl udržet a posílit jidiš kulturu v současném sekulárním a postmoderním světě. Role jazyka jidiš je přitom považována za velmi důležitou – jidiš je chápán jako postvernakulární jazyk, tedy jazyk, kterým se sice málo mluví v denní konverzaci, ale který má významnou kulturní hodnotu a je silným a důležitým symbolem identity. Nejmladší generace klezmerových muzikantů silně inklinuje ke zpěvu a písni natolik, že i americký etnomuzikolog Mark Slobin, který se výzkumu klezmeru v současnosti věnuje od 80. let 20. století, vidí jeho budoucnost právě v písni. I u nás můžeme pozorovat tento trend, navíc posílený o vzájemnou dynamiku jidiš a češtinou a jejich původních kulturních prostředí.

Stále však platí inspirace instrumentální hry vokálním repertoárem, jak nedávno ukázala pandemie koronaviru. Desítky klezmerových hudebníků z několika kontinentů se spojily v projektu *A nign a day*, a v průběhu karantény nahráli a na internetu zveřejnili všech 158 *nigunim*, tedy původních paraliturgických nápěvů beze slov, ze sbírky sovětského ukrajinského etnomuzikologa Mojše Beregovského. Většina z těchto dříve zpívaných melodií ležela mnoho let ladem, aby nyní zpřístupněné všem pomalu začaly plnit repertoáry dnešních kapel.

Veřejnost se často domnívá, že země zaslíbenou musí pro klezmer být Izrael, ovšem nic není vzdálenější pravdě. Klezmer je součástí aškenázské jidiš kultury, a kromě USA se s Židy z východní Evropy dostal i do Palestiny. Sionisté ale opustili svůj Jidišland s jakousi hořkostí a zklamáním, a s vidinou toho, že ve Svaté zemi vybudují nový, spravedlivější svět, který jim starý kontinent upřel. Když se kácí les, létají třísky, a jednou z prvních obětí budování izraelské identity byla právě jidiš kultura. Paradoxně jejími hrobaři byli ti příslušníci elit nového státu, pro něž bylo jidiš *mame lošn*, mateřský jazyk. Svou roli v tom sehrálo i etnické složení Izraele, které



foto © Vojtěch Peštuka

Momentka z pražské klezmerové jam session

a úpravami forem jiných hudebních kultur. Mezi publikem jsou značně populární a tvoří velkou část rozsahu klezmerového materiálu. Za zmínku stojí velmi oblíbená *doina*, volná a nerytmizovaná modální improvizace, která vznikla z původní rumunské doiny podobného charakteru, či párový tanec *šer*, který má původ v západoevropských čtverylkách 17. a 18. století. Mimochodem, z češtiny klezmer přejal výraz *skočne* pro zvláštní tanec (podobný jinému klezmerovému tanci *frejlach*), odvozený právě od české skočné.

Klezmerový revival ovšem do instrumentálního klezmeru vnesl jednu podstatnou inovaci, a tou je důraz na zpěv. Je vlastně paradoxní, jak instrumentální hudba zpěvem tolik ovlivněná tak dlouho dokázala stát mimo něj. Feldman v této souvislosti hovoří o dvou samostatných tradicích, kdy instrumentální hudba klezmerů byla převážně doménou mužů a jidiš zpěv (bez hudebního doprovodu) doménou žen, kdy ostré oddělení světů obou pohlaví dokázalo rozdělit i hudbu natolik, že členové jedné domácnosti neznali vzájemně svůj repertoár. Jidiš píseň byla úžeji spjata s mollovou melodií východoslovanské lidové písně a lišila se i od liturgické hudby

Klezmer je už ze své podstaty odjakživa deštníkem, pod nějž se schová ledaskdo. A dokud prší, bude pořád neobyčejně zajímavé sledovat, kdo další to bude.

a proto už od dvacátých a třicátých let existuje mnoho dodnes populárních písní v jidiš, které klezmeroví muzikanti hráli, aranžovali či přímo napsali. Kdo by neznal světově proslulý jidiš hit z dvacátých let *Bei Mir Bistu Shein*? Ten sice klezmer připomíná jen velmi vzdáleně, ale píseň Aarona Lebedeffa *Rumene, Rumene* z téže doby už umně

jej nutilo ke kompromisům mezi různými židovskými kulturami, ale ve výsledku jidiš kultura prohrála, a s ní i klezmer. Ten je dnes v Izraeli vyhrazen buď alternativnímu undergroundovému prostředí, kterému vyhovuje stigma outsiderství, anebo ortodoxním komunitám.

Ortodoxní Židé a chasidé v Izraeli, ale i jinde ve světě, mají ke klezmeru kladný vztah. V jejich uzavřených a konzervativních komunitách svět pradávných tradic a rituálů vlastně nikdy nezmizel, a proto i hudba má svou úlohu jako před staletími. Současně s tím ale neoomezují kreativitu, a soustavně tvoří nový repertoár, a běžně využívají moderní techniku a amplifikované nástroje jako elektrické kytary nebo klávesy. Když se před dvěma lety v Praze setkali ortodoxní klezmeři z Jeruzaléma pod vedením Avruma Bursteina s místními klezmy, bylo zajímavé sledovat, jak se čeští ne-židovští muzikanti snaží o mnohem více akustický a tradiční zvuk než jejich izraelská souputníci, kteří proti nim ve výsledku zněli výrazně moderněji. Svou hudbu ovšem nevnímají jako klezmer. Podle sebe hrají prostě chasidiš, tedy chasidsky.

Český klezmer je v tomto ohledu na srovnatelné trase jako klezmerový revival v dalších evropských zemích. Podobně jako jinde se zde rozšířil spolu s šířením world music a amerického revivalu v devadesátých letech. Po třech dekadách se tomuto žánru u nás věnuje již několik generací hudebníků, z nichž každá na scénu vstoupila v jiné době a konstelacích. Snad největší zájem o klezmer panoval na přelomu tisíciletí, kdy vznikla celá řada kapel působících dodnes, fungovalo více žánrových akcí a panoval větší zájem médií. V této době, v roce 2003, vyšla v češtině i ojedinělá monografie „Klezmeři“ autorů Jolea Rubina a Rity Ottens. Jakmile klezmer přišel o punc novinky, přesunula se pozornost hudebníků i muzikantů jinam a klezmer poněkud ustoupil ze scény. Zatímco zpočátku čeští muzikanti ovlivnění zahraničním revivalovým hnutím tíhli k rozvíjení a fúzování zvuku klezmeru s moderními žánry jako rock nebo jazz, po tomto ústupu se častěji objevuje propojování klezmeru s balkánskou a romskou hudbou, potažmo s místním folklórem. Většina českých kapel preferuje akustické nástroje, které si s klezmerem tradičně spojujeme, tedy housle, klarinet či akordeon. Díky vlivu moravské lidové hudby se u zdejších muzikantů také objevuje cimbál,



foto © Jana Dosečelová

Klezmeři v průvodu na židovské svatbě ve Staronové synagoze

ktej má v klezmeru velmi dlouhou historii, ale v zemích revivalu bez podobné místní tradice jej téměř neuslyšíme. Ostatně část českých klezmerů tento žánr chápe jako druh folklóru a svým hraním hledá jeho místo vedle domácí tradice. Tím se v podstatě plně ztotožňuje s původní premisou amerického revivalu, která hledala židovský ekvivalent amerického folklóru. Ale i hudebníci, kteří svou kreativitu rozvíjejí v moderním směru, následují cesty vytyčené zahraničním revivalovým hnutím. Jakkoliv jsou to postoje pochopitelné, můžeme si přát, abychom se do budoucna dočkali více autonomie v tvořivosti. Dnes už máj za sebou čeští klezmeři dost dlouhou cestu, včetně vystupování v zahraničí a studií u nejlepších klezmerových muzikantů, na to, aby mohli celosvětovému klezmeru přinést něco originálního a původního.

Židovská komunita u nás se klezmeru systematicky nevěnuje a pohlíží na něj se smíšenými pocity. Což není nic nového, připomeneme-li si například návštěvu Franze Kafky na vystoupení Ilovského souboru jidiš divadla v Praze ještě před první světovou válkou. Podobně jako tehdy, i dnes se místní Židé na jidiš kulturu dívají se směsicí jakéhosi obdivu a úcty k její svébytnosti a hloubce, a současně odstupem a snad i povýšeností nad její nedostatečnou sofistikovaností, jako nad něčím, co jsme sami kdysi překonali. Na kreditu klezmeru příliš nepřidá ani fakt, že většina hudebníků a kapel u nás nejsou Židé, kterým pak jejich snažení může připomínat nevkusné a neslušné napodobování, neřkuli přímo

vytěžování židovské kultury. Spolu s oslabením popularity klezmeru se ale tyto hrany obrušují a dnes už je u nás častěji chápán prostě jako jedna z populárních forem židovské hudby bez dalších konotací.

Mark Slobin ve své práci o současném klezmeru s názvem *Fiddler on the move* tento žánr přirovnal k houbě z ruské pohádky, která čím více prší, tím více zvířátek uchrání před deštěm. A i když lze souhlasit s tvrzením trumpetisty Franka Londona, známého z kapely the Klezmatiks, že klezmer ve dvacátém století prošel vývojem od pojmu téměř neužívaného k pojmu značně nadužívanému, je zřejmé, že klezmer je už ze své podstaty odjakživa deštníkem, pod nějž se schová ledaskdo. A dokud prší, bude pořád neobyčejně zajímavé sledovat, kdo další to bude. ✖

Autor je advokát a klezmerový hudebník, který působí v kapelách Létající rabín a Pražská jidiš kapela. Je doktorandem na FHS UK a ve svém výzkumu se věnuje hudebnímu světu českého klezmeru.

Doporučená literatura

Ottens, Rita, Rubin, Joel: *Klezmeři*. Nakladatelství H&H, 2003

Slobin, Mark: *Fiddler on the move: Exploring the Klezmer World (American Musicspheres)*. Oxford University Press, 2000

Feldman, Walter Zev: *Klezmer: Music, History, and Memory*. 1. vyd. Oxford University Press, 2016

Gruber, Ruth Ellen: *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*. University of California Press, 2000.