

POD HARFOU DAVIDOVOU

Hudební svět synagog

Podle britského etnomuzikologa Alexandra Knappa představuje židovská hudba v Evropě jedinečnou a rafinovanou směs západních a blízko-východních hudebních jazyků. Ve středověku se zformovaly tři distinktivní typy židovských liturgických hudebních praxí. Zatímco květnový díl seriálu o židovských hudebních kulturách pojednával biblickou kantilaci, díl červencový věnujeme tradiční praxi psalmodie a liturgického zpěvu. Především poslední z nich je prostorem pro virtuózní vokální umění rituálních specialistů, chazanů.

TEXT — VERONIKA SEIDLOVÁ / FOTO — KAREL CUDLÍN 400 ASA



Bohoslužba ve Staronové synagoze. Foto: Karel Cudlín / 400 ASA

Zatímco kantilace označuje melodickou recitaci biblických textů během bohoslužby, psalmodie označuje melodický přednes žalmů v rámci liturgie (může se jednat o jeden text či seskupení vícero textů). Liturgický zpěv zahrnuje širokou škálu melodických stylů, jimiž se přednáší nebiblické části liturgie. Tyto styly obsahují jak rytmické, tak nerytmické melodie.

Žalmy se většinou přednášejí v úvodní části liturgie. Jejich melodie jsou známy jako *pesuke dezimra* v aškenázské liturgii a jako *zemirot* v sefardské liturgii pro bohoslužbu v sobotu ráno. Typicky se zpěv žalmů skládá z úvodní fráze, střední části, která se recituje na jedné výšší tónu a závěrečné fráze. Používání žalmů v křesťanské liturgii vedlo mnohé muzikology k přesvědčení, že raná církevní hudba je založena na židovských modelech, především Eric Werner zkoumal toto téma ve své významné práci *The Sacred Bridge* (1959). Etnomuzikolog Marc Kligman (2015) uvádí, že Wernerovy závěry však byly později označeny za spekulativní a další zkoumání podobností židovských a křesťanských tradic se již vzhledem k nedostatku důkazů nesoustředí na nejistý původ těchto praktik.

Oporou aškenázské liturgie jsou židovské modlitební mody. Termín pro modlitební hudební modus v hebrejštině je *nusach*, v jazyce jidiš je *shteyger* (štajgr). Neoznačuje jen hudební stupnici, ale i zásoby charakteristických melodických motivů, včetně časových a prostorových významů i afektivních asociací. Termín *nusach* ovšem kromě užšího hudebního významu označuje širěji i aškenázskou a sefardskou liturgickou tradici (*nusach aškenaz*, *nusach sfarad*). Zatímco se používá až šest kantilačních modů (ve východoaškenázské tradici), u modlitebních modů existuje pět hlavních modálních „rodin“: *adošem* či *hašem malach*, *magen avot*, *ahava raba*, *av horachamim* nebo také *mišeberach* a *s'lichá*. Nejčastěji se používají první tři jmenované. Jejich názvy jsou odvozeny z úvodních slov liturgické pasáže, která vyznačuje jedno z prvních užití tohoto konkrétního modu v šabatové liturgii. Text a hudba jsou tedy úzce svázány.

Hašem malach (př. 1.) je podobný západní „durové“ tónině, ale se sníženým sedmým stupněm, gregoriánskému mixolydickému modu a arabskému makámu *rast*. Cha-zan rozvíjí tento modus v průběhu



Kantor Daniel Vaněk. Foto: Karel Cudlín / 400 ASA.



Kantor Daniel Vaněk. Foto: Karel Cudlín / 400 ASA.

kabalat šabat (vítání šabatu). *Hašem malach* bývá asociován s představou majestátnosti a boží síly. *Magen avot* (př. 2) se podobá západní „přirozené mollové“ tónině - t.j. „melodické mollové sestupné“ tónině, gregoriánskému aiolskému nebo dórskému modu, a arabskému makámu bajatí. Zaznívá například ke konci bohoslužby v pátek večer a také je znám jako didaktický modus, protože se používá k rozsáhlým deklamačním textu a nevyužívá melodických ozdob. *Ahava raba* (př. 3) podle Alexandra Knappa (2008) připomíná západní „harmonickou mollovou tóninu“ začínající však na pátém stupni, arabský makám hidžaz, a je také blízký gregoriánskému frygickému modu (odtud pochází název *frejgiš*, hovorový termín v jidiš). Podle Kligmana (2015) bývá považován za „nejžidovštější“ ze všech modů kvůli zvětšené sekundě mezi druhým a třetím stupněm. Běžně bývá slyšet při bohoslužbě v sobotu ráno při zpěvu textu *Cur jisrael* (Skálo Israele). *Ahava raba* znamená ‚velká láska‘, což odráží afektivní asociaci velké lásky k Bohu vyjadřované hudebním zvukem. Modus *Mišeberach* je podobný tureckému *nigriz*, východoevropské ukrajinské dórské, také evokuje „harmonickou mollovou tóninu“, ale začínající na čtvrtém stupni; modus *s'lichá* kombinuje prvky *magen avot* a *ahava raba*.

Ačkoli lze všechny modlitební mody racionalizovat do stupnic, jejich opravdivý charakter lze určit pouze motivy a frázemi, příznačnými pro každý modus. Typické motivy a fráze se kombinují v nespočetných obměnách, ale podle předepsaných funkcí. Jednotlivé mody tedy mají specifické konotace s ohledem na text, náladu, bohoslužbu a roční období. Modulace z jednoho modu do druhého mají nejen umělecké, ale i sémantické významy. *Nusach*, podobně jako používání hebrejského jazyka v bohoslužbě způsobuje, že ať přijde aškenázský Žid do aškenázské synagogy v Izraeli, Spojených státech, Austrálii nebo třeba v Jihoafrické republice, bude se umět rychle zorientovat a participovat. A bude se cítit „jako doma“. Jak mi řekl jeden z mých pražských terénních konzultantů: „...co se týče melodií, tak u ortodoxních, když půjdeš do padesátí synagog, tak to bude skoro stejné...a když ne, tak to neumí...ten základ bude stejný.“

V rámci daného hudebního modu má muž, vedoucí svým zpěvem



Kantor Viktor Feuerlicht. Foto: Karel Cudlín / 400 ASA.

bohoslužbu, možnost improvizovat a vytvořit vlastní melodii a ozdoby či se nechat inspirovat již existujícími improvizacími slavných *chazanů*, pokud mu to jeho hlas dovolí. Pak se takový způsob nazývá v jidiš *chazoniš*. Pokud hlas nedovolí, zvolí se jednodušší nebo základní melodická linka způsobem nazývaným mezi *chazany* *balebatiš*. Tyto názvy odkazují k titulům pro předzpěváky podle úrovně jejich profesionality. Způsob vedení bohoslužby z hlediska profesionalismu lze umístit na souvislé kontinuum. Na jednom konci je zkušený, avšak neplacený člen kongregace, který přijme čestnou úlohu sloužit jako *š'lichá cibur* („posel kongregace“, pl. *šelichej cibur*) a povede či se bude střídát ve vedení bohoslužby, buď příležitostně, nebo pravidelně. Synonymum pro tohoto laického předříkávače/předzpěváka je také *bal tefila* („pán modlitby“). Na druhém konci kontinua je v Evropě nejpozději od středověku instituce placeného, profesionálního specialisty-předzpěváka, hebrejsky *chazana*, od 19. století častěji nazývaného jako „kantor“, který má speciální školení a je zaměstnán obcí. Do rozlišování mezi těmito dvěma póly kontinua se promítá nejen znalost *nusachu*, ale úroveň znalosti hebrejštiny, židovské liturgie a specifických místních liturgických zvyků (*minhag*), a vlastní umění práce s hlasem.

Termín *chazanut* (v aškenázské výslovnosti *chazonus*) se používá k označení jak kantorského repertoáru plného komplikovaných detailů kombinujících textové a hudební významy, tak šířeji pro hudební tradici *chazanů* i jako specifického performančního umění

a někdy přeneseně i pro tento hudební svět jako celek. Tak se například dva slavní pražští kantoré 19. století, Anselm Popper (otec violoncellisty Davida Poppera) a Moše Pereles, přeli o to, zda lze dělat v židovské liturgické hudbě dělat významější změny. Popper údajně veřejně prohlásoval o Perelesovi, jenž byl zároveň hudebním skladatelem a vydal se cestou hudební reformy inspirované vrchním vídeňským kantorem Salomonem Sulzerm, že „chce zničit slavné pražské *chazonus*“.

Ve střední Evropě se navzájem ovlivňovaly dva styly *chazanut*: východoaškenázský a západoaškenázský. Východoaškenázský styl *chazanut* (z oblasti dnešního Polska, Ruska, Běloruska, pobaltských států, Ukrajiny, Rumunska, Moldávie a částečně Maďarska), který se podle nejvýraznějších představitelů nazývá *polniš* a obsahuje mnoho lokálních podstylů, charakterizují „extrémní melismatické ozdoby, rychlé melismatické ‚běhy‘, intenzivní improvizace, vkládání chasidských melodií a velká frekvence modulací z jednoho hudebního modu do druhého“. Západoaškenázský styl bývá někdy nazýván východoaškenázskými Židy podle nejvýraznějších představitelů, německých kantorů, jako *jekiš* („německý“). V 18. a 19. století tento styl prošel výraznými změnami směrem k evropské klasické hudební struktuře. Charakterizují jej kratší melismatické ozdoby, kterých je méně než ve východoaškenázském stylu, slabičný zpěv a pomalý pohyb. Spornou otázkou je využití mikrointervalů ve středoevropském prostoru. V období před Druhou světovou



Viktor Feurlicht a Ladislav Blum. Foto: Karel Cudlín / 400 ASA.

válkou se však v Praze objevily pokusy o jeho zaznamenání pomocí západní hudební notace (viz první díl cyklu Pod harfou Davidovou).

Liturgické zpěvy v aškenázské praxi lze rozdělit do dvou kategorií: *misinaj nigunim* (melodie z hory Sinaj) a metrické melodie. Tyto kategorie obsahují melodie, které zpívá buď kantor sám, sama obec či sbor anebo kantor společně s obcí/sborem. Bývají asociovány s konkrétní částí liturgie pro specifické příležitosti v průběhu kalendářního roku. *Misinaj nigunim* představují zřejmě nejstarší korpus melodií aškenázské tradice a obsahují povinné melodie objevující se v liturgii Vysokých svátků (*Roš hašana*, *Jom kipur*) a Poutních svátků (*Pesach*, *Šavu'ot*, *Sukot*). Příkladem budiž *Kol nidre* zpívané kantorem při zahájení bohoslužby v předvečer *Jom kipur*. Ačkoli se i mnozí kantoři domnívají, že termín *misinaj* odkazuje hudebně až k biblickým dobám, podle Klígmána (2015) jde o nepochopení. Podle něj jde prostě o obrat z židovského nábožensko-právního diskurzu, který označuje zákon uvedený do praxe, bez odkazu ke konkrétnímu biblickému prameni.

Druhá kategorie, metrické melodie, se staly doménou synagogálních skladatelů. První příklady metrických skladeb se objevily v podobě pozdně-renesančních polyfonií v židovských komunitách v Itálii v první polovině 17. století, především z pera skladatele Salomona Rossiho (viz červnový

díl tohoto cyklu). Další komunity v Evropě v průběhu 18. století experimentovaly s použitím barokní hudby v rozsáhlých vokálních, ale výjimečně i instrumentálních mezihrách mezi tradičními kusy. Jednou z takových výjimek byla Praha. Ve východní Evropě se objevují chasidské metrické *nigunim*. V 19. století pak ve střední Evropě vzniká synagogální hudba reformního hnutí, kantoři komponují a vydávají své synagogální skladby tiskem, někteří zakládají svoje pěvecké školy. Synagogální spolky najímají skladatele, sbormistry, sboristy i varhaníky, a to i z řad nežidovského obyvatelstva, v Praze se jednalo například o skladatele Františka Škroupa. Tehdy roste význam individuality *chazana* jako hudebníka, někteří se ve své době těšili výjimečné popularitě. (O tom podrobněji v příštím díle cyklu.)

Po první světové válce zasáhla z USA do Čech euforie tzv. „zlatého věku kantorátu“, který tvořili ortodoxní Židé migrující z východní Evropy. Jejich vokálně-virtuózní a emocionálně naléhavý styl liturgického přednesu se stal určující formou *chazanut* nejen v Československu, kde vyráběly desky s nahrávkami slavného Yossele Rosenblatta (1882–1933). Znalost evropské notace, ale i operní pěvecké techniky umožňovala jak zvládnutí zvětšujících se prostorů modliteben, tak virtuózní kantorské kusy i zapojení do světa západní umělecké hudby,

což se týkalo i sboristů. Např. v pražské Jeruzalémské synagoze působili mezi válkami profesionální zpěváci, kteří zároveň pracovali v Novém německém divadle. Ortodoxní *chazanim* nabídky divadelního angažmá z teologických důvodů odmítali (museli by veřejně zpívat s ženami atd.).

Synagogální hudební kulturu v Československu zdecimoval holocaust, v antisemitských obdobích komunistického režimu se nemohla plně rozvíjet. O to více však jednotliví kantoři nabrali na významu pro místní obnovující se židovské obce. Někteří fungovali jako neformální duchovní autority místo chybějících rabinů. První vlna emigrace po nástupu komunistického režimu v roce 1948 znamenala odchod kantorů jako byli Eduard Fried (1911–1992) či Josef Weiss (1915–1985). V 60. letech pak odešli z Československa dva za tři posledních mužů, kteří získali vzdělání na předválečných kantorských školách a věnovali se této profesi celý svůj produktivní život: Samuel Landerer (1898–1972) a Šalomoun Weisz (1911–?). Alexandr Neufeld (1898–1983) žil v Brně a jako jedinému z místních poválečných kantorů se mu podařilo předat své hudební know-how svému synovi. V 60. letech emigroval i Landererův zástupce, Alexander Singer (1912–2007). Funkce vrchních kantorů se v jediných dvou tehdy fungujících pražských synagogách, Staronové a Jeruzalémské, ujali další přeživší

holocaustu, Ladislav Blum (1911-1994) a Viktor Feuerlicht (1919-2003), kteří se do té doby věnovali jiným profesím. Oba byli jako vrchní kantoři výjimečně aktivní až do poloviny 90. let. Kromě bohoslužeb vystupovali každoročně na trznicích za oběti holocaustu a dalších událostech. Významně tak společně s dalšími přeživšími, jako byli brněnští kantoři Neufeldovi, Miki Roth či Chaim Klein v Teplících, přispěli k tomu, že židovský náboženský a hudební život v Praze nezankl a po politickém převratu roku 1989 se mohl znovu rozvíjet. Zvukových záznamů kantorů z bývalého Československa existuje minimum. Mezi teprve nedávno publikované výjimky patří terénní nahrávky etnomuzikoložky Judit Frigyesi zveřejněné na webu Národní knihovny Izraele.

Terénní výzkum, který Frigyesi dostala za úkol jako mladičká studentka na budapeštské hudební akademii, jí nakonec změnil život. Zpočátku je to pro ni pouze zajímavé výzkumné téma, jemuž se v Maďarsku dosud nikdo nevěnoval. Avšak společně s tím, jak nahrává zpěv a vzpomínky starých mužů na ztracený svět, o němž se v komunistickém Maďarsku nemluví nahlas, nalézá postupně cestu k vlastnímu židovství včetně jeho náboženského rozměru: „Budapešť, 1976. Usazují se ve své posvátné izolaci, jediná žena a jediný nevěřící v prázdné ženské části tajné židovské modlitebny. Brzy na mne sestoupí modlitba arabeskou bílé krajky. A tak zůstanu: jim nablízku, letíc s gesty jejich duší, ač přivázaná k zemi samotou své cizí existence. Začíná se pomalu, téměř nepozorovatelně. Mluvení se rozpustí v melodickém hluku a jako když se třpytivé skvrny srážejí v paprsky, rozptýlená slova se rozplynou ve zpěvu. Pozorují je, jako by to byl film. Ranní modlitba je jako let ptáků. Tlumené výkřiky letí z jejich rtů a víří všemi směry (...) jako pohazení rukou, třpyt a záblesk stékajícího proudu – starodávného, průhledného, legendárního. Najednou mi páteří projede chlad. Jako by se otevřely dveře, za nimiž ležela zasutá vzpomínka (...)“, popisuje Frigyesi v knize *Writing on Water: The Sounds of Jewish Prayer* (2018). Důležitým momentem pro ni představuje zároveň náhodný nálezkem modlitebních řemínků, *tfilin*, jejího dědečka. Babička, přeživší šoa, je uložila až na dno nepoužívané skříně. Když o několik let později Frigyesi z Maďarska emigruje, v kufru veze místo osobních věcí

magnetofonové pásky se zpěvem mužů, s nimiž se už znovu nesetká. Mezi nimi jsou i její unikátní terénní nahrávky ze Staronové synagogy v Praze a hudební vzpomínky tehdejšího kantora Staronové, Viktora Feuerlichta i jeho příležitostného zástupce, Mikiho Rotha.

Feuerlicht, rodák z Mukačeva, navštěvoval v dětství cheder (základní stupeň tradičního židovského školství), od 14 let ješivu, vyšší náboženské učiliště v Hanušovicích nad Toplou, poté studoval v rumunském Satu Mare, u věhlasného rabína Joela Teitelbauma. Zpíval v chlapeckém synagogálním sboru během svátků i u rabínova stolu

zakladatelky pražského pěveckého sboru Mišpacha, který si ze svého dětství si pamatoval mnoho populárních písní v jidiš. Roth byl učitelem Daniela Vaňka, dnes kantora Federace židovských obcí v České republice. Všechny tři je zachytil na svých nedostupných fotografiích Karel Cudlín. ✘

Autorka je antropoložka a etnomuzikoložka, přednáší na Fakultě humanitních studií UK. Poděkování patří Judit Frigyesi, Alexandru Knappovi, Gile Flam, ředitelce hudebního oddělení Národní knihovny Izraele, kantorovi Danielu Vaňkovi a za fotografie Karlu Cudlínovi.



Kantor Viktor Feuerlicht s modlitebními řemínky tfilin. Foto: Karel Cudlín / 400 ASA.

při šabatové večeři. Než však dosáhl titulu rabína, učinila jeho studiu konec válka. Po válce optoval do zbývajících Československa. Když v 60. letech emigroval kantor pražské Staronové synagogy, Šalamoun Weisz, ujal se jeho funkce. Leo Pavlát o něm napsal: „Jako kantor Staronové synagogy a neformální nejvyšší duchovní autorita pražského židovského společenství působil téměř půl století. V těžkém období komunistického režimu se mu podařilo shromáždit kolem sebe věřící nejen své generace, ale i Židů narozených po válce.“ Pavlát dodává, že Feuerlicht „jako kantor obohatil bohoslužbu ve Staronové synagoze nápěvy, které si přinesl ze svého rodného prostředí na Podkarpatské Rusi.“ A právě Viktor Feuerlicht představoval typického *bal tefila*, který ač nebyl školeným zpěvákem, byl klíčovým aktérem hudebně-náboženské praxe ve Staronové synagoze. Podobně i Miki Roth (1908, Mukačevo – 2000, Praha), manžel muzikoložky Hany Rothové,

Doporučená literatura

FRIGYESI, Judit Nirán: *Writing on Water*, Budapest: Central European University Press, 2018.

Kligman, Mark: „Jewish Liturgical Music“. In *The Cambridge Companion to Jewish Music*, editoval Joshua S. Walden, 84–103. Cambridge University Press, 2015.

Seidlová, Veronika: *Audio CD s publikací „Zapomenutý hlas pražské Jeruzalémské synagogy: Kantor Ladislav Moše Blum, osobní nahrávky z let 1978 – 1983“* Praha: Židovské Muzeum v Praze ve spolupráci s Phonogrammarchivem rakouské akademie věd, 2008.

Seidlová, Veronika: „Negotiation of Musical Remembrance within Jewish Ritual Performance in Prague's Old-New Synagogue“. *Journal of Urban Culture Research*, Vol. 16, s. 44 – 62, 2018.

<https://www.rozhlas.cz/viktor-feuerlicht-prispel-k-udrzeni-zidovskeho-nabozenskeho-zivota-v-praze-7994747>