KLEZMEŘI V ŽIDOVSKÉ TRADICI A KULTUŘE

ZDEŇKA ŠIMÍČKOVÁ

PŮVOD NÁZVŮ KLEZMER A KLEZMEŘI

Hned na úvod svého pojednání o klezmeru jako žánru musím upozornit čtenáře na to, že toto slovo je v dnešní době užíváno v nejrůznějších významech, mnohdy nepřesných a zavádějících. Proto beru jako svou povinnost rozkrýt jednotlivé vrstvy tohoto sémanticky bohatého pojmu. Podle staré aškenázské tradice se slovem klezmer označovala schopnost člověka vyjádřit sebe sama prostřednictvím hudby. Pravý původ onoho slova je však třeba hledat v rabínské hebrejštině, v níž dle doslovné etymologie spojení slov klej (nástroje) a zemer (píseň) znamená doslova „hudební nástroje“ (1). Přeneseně pak „píseň hraná hudebními nástroji“, což odkazuje k dnes nepříliš známé skutečnosti, že aškenázská lidová hudba byla zpočátku ryze instrumentální. Samotní židovští hudebníci se nazývali klezmorim (v jidiš), dnes jsou známi v českém jazykovém prostředí jako klezmeři (počeštěná varianta jejich původního jidiš označení). Zde musím zdůraznit, že jejich hudba je součástí východoevropského židovského folkloru, měla vždy lidový charakter, žila v prostředí jidiš mluvčích a je od základu instrumentální. Narozdíl od vysoce ceněných liturgických zpěvů chazanů, profesionálních předříkávačů a předzpěváků hebrejských modliteb v synagogách (2).

Pojmenování židovských hudebníků jako klezmerů však není jejich označením jediným ani historicky nejstarším. Už od 13. století, v dobách, kdy se rozvíjela aškenázská kultura v západní Evropě, bývali potulní židovští muzikanti nazýváni lejconim (pl. též lejcim, sg. lejč).

Tento významově bohatý pojem (původně z Tóry - „svévolný, nevázaný, nesvědomitý až drzý“) označoval nejen židovské hudebníky, ale také všechny ostatní, kteří se starali o zábavu - kejklíře, vypravěče, šašky a šprýmaře. V západoevropském a středoevropském prostředí se užívalo slovo klezmer pouze pro hudební nástroje, zatímco profesním označením židovských hudebníků byly kromě již zmíněných lejconim také výrazy muzikeři či špílmani (z jidiš). Název klezmorim se tudíž objevuje později až ve století šestnáctém, a to výhradně v oblasti východoevropské aškenázské diaspory.

Hudba starých, původních klezmerů dala zpětně jméno specifickému hudebnímu stylu, který se po staletí utvářel prolínáním rané západní židovské tradice lejconimů s lidovými písněmi a melodiemi východoevropskými či balkánskými. Slovem klezmer je tudíž možno v užším žánrovém vymezení označit hudbu hranou východoevropskými Židy především v 18. a 19. století, rozvíjenou ještě na počátku 20. století (přibližně do 30. let). Poté, co tento autentický klezmerský styl zanikl a podařilo se jej vzkřísit poměrně nedávno v jiných podmínkách, jiné době a značně různoro-

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

Materiály v tomto souboru jsou určeny pouze pro vzdělávací účely.
Citujte zdroj. Neužívejte dílo komerčně.

dých podobách, proměnil se logicky se svým žánrem také jeho původní název. Proto můžeme dnes definovat klezmer velmi široce. V zásadě jako hudební žánr zahrnující tvorbu jakýchkoliv hudebníků a skupin, jež jsou židovskou folklorní hudbou více či méně ovlivněni.

Popřípadě je možné klezmer také vymezit jako žánr, v němž se zvláštním způsobem zrcadlí žánry jiné, což je dáno historicky a kulturně, zvláštní povahou lidové židovské hudby. Kamkoli Židé v diaspoře doputovali, vstřebávali místní podněty. Hudba samozřejmě nebyla výjimkou. Dodnes je proto klezmer jako styl zcela otevřen jiným hudebním žánrům, které jej obohacují a rozvíjejí.

SPOLEČENSKÉ POSTAVENÍ A JEDINEČNOST KLEZMERSKÝCH KOMUNIT

Rytmus života ve východoevropských štetlech byl po staletí utvářen pravidelným střídáním náboženských svátků, které samozřejmě ašKenázští Židé slavili v jiné dny a odlišně než jejich křesťanští sousedé. Také většinu významných událostí jejich rodinného života provázely tradiční slavnosti. Takže svátky purim či chanuka, stejně jako typické židovské svatby byly nemyslitelné bez veselí, zábavy, tance a především hudby. Klezmeři, jako profesionální muzikanti, neměli tudíž po většinu roku o práci nouzi. Přestože jejich hraní bylo pro jednotlivé rodiny i obce nepostradatelné, zaujímali překvapivě v hierarchii ašKenázské společnosti velmi nízké postavení. Okolím byli jednoznačně vnímáni jako svérázná a uzavřená vrstva. Napomáhali tomu vlastně sami, neboť se vědomě vymezovali vůči ostatním židovským obyvatelům jako zvláštní profesionální kasta. Muzikanti se ženili s ženami z klezmerských rodin, popřípadě z rodin židovských svatebních bavičů badchenů (z jidiš, sg. badchn, badchen) (3). Své umění předávali klezmeři synům, kteří je v období dospívání také provázeli na cestách a hráli s nimi. Kapely byly organizovány podobně jako řemeslnické cechy, známé z doby křesťanského středověku. Hráči přispívali z výdělku do společného fondu, z něhož byli v době nouze či nemoci jednotliví členové vypláceni. K uzavřenosti klezmerských komunit přispívalo také používání svérázného tajného jazyka -klezmer lošn.

V usedlém a maloměstském světě štetlů působili klezmeři jako živel nestálý, často putovali krajinou za zakázkami od městečka k městečku, kamkoli přišli, byli zpravidla přijímáni s nedůvěrou či dokonce s obavami. Vzhledem k tomu, že šlo výhradně o mužské kapely, které byly na cestách již dlouho, kolovaly dokonce zvěsti o jejich sexuální nevázanosti a žádostivosti. Především zámožnější Židé, balebatim (sg. balebos) - majitelé domů a rozsáhlých hospodářství, jejich svatební hraní sice potřebovali, ale právě oni jimi opovrhovali zřejmě nejviditelněji. Klezmeři pro ně byli lidmi druhé kategorie, „špinavými“ a nebezpečnými. Tento přezíravý postoj židovských zbohatlíků a ubohost chudých Židů jsou častými náměty mnohých jidiš povídek (4). Určitý podíl na nízkém společenském statutu klezmerů měla bezesporu také skutečnost, že se mnohem více stýkali s nežidovskými obyvateli a pracovali také pro ně. Což se v přísně ortodoxním prostředí neodpouštělo - rabín a naprostá většina Židů obce s nimi z důvodů náboženských v takových stycích nebyla. Klezmeři totiž hrávali příležitostně i pro křesťanské obyvatele. V obdobích nouze o zakázky se nechávali židovští sólisté či celé kapely najímat jako hráči na tancovačky do venkovských hospod, k slavnostem konaným při šlechtických dvorech, ale také na prosté svatby křesťanských rolníků (5).

Většina klezmerů proto žila životem skromným a jejich výdělky nebyly nijak závratné. Hlavním zdrojem příjmů židovských kapel byly peníze získané od rodin (hlavně za hraní na svatbách), od obce, popřípadě od bohatších mecenášů. Vzhledem k tomu, že klezmeři vystupovali jako sólisté málokdy, museli se o příjem dělit podle přesných pravidel všichni členové kapely. Nejvíce si vydělal první houslista, který býval zpravidla kapelníkem. Ani ten se však nemohl řadit k majetnějším lidem obce. Bývalo obvyklé, že mnozí židovští muzikanti vykonávali ještě další povolání a hudbě se věnovali jen na částečný úvazek. V dobách finanční tísně se dokonce mnohé kapely musely rozpadnout a jejich hráči se pak zpravidla přidávali k těm úspěšnějším jako doplňující muzikanti. Popřípadě se pak věnovali zcela jiné profesi a hráli pouze pro známé či v úzkém rodinném kruhu.

KLEZMEŘI A CIKÁNI - SPOLEČNÉ HRANÍ A VZÁJEMNÉ OVLIVŇOVÁNÍ

Předsudky a pohrdání oddělovaly od většinové populace v Polsku, Haliči, Rusku, Rumunsku, Bukovině či Moldávii nejen Židy, ale také Cikány. Rovněž oni byli považováni za nevítané podezřelé osoby, tvořili zvláštní subkulturu na okraji společnosti a také oni udržovali své folklorní tradice a zvyky. Se Židy je spojovala nejen tato pozice nerovnoprávných „přivandrovalců“, ale také silné hudební cítění a živelná muzikálnost. Proto především v oblastech, kde nebyl dostatek židovských muzikantů, přijímali klezmeři mezi sebe také profesionální cikánské hráče láutari (sg. láutar). Podle Mojše Beregovského (6) bylo kolem roku 1800 v Moldávii a Valašsku běžné, že „ tato dvě et-

Tento materiál vznikl v rámci projektu „Moderní dějiny do škol“, který je financován z prostředků ESF a státního rozpočtu ČR.

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

nika spolu vystupovala, takže se stávalo, že v některých městech byl vedoucím muzikantem cikánské kapely Žid a kapelníkem židovského souboru byl Cikán.“ (7) Musíme si uvědomit, že takovéto smíšené kapely působily v mnohonárodnostních oblastech, kde spolu sousedili často příslušníci několika etnik (Halič, Rumunsko, Maďarsko) a kde bylo těžké uživit se hudbou pouze jednoho národa. Proto byl repertoár těchto kapel žánrově pestrý, což vysvětlím v dalších kapitolách.

Společné hraní židovských a romských hudebníků nebylo jistě jevem zcela okrajovým. Zmiňují se o něm všichni významní muzikologové, zabývající se východoevropskou lidovou hudbou posledních staletí. Současný badatel a vedoucí americko-maďarské klezmerské kapely Di Naye Kapelye Bob Cohen uvádí, že „židovští hudebníci hráli po boku Rómů“, ale v jejich statutu uvnitř vlastních komunit nalézá podstatný rozdíl: „Být muzikantem v židovské společnosti znamenalo to nejnižší postavení, zatímco pro Cikána to bylo to nejvyšší, čeho mohl dosáhnout.“

Cohen zmiňuje také vystupování cikánských muzikantů v ryze židovském prostředí: „Například transylvánští houslisté Samu Boróss a Ferenc Antal „Arusu hráli na židovských svatbách tehdy, když nebyla po ruce žádná židovská kapela. András Horváth z bulharského Tiszakóródu nebo Gheorghe a Vasile Covaci z rumunské Maramureše hráli před válkou v židovských kapelách a učili se židovským hudebním finesám v prostředí místních chasidských dvorů (hoyfn).“ (8)

Dokonce i dnes se někteří bulharští a rumunští Rómové živí hraním židovské hudby. Mají klezmerské melodie ve svém repertoáru, přebírali a přebírají je od starších hráčů, často je mají „v sobě“ již od dětství, ač mnohdy sami vůbec netuší, odkud je jejich předkové znali. „ V roce 1988 jsem přišel do Evropy hledat židovskou hudbu. Byl jsem v Transylvánii a objevil jsem tam cikánského muzikanta, který kdysi hrával v židovských kapelách. Pokoušel jsem se sbírat maďarské lidové písničky, ale oni se na mě podívali, a protože je na mě vidět, že jsem Žid, začali mi hrát židovskou hudbu. Na dotaz, kde se to naučili, řekli, že to hráli na jedné židovské svatbě v roce 1939.“ (9)

Bez svědectví starých romských pamětníků a stále činných hráčů, by bylo dokonce téměř nemožné v posledních desetiletích 20. století rekonstruovat podobu tradiční židovské hudby určitých oblastí. Muzikoložka Judit Frigyesi z Princetonské univerzity pátrá po kořenech klezmerské hudby v oblasti rumunské Maramureše. Také zde, podobně jako v jiných oblastech aškenázské diaspory, byl staletý vývoj lidové kultury násilně přerván vražděním a deportacemi židovských obyvatel. Válku nepřežilo téměř 400 tisíc rumunských Židů, předválečná maramurešská komunita čítající kolem 5 000 rodin byla zcela zdecimována. Žádný z deportovaných židovských muzikantů se nevrátil. „Všechny informace o transylvánské (předválečné) klezmerské hudbě pochází z druhé ruky. Nikoli od židovských hudebníků, ale od Cikánů, kteří hráli pro Židy před více než čtyřiceti lety. Tito muzikanti, Covaci a Toni, byli zváni a Židy za svá vystoupení placeni, což svědčí o tom, že bylo jejich hraní židovskou společností přijímáno. V tomto smyslu je jejich hudba autentická (10).“ V jejich dnešním repertoáru najdeme tradiční židovské nápěvy, například z okruhu aškenázských svatebních písní. V současnosti však znějí v odlišném prostředí a zcela změněném kontextu (sami cikánští hráči často smysl židovských skladeb nechápali a není jim zcela jasný dodnes), ale to nic nemění na skutečnosti, že jedině díky nim se tradiční transylvánské klezmerské melodie dochovaly do dnešních dnů.

Vzpomínky na cikánsko-židovské hudební ovlivňování zanechali také mnozí židovští muzikanti, kteří mezi světovými válkami hráli ve Spojených státech amerických a nahrávali u tamních gramofonových společností. Vynikající židovský klarinetista, jeden z posledních pamětníků a svědků, Max Epstein hrál často v New Yorku s Cikány a také pro Cikány. Vzpomíná, že skladbou Gypsy Bulgar obyčejně zahajoval hraní pro Rómy, byla vlastně jakousi vstupní zkouškou, která měla prokázat jeho mistrovství. Sám přiznává, že se ji učil velmi striktně a přesně od Cikánů, kteří mu ji zpívali. A on ji pak zapsal. Byla to nejoblíbenější píseň newyorských Cikánů.(11)

Zcela ojedinělým, výrazným a především živoucím dokladem prolínání židovských a cikánských hudebních tradic byl bezesporu nejpopulárnější akordeonový sólista té doby Miška Ciganov. Jeho příjmení sice americkým posluchačům nic neříkalo, ale my z něj jistě můžeme bez problémů původ tohoto hudebníka vyčíst. Pocházel z Moldávie, z oblasti „kde žilo mnoho Cikánů, kteří vedli židovské kapely a mluvili jidiš“.(12) Po I. světové válce přesídlil do Ameriky a mezi lety 1919-1929 nahrál mnoho nahrávek pro firmy Victor a Columbia. Ohromoval posluchače širokým a etnicky pestrým repertoárem, v němž kromě skladeb polských, maďarských, řeckých či litevských zaujímaly významné místo také melodie židovské. Ciganov jako „Cikánský harmonikář“ zároveň vystupoval v pořadech rozhlasové stanice WPEN z Filadelfie, kterou řídil více než třicet let. Mnohé z židovských skladeb se v jeho

Materiály v tomto souboru jsou určeny pouze pro vzdělávací účely.
Citujte zdroj. Neužívejte dílo komerčně.

interpretaci na šelakových deskách dochovaly a jsou dnes zastoupeny ve výběrových edicích starých klezmerských nahrávek.(13)

Z výše uvedeného základního a stručného nástinu židovsko-cikánských hudebních vztahů tedy vyplývá několik zásadních skutečností. Za prvé, že se klezmeři neuzavírali hraní s příslušníky jiných etnických skupin. Kdo se při příležitostném pohostinském vystupování osvědčil jako slušný instrumentalista, toho do svých kapel přijali natrvalo. Cikáni nebyli výjimkou, i když v nich byli nejpočetněji zastoupeni. Židé však brali do svých kapel také Maďary, Rumuny či Poláky. (14) Další skutečností, která podtrhuje význam předchozích slov, je zvláštní variabilita klezmerského repertoáru, neboť mnohé motivy, nápěvy či návyky židovští muzikanti předávali hráčům nežidovským, ale mnohé sami přejímali. Tato oboustranná kulturní výměna bude podrobněji objasněna v kapitole mapující tradiční klezmerský repertoár. Nezanedbatelnou stránkou židovsko-cikánského hudebního ovlivňování je bezesporu také skutečnost, na niž poukazují mnozí současní muzikologové či aktivní klezmerští hráči, že židovské melodie žijí v cikánském prostředí i dnes (například v Maďarsku či Moldávie.

NÁSTROJOVÉ OBSAZENÍ PŮVODNÍCH KLEZMERSKÝCH KAPEL

Stejně jako židovská lidová hudba samotná, bylo i nástrojové obsazení a počet členů klezmerských kapel (z jidiš sg. kapelje, kompanje, chevrisa) v minulosti značně proměnlivé. Podoba každé z nich závisela na mnoha faktorech. V prvé řadě na skutečnosti, kolik hudebníků, schopných spolu hrát a vhodně se doplňovat, vůbec ve štetlu či jeho blízkém okolí žilo. Mnozí muzikanti si totiž hrávali jen pro sebe, svou rodinu či přátele, přitom se věnovali svému zaměstnání a zálibu ve hře nebrali jako zdroj obživy. Byli to klasičtí amatéři, mezi nimiž byly jednoznačně nejrozšířenějším nástrojem housle. O jejich popularitě svědčí také citát jednoho z klasiků jidiš literatury Izáka Lejba Perece: „Chcete vědět, kolik lidí tu žije pod jednou střechou? Podívejte se na zdi! Bydlí tam tolik lidí, kolik visí na stěně houslí!“ (15) Mnohdy museli muzikanti hledat spřízněné hráče v dalekém okolí. Přesto patřilo k dobrému tónu každého štetlu (a to doslovně!) mít svou vlastní kapelu. Také počet hráčů se odvíjel od naznačených skutečností a od finančních možností těch, kteří si hudebníky najímali. Pokud tyto podmínky nebyly vytvořeny, museli si místní Židé zvát kapely cizí.

Skladba jednotlivých seskupení byla také výrazně závislá na místních hudebních tradicích. Je podstatné, jaké nástroje byly v dané oblasti obvyklé, popřípadě oblíbené či žádané. Významným faktorem, který instrumentaci v jednotlivých krajích určoval, byla rovněž instrumentální tradice židovských sousedů, jejichž nástroje časem v klezmerském prostředí zdomácněly. Nástrojové obsazení jednotlivých kapel se proto jeví jako velmi svérázné a navzájem značně vzdálené. Přes veškeré dobové i krajové odlišnosti je však na místě zmínit se zde o nejpopulárnějších židovských nástrojích a pokusit se v zásadních rysech podoby klezmerských kapel rekonstruovat.

Nástrojové složení klezmerských kapeljes navazovalo na původní seskupení lejconimů, které se ustálilo v 17. a 18. století. V těchto dobách byly základním židovským nástrojem housle a cimbál (od 2. pol. 16. století), jako instrumenty doplňkové pak loutna a harfa. Během 18. století kombinovali obvykle klezmeři ve svých kapelách smyčcové nástroje, dvoje či dokonce troje housle s basou (popř. violoncellem) a cimbálem. Velmi oblíbenou byla sestava tříčlenná - dva houslisté a cimbalista, nebo čtyř až pětičlenná, ve složení: první housle, druhé housle, cimbál, violoncello nebo kontrabas a flétna. Aškenázové toto starobylé obsazení přenesli v dávných dobách do východní Evropy a zde jej jako tradiční udrželi v některých regionech až do 20. století. Výraznými proměnami procházelo nástrojové obsazení jednotlivých kapeljes především během 19. století, kdy se zvláště na Ukrajině a v Rusku objevují mezi nástroji bubínky, bubny, tympány a nástroje dechové. Z nich vynikne časem nejvýrazněji klarinet, který v budoucnu spolu s houslemi a cimbálem vytvoří tradiční klezmerské nástrojové trio. V 19. století se také počet členů mnoha klezmerských souborů zvyšuje a vznikají „velké kapely“, které mívaly šest až dvanáct hráčů. Zvuk těchto impozantnějších kapeljes byl udáván prvními houslemi či klarinetem a spoluvytvářen obvykle violou, violoncellem, basou, příčnou flétnou, kornetem, trumpetou, tubou, bubnem, malým bubínkem.

Jak jsem již několikrát naznačila, byly až do počátku 20. století nejoblíbenějším a nejzásadnějším nástrojem východoevropských Židů housle. Zřejmě proto, že se jejich měkký a teplý tón nejvíce podobá lidskému hlasu. V mnohých povídkách z prostředí aškenázského štetlu se můžeme dočíst o lítostivém kvílení houslí, o plačtivých houslích, které dohánějí posluchače k slzám. Židovský spisovatel Šolom Alejchem v jedné ze svých próz píše: „Každé srdce, zvláště židovské, jsou housle. Pohráváš si se strunami a dostáváš z nich všechny možné písně, hlavně smutné

Tento materiál vznikl v rámci projektu „Moderní dějiny do škol“, který je financován z prostředků ESF a státního rozpočtu ČR.

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ

a ponuré... Všechno, co ktomu potřebuješ, je pravý muzikant, mistrovský houslista...“ (16) Právě houslista mohl svou tklivou hrou navodit všeobecný smutek či žal, mohl však také divokými radostnými improvizacemi společnost rozveselit a roztančit. Z tohoto důvodu byli houslisté velmi často žádáni o hru i jednotlivě, takže v době, kdy se kapela rozpadla, nemívali zpravidla o práci nouzi. O výlučnosti houslí svědčí také ta skutečnost, že houslista býval téměř vždy kapelníkem. Zpravidla ovládal také hru na jiné nástroje, sám rozhodoval o repertoáru, hráčském složení a rozděloval výdělek. Nebylo jistě náhodné, že takovýto zásadní nástroj býval v některých kapelách zastoupen ve větším počtu. Bylo-li v kapele několik houslistů, doplňovali se takto: první houslista (ershter) hrál vysokou melodii, druhý houslista (tsvejter) hrál stejnou melodii o oktávu níže a třetí houslista (fturke, secundá) hrál doprovody ve dvojhmatech. Houslisté bývali také nejlépe placeni - jako jednotlivci, ale také jako členové kapel.

Dalším tradičním a výlučným nástrojem, který poznamenal výrazně klezmerskou hudbu, byl cimbál (cymbal, tsimbl, zimbel, hackbrett, hakbrejdl). Do východní Evropy se tento nástroj zřejmě rozšířil ze střední Evropy v průběhu 17. století. Klezmeři hráli na cimbál sólově, ale užívali jej také jako instrument doprovodný. V některých kapelách hrávali dokonce dva cimbalisté na různě naladěné nástroje. Podle jedné z teorií přinesli Židé v 18. století cimbál i do Moldávie, Valašska a Rumunska. Jiná vysvětlení toto prvenství připisují bulharským či cikánským muzikantům. Každopádně ve zmíněných oblastech působili významní židovští cimbalisté - Solomon „Tsimbelar“ v polovině 18. století a Itsik Tsambalgiu na počátku 19. století. Cimbál byl velmi oblíbeným nástrojem nejen na Balkáně, ale také v Rusku, Bělorusku, na Ukrajině a v Polsku. Hráči na cimbál byli mnohými obdivováni, ale byli i tací, kteří se jim spíše vysmívali. Dle vžitých představ mělo časté hraní negativní dopad na jejich duševní zdraví, a proto se označení „ty cymbale“ považuje ještě dodnes například v Polsku za nadávku. Někdy bývali označováni jako klappzimmerer, což je odvozeno od zvuků úderů paliček na struny nástroje. Staré malby a předválečné fotografie dokazují, že existovaly dva základní typy cimbálů. Jeden masivnější, trojúhelníkového tvaru, a druhý menší, zaoblený, vhodný především pro potulné klezmery. Třetím a nejmladším v „hvězdném triu“ klezmerských nástrojů je bezesporu klarinet. Mezi Židy se výrazněji rozšířil až v polovině 19. století. Přesto byla jeho síla ještě celá desetiletí poté podřízena z tradičních (někdy až konzervativně starosvětských) důvodů houslím, které si udržovaly pozici zásadního nástroje. Klarinet se stával v jednotlivých oblastech dominantním nástrojem pozvolna. Tato tendence zřetelně vyvrcholila kolem přelomu 19. a 20. století, kdy se svým významem houslím vyrovnal a dokonce je i zastínil. To se týká především židovského hudebního prostředí USA a Palestiny, kam mnozí Židé od 80. let 19. století ve velkém počtu odcházeli.

Z neobvyklých nástrojů, které obohatily především zvuk velkých klezmerských kapeljes, stojí rozhodně za zmínku nástroje žesťové. V poslední třetině 19. století museli díky novým nařízením rukovat do ruské armády také židovští chlapci, kteří žili na územích ruské říše. Mnozí z nich se jako dobří instrumentalisté uplatnili v carských vojenských kapelách, v nichž se naučili hrát na žesťové nástroje (trubka, tuba, pozoun) a po návratu domů přinesli tyto instrumenty do klezmerského prostředí.

Stejně netradičně působil zpočátku v židovské hudbě také akordeon. Ten se v klezmerském prostředí objevil až na konci 19. století, zprvu jako ojedinělý sólový nástroj, teprve později jako doprovodný. Časem se díky mnoha dnes anonymním hráčům vytvořil specifický židovský akordeonový styl, pro který je charakteristická sytá hlasitost, bohaté ornamenty a svébytné rejstříky navozující představu pláče či povzdechu. Takový zvuk byl typický pro virtuózního hráče Maxe Yankowitze nebo již zmíněného Mišku Ciganova.

Velmi dynamickým vývojem (mnohdy „zemětřesením“) prošlo však nástrojové obsazení židovských kapel také ve 20. století. Tento fenomén se zaměřením na americký klezmer v době předválečné, klezmerský revival a stav současné klezmerské hudební scény zaslouží však vlastní studii.(17)

Materiály v tomto souboru jsou určeny pouze pro vzdělávací účely.
Citujte zdroj. Neužívejte dílo komerčně.

POZNÁMKY:

1. Etymologie zmíněna in Ottens, Rita - Rubin, Joel. Klezmeři. Jinočany 2003, str. 16.
2. Už v raném středověku byli v židovských obcích více oceňováni zpěváci než instrumentalisté. Od dob druhého zboření jeruzalémského chrámu (roku 70 po Kr.) byl jako vyjádření žalu instrumentální hra a její výuka v synagoze zakázána. Zpěv tak zůstal součástí liturgie, což se odrazilo v jeho významu.
3. viz Feldman, Walter Zev. Music of the European Klezmer. Washington DC 2000, str. 3.
4. viz sborník jidiš povídek Rozinky a mandle. Praha 1968.
5. viz Feldman, Walter Zev. Music of the European Klezmer. Washington DC 2000, str. 2
6. Mojše Jakovlevič Beregovskij (1892-1961), ukrajinský etnomuzikolog, od 30. let 20. století se intenzivně zabýval židovskou instrumentální hudbou východní Evropy.
7. viz Feldman, Walter Zev. Music of the European Klezmer. Washington DC 2000, str. 5-6
8. viz Cohen, Bob. Di Naye Kapleye. In Di Naye Kapelye. Oriente Music, LC 03592.
9. viz rozhovor s Bobem Cohenem „Klezmer není žádný muzejní exponát". In časopis Harmonie 2003/10 (http://clanky.muzikus.cz/print.php?id=2740).
10. viz Tejchman, Miroslav. Holocaust v Rumunsku. In Kolektiv autorů. Stín šoa nad Evropou. Praha 2001.
viz Frigyesi, Judit. Máramaros - The Lost Jewish Music of Transylvania. In Muzsihás - Magyar zsidó népsene. Budapest 2000, str. 13-21.
11. viz Rubin, Joel - Ottens, Rita. The Epstein Brothers Orchestra - A Century Yiddish-American Music. Mainz 1995.
12. viz rozhovor s Bobem Cohenem „Klezmer není žádný muzejní exponát". In časopis Harmonie 2003/10 (http://clanky.muzikus.cz/print.php?id=2740).
13. viz Sapoznik, Henry - Spottswood, Dick. Klezmer Pioneers. European and American Recordings 1905-1952. Cambridge 1993. ROUNDER, CD 1089.
viz Rubin, Joel - Ottens, Rita. Yikhes - Early Klezmer Recordings 1911-1939 from the collection of Prof. Martin Schwartz. München 1995.
14. viz Ottens, Rita - Rubin, Joel. Klezmeři. Jinočany 2003, str. 92-6.
15. Ottens, Rita - Rubin, Joel. Klezmeři. Jinočany 2003, str. 85.
16. Ottens, Rita - Rubin, Joel. Klezmeři. Jinočany 2003, str. 83.
17. Podobu tradičních kapeljes jsem rekonstruovala s pomocí těchto prací: Feldman, Walter Zev. Music of the European Klezmer. Washington DC 2000, str. 7-15. Horowitz, Joshua. Mother Tongue - Music of the 19th century Klezmorim. Salzburg 1997, str. 12-4.
Ottens, Rita - Rubin, Joel. Klezmeři. Jinočany 2003.
Rubin, Joel and Ottens, Rita. Yikhes - Early Klezmer Recordings 1911-1939 from the collection of Prof. Martin Sckwartz. München 1995, str. 8-9. Rubin, Joel - Horowitz, Joshua. Bessarabian Symphony. Mainz 1994, str. 14-15.

Tento materiál vznikl v rámci projektu „Moderní dějiny do škol",
který je financován z prostředků ESF a státního rozpočtu ČR.

INVESTICE DO ROZVOJE VZDĚLÁVÁNÍ