



Filippo Bonini Baraldi

Roma Music and Emotion

Oxford: Oxford University Press, 2021, 335 s., ISBN 9780190096793

„Za touto knihou stojí moje touha poznat rumunské Romy a jejich hudbu a můj odborný zájem o emoce spjaté s hudbou” (s. 289) ohlídá se v závěrečné části své knihy italský etnomuzikolog za genezí výzkumu, jehož terénní část probíhala v rumunské vesnici Ceuaș v letech 2002–2013. Monografie reflektuje klíčové a složité téma, cenné i pro středoevropský prostor: romskou hudbu ve vztahu k dojetí a smutku. Baraldi postupně úspěšně rozkrývá v hudební kultuře ceuaških Romů – řečeno s Alanem P. Merriamem – *étos* jejich kultury (Merriam, 1964), v jehož jádru nachází „emoční nákazu” způsobený „pocit sounáležitosti” a „empatie”. Právě tyto kvality podle knihy ceuaških Romové skrze hudbu „kultivují a exhaltují”, neboť je „považují za středobod své kolektivní identity” (s. 292).

Knih, která podstatným způsobem rozpracovává autorovu francouzsky psanou disertační práci, obhájenou v roce 2010 v CNRS v Paříži, vychází s laudatorní předmluvou nestora etnomuzikologie Stevena Felda. Ten podtrhuje Baraldiho vklad do této knihy nejen jako etnomuzikologa, ale i houslisty, experta v oboru elektroniky (což Baraldimu umožnilo navrhnout specifické hudební laboratorní experimenty), a vizuálního etnografa. Kniha obsahuje odkazy na cennou extenzivní audio-video dokumentaci na stránkách <https://ethnomusicologie.fr/tsiganes-bonini-baraldi/>.

Knihu tvoří tři hlavní části. Nejobsáhlejší první část zkoumá „hudební slzy” (*musical tears*) způsobené profesionálními romskými muzikanty jednak během finančně ohodnocené služby (*serviciu*) na svatbách, křtinách a oslavách, dále na after-parties, a pak i během pohřbů. Co se týče placeného hraní, pokládá si autor otázku, jak se muzikantům v čele s primášem (*primaș*) daří rozplakat klienty, aby v důsledku této strategie vymohli ze slzícího publika více finančních prostředků. Spokojené zákaznictvo je ochotno štědře odměnit profesionální službu: taková profesní etika muzikantů zahrnuje nepít alkohol, udržovat dress code, hrát kvalitně,

živě a barvitě, hosty bavit, ale držet si odstup. Pokud jde o strategii, stojí hlavně na primášovi, aby šel repertoár právě na míru přítomnému publiku, přičemž důležité je pamatovat si u každého hosta „jeho či její písničku“ při hraní u stolů, „do ouška“ (*meseliecri*). Romové se ovšem dojmají i doma, v *figãnie* (romské části obce) na okraji vesnice, kdy romští muzikanti v rámci after-party hrají nehierarchicky a pro sebe a své blízké: v této situaci roní slzy sami muzikanti, klíčový je moment bratrství a sounáležitosti.

Následně pojednává Baraldi o pohřbech a smutečních obřadech a o účinkování hudebníků na nich: protože jde o hraní finančně nehonorované, dávají prostor i neprofesionálním a začínajícím hudebníkům. U smutečních obřadů je možné považovat za úspěch, pokud se rozpláčou i *strãini*, outsideři, stojící mimo příbuzenský vztah se zemřelým, tj. když je muzikanti dokážou přivést k slzám lítosti a soucitu (*milã*). Nepříbuzní pak po pohřbu navštěvují hroby svých vlastních předků. Následuje podrobná muzikologická, zvuková a textová analýza „zvukové krajiny“ (*soundscape*) pohřbu, nad níž Baraldi dokládá, že *milã* je dosaženo právě *zvrstvením* hudebních, verbálních a zvukových činností, přičemž nejde jenom o emoční náказu „ikonických znaků pláče“ (tj. zvuků spjatých s nádechem, verbální výpovědi truchlící ženy a výdechem). Na *milã* se podílí afektivní kvality spjaté s žánrem táhlých písní *de jale*, klesající melodická a intonační linka nářku i specifické „vyvolávání“ pozůstalých v promluvě plačící ženy nad rakví zemřelého (s. 157). Baraldi si podnětně všímá toho, že pláč se někdy stupňuje naopak při hraní čardášů, které měl zesnulý rád: tj. neexistuje podle něj jasná korelace mezi mírou dojetí a inherentně (*intrinsically*) smutnou písní (tj. *de jale*, halgatem) a slzami, vždy rozhoduje kontext.

V druhé, teoretické, analyticky muzikologické části se Baraldi snaží najít společný jmenovatel slz spojených s romskou hudbou v Ceuaș. Podrobněji ohledává tři faktory spjaté se smutkem: žánr táhlých, tklivých písní *de jale*, moment identifikace jednotlivce s „jeho písní“ a konceptem „mít srdíčko“ (*being milos*). Postuluje „estetiku smutku“ vycházející z části repertoáru tvořené táhlými písní *de jales*, kterou spojuje se třemi hudebními parametry: nepravidelný *aksak* rytmus, houpavý efekt (*swinging effect*) způsobený asynchronií mezi houslemi a violou a zatřetí „sladkosti“ (*dulceață*), tj. různými expresivními mikrohudebními melodickými prvky, které však odmítá – právě pro jejich nezbytnost – označit jako pouhé ozdoby či ornamenty. Baraldi navrhl specifické laboratorní postupy ve spolupráci s hudební laboratoří Burgundské univerzity v Dijonu, kde do kvantifikovatelné podoby převedl mj. gesta pohybu smyčce u ceuașského houslisty Sanyi. Je ovšem nutno podotknout, že tyto pasáže knihy, ač vědecky validní, tvoří méně čtivé části monografie.

Ve třetí části shrnuje autor své dosavadní nálezy a dále je rozvíjí ve světle antropologické teorie umění Alfreda Gella (1998), kterou se snaží modifikovat pro svůj koncept „hudební empatie.“ Všímá si, že pokusy zachytit emoce v repertoáru

západní vážné hudby opomíjejí koncept soucitu (*pity, compassion*) a empatie (*empathy*). Zkoumá, jak jím zvolený koncept hudební empatie „rozmlžuje hranici mezi osobou, melodií a vzpomínkou“, nabízí vnímat skladbu či písničku jako „živou bytost“, již svým zpěvem oživil muzikant či zpěvák a snaží se otevřít cestu „antropologickému paradigmatu emoční síly hudby“ (s. 17). Zde se nabízí otázka, zda by nebyl vhodnějším ústředním pojmem v Baraldiho konceptualizaci místo empatie (*empathy*) spíše pojem *sympathy* či *compassion* tj. soucit, který je protějškem *milá* a – alespoň v mém chápání – tento pojem zahrnuje, na rozdíl od empatie, touhu pomoci a poskytnout péči.

Baraldiho monografie je průlomová jak svou metodologií, tak výběrem tématu. Baraldi podotýká, že hotovou metodologií pro „antropologické zkoumání hudebních emocí“ nenašel (s. 290), a proto si musel vytvořit vlastní. Přesto je patrná návaznost právě na Stevena Felda (2012 [1982]), který se v knize *Sound and Sentiment* rovněž zabývá pláčem, emoční nákazou a empatií: Kalulové si v rituálních situacích připomínají písní mýtický příběh sestry, která se nerozdělila o rybářský úlovek se svým hladovějícím bratrem, jenž se promění v ptáčka *muni* (*ptilinopus pulchellus*, holub malovaný). Melodie písně má klesající melodickou linku, která intervalem velké sekundy připomíná právě zpěv ptáka *muni* a jejím cílem je rituálně přimět komunitu plakat, lamentovat a truchlit nad chlapcovou proměnou-smrtí: „pláč rozezpívá ženy a jejich píseň rozpláče muže“ (Feld, 2012, s. 17). Zde je evidentní inspirace pro Baraldiho. Kde Feld vnímá jako limitující koncepci písně A. P. Merriama jako dělené na hudební a textovou složku (Feld, 2012, s. xxiv; ; Merriam, 1964, s. 187–188) a upírá pozornost na zvuk a socio-akustiku a na vztah mezi lidmi, zvířaty, (zvukovou) krajinou, tam Baraldi zůstává ve světě romských písní a nástrojů ve vztahu k osobním a intersubjektivní prožitkům hudby, ačkoli rovněž tematizuje zmíněné vzdechy a výdechy pláček a zkoumá mikroharmonie a rytmy, které běžný notový záznam nemůže tlumočit. Baraldi věnuje velký citační prostor kamarádům-muzikantům Cságalovi a Ikolovi, vesnička Ceuaș se vynořuje z knihy ve své hudební bohatosti a rozmanitosti. Kniha však zároveň velmi přesvědčivě vrství jednotlivé argumenty a vyvozuje z nich koherentní závěr o centralitě a sounáležitosti romského pláče v Ceuaș.

Velmi podnětné je Baraldiho – na první pohled esoterizující, ale v reziduálně orálním prostředí podnětné – chápání písně spíše jako „bytosti“ než jako „věci“ a také úvahy o vztahování se jednotlivých zpěváků ke konkrétní písni a o roli empatie v „oživení nápevu“ a jistém „obrazu“ zesnulého v „jeho písni“: „Pokud lze osobu (člena rodiny, klienta atd.) ‚promítnout‘ do melodie v Ceuaș, jinde lze hudební formy ztotožnit s jinými typy entit od božstev (běžný jev) až po zvířata (například pavouky v případě tarantismu)” (s. 294). Zde Baraldiho výzkum a jeho racionální argumentace dobře dokresluje dobově exaltované poukazy českých folkloristů, Ludvíka Kuby o písni, která „je bytostí živoucí“ a „nechce od úst k uchu, ale od srdce k srdci“ (Kuba, 1923, s. 10), a Vladimíra Úlehly o „živé písni“,

kteřá je, „pokud žije, útvar velmi osobitý a na určitý způsob života navyklý jako pták, motýl, rostlina“ (Úlehla, 1950, s. 12). Vztahování se k písni nikoli jako k věci (Já-Ono), ale jako k bytosti (Já-Ty) taky rezonuje s antropologií umění filosofa Martina Bubera (Skovajsa 2018). Co se týče naopak současných podnětných pokusů o reflexi emotivity v (populární) písni, zmiňme poslední knihy Karla Veselého (2020, 2024) a Jiřího Plocka (2022).

Středoevropský čtenář, který pociťuje silnou emotivní sílu romské hudby v českém, moravském a slovenském prostoru, může být zklamán, když Baraldi spíše rezignoval na analýzy a interpretace „melodické a harmonické makrostruktury repertoáru“ a místo toho zvolil zkoumání „mikrovariací hudebního výrazu“ (s. 291). Baraldiho rozhodnutí plyne z jeho poučení se z limitů přístupu hudebně-psychologického, ochuzeného o kontext, který popisuje v úvodu knihy a který rozporuje právě výše zmíněným výskytem dojímavých „čardášů“ hraných při plačkách v Ceuașu. V Baraldiho knize tedy nenalezneme metodologii ke zkoumání jímavých „jedniček“, „dvojek“ a „trojek“ v české a slovenské romské vokální polyfonii či ke zkoumání opakujících se harmonických postupů, nástroje pro analýzu vypjatě emotivního pavlovského stylu tolik oblíbeného u slovenských a českých Romů. Baraldiho sázka na „mikrovariace“ a aksakový rytmus je samozřejmě legitimní, ačkoli jejich laboratorní kvantifikace je trochu těžkopádná. Podstatný je Baraldiho důraz na to, že nejde o pouhé ornamenty, neboť nejde o nic „navíc“: je to právě rytmická a tónová „rozechvění“, co píseň „oživuje“, a následně spouští proces emoční náказы.

Baraldi zdůrazňuje, že mluví o Romech v Ceuașu, ač paralely u svých klíčových konceptů napříč romskou diasporou po celém světě připouští – ostatně k tomu vybízí i samotný titul jeho knihy. Dokonce v souvislosti s hudební empatií cituje dvojverší Ilony Lackové: „*Mi del o Del bacht sastipen / O jilo phundralo achalipnaske the kamibnaske*“ (s. 293). Domnívám se, že co se týče konceptu „služby“ a „tvůrců emocí“, ale i konceptu *milă* a empatie, lze najít řadu podobností i u českých a slovenských romských hudebníků, alespoň soudě podle mých rozhovorů s hudebníky, srov. např. nedávno vyřčené a pozitivně konotované, „ona mě rozbřečí“ (Lenka Grundzová, Brno, 17. 10. 2024) či na youtubovém kanálu Gilora, např. komentář uživatele @janmirga8792: „Tvl dost dobrý to je to co prostě umíme sedneme a jen hrajem tak jak to cítíme. Super kluci.“ Stejně tak u současných českých Romů funguje koncept „mojí písničky“, a to i při pohřbech, kde se mj. hrají také rychlé písně, které měl zemřelý rád. Pokud jde o profesionalitu služby, šití repertoáru na míru posluchačům, zde se Baraldiho teze značně shodují s tím, jak Petr Nuska popisuje vystoupení kapely Vladimíra Sendreje (Nuska, 2022, s. 124–126). Baraldiho podnětnou a inspirativní monografii je ovšem třeba ocenit i proto, že se nebojí s nebyvalou důsledností, erudicí a precizností zkoumat problém romské hudby a emotivity, stejně jako neuhýbá před – na první pohled – kontroverzním tématem strategie, jak rozbřečet publikum za účelem pekuniárního

zisku. Baraldi velmi citlivě a s širšími přesahy poukázal na klíčovou roli hudby a emocí v romské kultuře, a zbavil toto téma nánosu klišé. Je nyní na čtenáři, aby některé z jeho postřehů rozšířil a případně verifikoval na romské hudbě i mimo Ceuaș. Ostatně kniha může být inspirativní nejen pro romisty, etnomuzikology a hudební folkloristy, ale i pro (sebe)reflexi české majoritní kultury, která se – typicky např. při výročích 17. listopadu – ráda dojíká a slzí sama nad sebou. Třeba by si všimla, že je v něčem taky trochu „romská“, a tak by jí prospělo se obrátit na hudební profesionály, kteří to se slzami umí.

Ondřej Skovajsa¹

Literatura

- Feld, S. (2012). *Sound and sentiment: Birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression* [původně vyšlo 1982]. Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822395898>
- Gell, A. (1988). *Art and agency: An anthropological theory*. Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780198280132.001.0001>
- Kuba, L. (1923). *Píseň národní*. Hudební matice umělecké besedy.
- Merriam, A. P. (1964). *Anthropology of music*. Northwestern University Press.
- Nuska, P. (2022). *Roma-ness in music, music in Roma-ness: The musical craft of Slovak Roma in Klenovec and Kokava*. [Dizertační práce]. Durham University.
- Plocek, J. (2022). *Píseň jako symbol*. Galén.
- Skovajsa, O. (2019). Už sa on ten suchý javor zelení': Filosofie Martina Bubera a živá lidová píseň. In J. Plocek (Ed.), *Od folkloru k world music: Hudba a spiritualita* (s. 97–116). Městské kulturní středisko.
- Úlehla, V. (1949). *Živá píseň*. František Borový.
- Veselý, K. (2024). *Hudba srdce: Metafyzika popu*. Paseka.
- Veselý, K., a Hroch, M. (2020). *Všechny kočky jsou šedé: Hudba úzkosti*. Paseka.

¹ Autor vyučuje odborné semináře v programu East and Central European Studies na FF UK a je předsedou spolku Gilora, který zaznamenává současnou romskou zpěvnost a podporuje romské zpěvačstvo a hudebnictvo. E-mail: oskovajsa@gmail.com