

— Hudba Sintů

Sintové z německých zemí a přilehlých oblastí, podobně jako jejich francouzští příbuzní Manušové, platili mezi gádži i mezi ostatními Romy za vynikající hudebníky. Pověst hudebníků si získali ještě před tím, než Django Reinhardt vytvořil se svým „quintette du Hot Club de France“ specifický styl swingu zvaný „cikánský jazz“, „jazz manuš“ anebo „sintský swing“. Kromě obchodu (např. s textiliemi a střížným zbožím, dříve s koňmi), výroby hudebních nástrojů, různých zábavních činností jako je loutkové divadlo, práce v cirkuse (akrobatické umění) nebo provozování poutí, patří k typickým výdělečným aktivitám Sintů hudba, která se po dlouhá staletí pěstovala v rodinách a předávala z generace na generaci. Někdy se hudební produkce považuje mylně za jediné tradiční povolání Sintů (Otter 1931:108; Mayerhofer 1990:26), a tak například Pavla Štrukelj píše o „kmenu Rajhardů“ ze slovinského Hornácka (Gorenjska):

„V minulosti byly všechny tyto rodiny kočovné a všichni byli hudebníci, jak muži, tak ženy“
(Štrukelj 1999:88).

1. Hudba jako povolání

Nejstarší kroniky, které zaznamenávají přítomnost „Cikánů“ v patnáctém století na německém území, v sousedních zemích a vůbec v západní Evropě, se zpravidla o hudebnících nezmiňují (Tscherenkov, Laederich 2004:542). Hudební vědci se ovšem domnívají, že v pozdním středověku byli v těchto krajích mezi potulnými hudebníky také „Cikáni“.

„Roku 1443 byli v Regensburgu (Kameralia Nr. 12, fol. 211 verso) v rubrice ‚Muzikanti‘ vyplaceny odměny několika ‚Cikánům‘“ (Salmen 1983:28).

Badatelé zatím v archivních materiálech z nejstarší doby téma „cikánských“ hudebníků systematicky nezpracovávali. Z 18. a 19. století jsou ovšem už k dispozici historické prameny vypovídající o hudební profesi Sintů. O potulných muzikantských rodinách se dovídáme například z různých nařízení a zpráv policie nebo jiných úřadů; ty většinou byly podkladem k pronásledování, kriminalizaci nebo vyhošťování „Cikánů“ z kraje. V jednom z podobných dokumentů z roku 1732 (Franky, střední Německo) jsou Sintové popisováni jako „cimbalisté a houslisté“ a také jako „učitelé, item pěvci písní“ (trestní řád „Poenal Patent“ z 15.5.1732, Státní archiv Norimberg, Rep. A6/1732, květen 15, citace podle Nestmeyer 1992:134). V roce 1865 informoval starosta z Olpe v Sauerlandu (Severní Porýní-Vestfálsko) obce svého okresu o tom, že:

„...jednotlivé menší tlupy Cikánů skládající se z mužů, žen a dětí, táhly v letech 1860 a 1861 tímto krajem směrem ze Siegen do Meinerzhagen /.../ Byli většinou označováni jako muzikanti, /ale/ nebyli vybaveni pasy ani žádným živnostenským průkazem“ (Krajský archiv Olpe, č. 2485, citace podle Benninghaus, 2001).

K tomu, aby Sintové a Romové mohli v německých zemích v 19. století provozovat hudební profesi, potřebovali licenci vystavenou úřadem. V Rakousku vydalo císařské a královské ministerstvo vnitra v roce 1887 výnos, který povoloval cikánským hudebníkům majícím živnostenský list provozovat hudbu ve vídeňských kavárnách (Meyerhofer 1990:26). Alfred Dillmann, vedoucí „Zpravodajské služby“ při krajské policejní stanici v Mnichově (založena roku 1899)¹, evidoval ve své „Cikánské knize“ 3350 osob (včetně dětí a kojenců) jmenovitě a zhruba u šesti set z nich uvedl i podrobnější údaje jako datum a místo narození, domovskou příslušnost² a státní občanství, příbuzenský vztah k ostatním členům komunity, případné dřívěj-

1 Koncem 19. století se zostřovaly represálie vůči Sintům a Romům v Německu. Vycházely různé výnosy, které jim ztěžovaly územní pohyb potřebný při vykonávání tradičních profesí, úřady se zdráhaly vystavovat nové živnostenské listy a podobně (srov. Strauss 1986:38nn.; Reemtsma 1996:84nn.). Mnichovská „Zpravodajská služba“ (Nachrichtendienst) začala vést systematickou evidenci Sintů, která přesahuje rámec kraje. Stala se vlastně centrálním úřadem Výmarské republiky zajišťujícím dokonalou evidenci všech „Cikánů“ i s otisky prstů a fotografiemi. Toto tak zvané „preventivní opatření proti kriminalitě“ bylo legitimizováno „zákonem pro potírání Cikánů, kočovníků a práce se štiticích osob“. Zákon vydal bavorský sněm v roce 1926. V roce 1938 bylo mnichovské pracoviště začleněno do říšského kriminalistického úřadu pod názvem „říšská centrála pro potírání cikánského zlořádu“. „Cikánské karty“ pořizované nejen v Mnichově, ale i v dalších oblastech Německa (Reemtsma 1996:102) a od roku 1928 také v rakouském Burgenlandu a od roku 1936 ve Vídni, umožnily nacistům vyhledávat a zatýkat Romy a staly se „základem pro deportace, internace a vraždění“ (Samer 2002).

2 Sintové se pohybovali většinou v jedné větší či menší oblasti, se kterou se cítili spojeni. Tak se například oblast Pfalze stala od 18. století domovinou pro rodinu Wintersteinů z Eusserthalu (Renner 1988:166nn.), příslušníci hudebnického rodu Kerndlbacherů putující po Bavorsku, Rakousku a Čechách, jsou od roku

ší tresty – a samozřejmě i povolání (Dillmann 1905). Kartotéka zahrnuje množství putujících sintských rodin, z nichž řada pochází i z Rakouska a z Čech. Hudebníci byli po opravářích deštníků a obchodnících nejčastěji zastoupeni (srovnej Strauß 1986:52).

Co hrály sintské hudební skupiny pro usdlé venkovany nebo městskou populaci? O tom můžeme soudit z nečetných zmínek v etnografických pramenech z prvních desetiletí 20. století (např. Wittich 1927 a 1990, Thiel 1985), ale také z autobiografických vzpomínek samotných Sintů (např. Winterstein v Rennerovi 1988; Franz 1992; Reinhardt a Hennig 2003; Hahnstein 2005; dále osobní sdělení Sintů z Rakouska a Slovinska). Za názorné líčení děkujeme anglickému romistovi Bernardu Gilliat-Smithovi, který se při svém dlouhodobém pobytu ve Sponheimu u lázní Kreuznachu (Porýní-Falc) stýkal v roce 1903 se Sinty:

„Nesmím zapomenout zmínit se o tom, že jsou to skvělí hudebníci. Hrají převážně na housle, kytaru, citeru a harfu. Muž si může přijít na pěkný výdělek hraním po vesnických hospodách. Hrají podle sluchu a z paměti cokoli, čím se zavděčí publiku. Musím, ač nerad, připustit, že ty nejpodřadnější kusy, které hrají, odrhovačky nejodpornějšího rázu, nevzbuzují v člověku zrovna chuť považovat je za opravdové hudebníky. Jenže, popravdě řečeno, tato nevkusná produkce prochází obromující metamorfózou, je-li podána divokou, chvílemi až nadzemskou hrou těchto nomádů“ (Gilliat-Smith 1907:129).

Sintští hudebníci hráli ve vesnických hospodách, při lidových slavnostech, v městských restauracích, kavárnách a hotelech, a to k tanci i k poslechu, hráli v lázeňských místech, ale také pro šlechtu (Wittich 1927 = Hohmann 1984:68; Renner 1988:42; Franz 1992:29n.).

Do repertoáru rodinných kapel patřily populární a lidové taneční melodie, které odpovídaly vkusu publika. Muzikanti cestující po jižním Německu a v Rakousku hráli polky, ländler, valčíky, pochody a lidové písně, ale také dobové šlágry a moderní taneční melodie (Heinschink, Juhasz 1992:64; Renner 1988:28). Ewald Hahnstein (nar. 1924), který strávil dětství ve Vratislavi, vzpomíná:

1765 až do poloviny 20. století vedení v matrice obce Hochburg-Ach (Horní Rakousko) (Laher 2004:9n.) Od poloviny 19. století se Sintové začali postupně usazovat v oblastech, kde putovali (Reemtsma 1996:65n.) Samozřejmě, že některé hudebnícké rodiny překračovaly své putovní okruhy. Sintica Rosa Winter (1923–2005) říká například o Sintech z Kärntnu: „V létě byli na cestách /.../ A dostali se hrát až do Anglie“ (Laher 2004:30).

„Když se ve vesnici něco slavilo, hrál můj tatínek a strýc Karel k tanci – na kytaru a na housle. Zvláštní atrakcí byl můj nejstarší bratranec, protože hrál na harfu, a to tehdy už byla vzácnost. Jejich repertoár se skládal hlavně ze starých šlágrů a z těch byly nejoblíbenější vídeňské písně jako ‚Wenn es Abend wird‘ /Až nastane večer/, ‚Wien, Wien, nur du allein‘ /Videň, Videň, jenom ty/. Když naši vystupovali, bylo pokaždé slyšet: Jo, cikánská muzika, to je krása!“ (Hahnstein 2005:18).

V 19. století si do repertoáru sintských hudebníků v Německu a Rakousku našly cestu „halgata“ (pomalé písně k poslechu) a „čardáše“ typické pro hudbu maďarských Romů (Heinschink, Juhasz 1992:64n.; srovnej Franz 1992:36; Reinhardt, Hennig 2003:19). Některé kapely nabízely i instrumentální pasáže z oblíbených oper a operet. Sintka Philomena Franz (nar. 1922) se například v dětství a mládí uplatňovala jako zpěvačka, „čardášová“ tanečnice a herečka v divadelní a hudební skupině svého dědečka.

„Hráli jsme dramata, operety, všelijaké rozmarné kousky, a samozřejmě ‚Cikánského barona‘ a ‚Carmen‘. To byla muzika, pro kterou jsme se my Cikáni hodili, a diváci si mysleli, že to patří k našemu cikánskému životu“ (Franz 1992:11; srovnej Wittich 1990:113; Otter 1931:108).

Sintští hudebníci ze slovinského Hornácka hráli slovinskou lidovou hudbu a také dobové šlágry, například proslavenou ‚Cikánko ty krásná‘ od Karla Vacka. Zpívala se i německy (osobní sdělení v rodině R. ze Žirovnice, prosinec 2002).

Jak bylo řečeno výše, patřily k hudebním nástrojům na prvním místě nástroje strunné, přičemž velikost a obsazení kapel bylo variabilní. Kapely v Německu mívaly první a druhé housle, (bas-)kytaru, cello nebo kontrabas, případně citeru, harfu nebo akordeon (Wittich 1990:111; Wittich 1927; Hohmann 1984:67; Renner 1988:126; Reinhardt, Hennig 2003:18, Foto). Při vesnické zábavě nebo na poutích stačily pro obveselení gádžů případně dvoje housle nebo housle a kytara (Renner 1988:27, 120; Reinhardt 1999:31; Reinhardt, Hennig 2003:21). Hornorakouské sintske kapely měly housle, citeru a diatonickou harmoniku anebo housle, harfu, kytaru a harmoniku (Thiel 1985:66). Ve slovinském Hornácku hrály v sintských kapelách housle, kytara, tahací harmonika a basové housle. Dechové nástroje byly vzácností; užívala je rodina Brandova z Německa, která ve třicátých letech cestovala i po Rakousku, hrála dobovou taneční hudbu a také „cikánskou muziku“. Instrumentální obsazení bylo: housle, harmonika, saxofon, klarinet nebo flétna a basa (Heinschink, Juhasz 1992:65; srov. Wittich 1990:112; Reinhardt 1999:15). Sintové ze Slovinska měli v kapele také trubku.

Třebaže se mezi německými Sinty vyskytovali i klavírní virtuóзовé, byl klavír podobně jako dechové nástroje v kapele spíše výjimkou (Wittich 1990:112).

Profesionální hudebníci ovládali většinou více nástrojů. Svědectví o svém otci (narozeném 1900) podává Daweli Reinhardt (nar. 1932), pocházející z okolí Koblenze.

*„Byl to všeučel. Hrál na akordeon, housle, ‚zpívající pilu‘, a kromě toho to byl vynikající zpěvák /.../ Měl řemen kolem krku a před sebou stojan s několika foukacími harmonikami. Tím mohl otáčet a tak jich obsluhoval více najednou. /.../ Byl tak mnohostranný, že hrál do-
cela sám na jevišti na nejrůznější hudební nástroje“ (Reinhardt, Hennig 2003:17).*

Ale i ženy z hudebnických rodin hrály na více než jeden hudební nástroj (osobní sdělení rodiny R. ze Žirovnice z prosince 2002; Reinhardt 1999:11). Na rozdíl od dnešních sintských kapel nebylo vzácností – alespoň do začátku 2. světové války – aby ženy vystupovaly i jako instrumentalistky v kapele, tedy nejenom jako zpěvačky a tanečnice. Hrály na housle, na kytaru, na harfu nebo na basu (Heinschink, Juhasz 1992:65; Reinhardt, Hennig 2003:19; osobní sdělení rodiny R. Žirovnice, prosinec 2002).

Kromě houslí a kytary je typickým hudebním nástrojem Sintů harfa. V 19. století je harfa doložena nejen v kapelách Sintů, ale i u Romů, jejichž jazyk patří ke skupině „severních“ romských dialektů. Jsou to welští Kale, Polska Roma (Tscherenkov, Laederich 2004:293, 542). Dnes je harfa v sintských kapelách čím dál tím vzácnější. Maďarský romský etnolog a básník Károly Bari nahrál v roce 1997 dvě harfenistky v Nagykónyi a Tamási (župa Tolna v jižním Maďarsku). Jeho nahrávka je tedy velice vzácným dokumentem (Bari 1999 CD: 1/8, 3/11, 4/24, 10/23).

Sintští hudebníci putující po „svém“ regionu byli velice ceněni místním obyvatelstvem nejen pro své interpretační umění, ale také proto, že přinášeli „novinky“ – ať už to byly lidové písně z jiných krajů, anebo moderní taneční hudba (Thiel 1985:66).

Hudebníci se učili podle sluchu. Ještě dnes je znalost not vzácná (Reinhardt, Hennig 2003:67; Wittich 1990:111; Otter 1931:108; Litterst 1997:104 n.). Učili se odmalička v rodině (Renner 1988:27; Reinhardt, Hennig 2003:67, 89). Někteří otcové ovšem nechali své syny studovat v hudebních institucích. Například Schnuckenack Reinhardt (nar. 1921) navštěvoval konzervatoř v Míšni do roku 1939 (Reifarth 1985:68).

V mnoha muzikantských rodinách se provozovaly doplňující profese – hudba k obživě nestačila. Někteří Sintové byli odborníky na stavbu houslí, jinde se obchodovalo nebo se členové rodiny angažovali jako cirkusoví umělci, loutkoherci, ženy provozovaly podomní prodej, pletly se koše a podobně (Renner 1988; Reinhardt 1999:20, Reinhardt, Hennig 2003:19,

43). Hudba však nebyla jen součástí obživných činností; byla podstatnou, ne-li nejdůležitější složkou rodinné i osobní identity. Hudebník a výrobce houslí Adolf Boko Winterstein narozený roku 1910 v Gräfenhausenu (Pfalz, Německo) vyprávěl o svém dědečkovi Stefanovi:

„Byl to hudebník, významný hudebník. Hrál všude, hrál králům i hrabatům. Měl vysvědčení z konzervatoře v Karlsruhe. A od úřadů taky – od vévody a od hraběte měl vysvědčení.“
(Renner 1988:42)³

Když ležel Stefan Winterstein v nemocnici – při požáru maringotky utrpěl těžké popáleniny – musel za ním vnuk přinést jeho housle.

„Dej je pod postel. A teď můžeš jít domů.‘ V noci dědeček umřel. Ale ještě chtěl svoje housle. Dali jsme je dědečkovi do rakve“ (Renner 1998:45).

Nejmladší syn, hudebník a výrobce houslí ze Švábska, nesměl žádný z mnoha hudebních nástrojů svého otce prodat⁴. Po jeho smrti je musel všechny zničit – kromě jeho zamilovaných houslí, které mu spolu s troskami ostatních nástrojů byly vloženy do rakve. (Reinhardt 1999:107)⁵.

Až do třicátých let mohli Sintové přes všechny diskriminační výnosy a represálie ze strany úřadů vykonávat své mobilní povolání (viz pozn. 1). Když převzali moc nacisté, represe se stupňovaly, až byli „Cikáni“ zcela zbaveni veškerých práv (Reemtsma 1996:99nn.). Systematická byrokratizace, „rasově-hygienické pojetí cikánské otázky“, sběrné tábory (od poloviny třicátých let), definitivní zákaz pohybu („Festsetzungserlass“, říjen 1939), odnětí živnostenských licencí, vyloučení Sintů z profesionálních svazů a internace. Od roku 1940 byli Sintové a Romové z Německa a sousedních zemí postupně deportováni do koncentračních táborů.

3 Hudebníci si vedli „knihu zákazníků“, kam se jim jejich vysoce postavení posluchači podepisovali (Wittich 1927=Hohmann 1984:68).

4 Obchodoval nejen houslemi, ale i jinými hudebními nástroji (Reinhardt 1999:20). Jeho děti vypočítávají následující nástroje, které vlastnil: klarinet, C-trubku, kontrabas, kytaru, akordeon (item 15), mandolínu a citeru (item 107).

5 Popsané jednání je součástí povinného smutečního obřadu obvyklého nejen mezi Sinti, ale i v jiných skupinách Romů (např. mezi Lováry). Oblíbený předmět se klade do rakve, aby byl zesnulý spokojen na onom světě. Zbytek nebožtíkova majetku „poskvrněného“ smrtí se zničí nebo prodá, čímž se jednak usnadňuje zesnulému opustit tento svět a jednak se pozůstalí zbavují strachu před případnými návštěvami *mula*.

Ale i v táborech smrti museli sintští a romští hudebníci hrát svým spolutrpitelem a pochodovou muzikou doprovázet pracovní komanda vězňů a popravy (srov. Kuna 1998: 31nn., 48n., 74n.). Hudebník Robert Schneeberger z Vídně se v roce 1941 dostal po věznění v Dachau, Buchenwaldu a Mauthausenu do „Cikánského tábora“ v Lackenbachu. Po té nejtěžší tělesné práci –

„ – se /večer/ muselo hrát. Hudbou jsme museli doprovázet i transporty do Osvětimi, hrál jsem i tehdy, když moje tchýně a moje sestra se svými dětmi byly naloženy do vagónu – a nikdy se už nevrátily“ (Steinmetz 1996:38)⁶.

Systematické pronásledování a vyvražďování Sintů rozbily velkorodinu, a tím i tradiční sociální organizaci Sintů. Ti, co přežili, utrpěli obrovské trauma. Přesto si po válce museli znovu uspořádat život. Začali se vracet ke starým způsobům obživy (například k podomnímu obchodu) a přizpůsobovali se ekonomickým podmínkám v poválečné společnosti⁷. I hudebníci začali opět provozovat svou tradiční profesi ať jako hlavní nebo vedlejší (víkendové) povolání. Kapely hrály k tanci v městských restauracích, na svatbách, při různých oslavách a svátcích, anebo táhly jako před válkou od jedné vesnické hospody ke druhé (Renner 1988:132; Hanstein 2005:83, 92, 133n.; Reinhardt, Hennig 2003:61, 66; Franz 1992:95). Hráli své tradiční repertoáry, ale přizpůsobovali se i současným moderním trendům.

Rakouský etnolog Walter Dostal nahrával v padesátých letech zábavní hudbu Sintů ve Vídní-Floridsdorfu; jeho nahrávky ukazují, jakou šíři měl hudební repertoár této kapely (Etnologické muzeum „Völkerkundemuseum“, Vídeň, TB EU 225). Vídeňští Sintové hráli na housle, kytaru a cello ve stylu maďarské „cikánské muziky“ (halgató, čardáše), ale také populární ruské romance („Oči čjornyje“). Se dvěma kytarami interpretovali lidové valčíky, kromě toho zpívali při doprovodu kytary populární německé šlágry, mezi nimi i oblíbené předválečné jako „In der Cafeteria von Milano“ (hudba: Hans Lang, text: Erich Meder), „Drei Cowboys singen“ (od Artura Beula) s „blue yodeling“, tj. s jódlováním ve stylu americké country z dvacátých a třicátých let.

6 V Osvětimi, Mauthausenu a v Buchenwaldu byly táborové kapely, ve kterých alespoň zpočátku hráli převážně „Cikáni“. (srov. Hanstein 2005:51n.; Kuna 1998:42, 45, 48nn., 74n., 82; osobní sdělení E.R. v Linzi, 1992). Hraní mohlo hudebníkům zachránit i život. Líčí to Schnuckenack Reinhardt, který byl s celou rodinou deportován v roce 1940 do Polska. Zde strávil válku částečně v ilegalitě, částečně v koncentračních táborech. Hraní ho zachránilo před smrtí hladem a dokonce před zastřelením (Reifarth 1985:72).

7 Když přestalo koňské handlířství vynášet, přeorientovali se Sintové na jiné výdělečné činnosti, například na sběr starého železa a kovů, na prodej na poutích a podobně (Reinhardt, Hennig 2003:43nn.; Dostal 1955:6).

Jestliže už před válkou vzbuzoval nadšení manuško-sintský kytarista Django Reinhardt⁸, pak po válce jeho popularita ještě vzrostla. I když si mladá generace sintských hudebníků hledala vlastní identitu (srov. Reinhardt & Henning 2003:66n.), Django byl stále tím největším vzorem. Hrály se jeho skladby v jeho instrumentálním složení.

„Jeho hudbu jsem se učil při našich setkáních na velkých svatbách a na poutích. Pro nás /německé Sinti/ byla nejvýznamnější pout' v sárském Illingenu. Illingen byl zejména pro nás hudebníky důležitým místem setkávání a výměny. My mladší jako já jsme poslouchali, jak hrají ti starší, a hráli jsme podle nich /.../.“ (Reinhardt, Hennig 2003: 67).

Django Reinhardt hrál se svou kapelou „Quintette du Hot Club de France“, kterou založil v roce 1934, hudbu ovlivněnou americkým swing-jazzem, ale také francouzskými musette a také „cikánskou muzikou“, ale mimo jiné díky zvláštnímu instrumentálnímu obsazení a novému stylu hry na kytaru ji ztvárnil takovým způsobem, že je jeho hudba považována za první významný přínos jazzu evropským hudebníkem. Tyto prvky a instrumentální obsazení (sólová kytara, housle, dvě doprovodné kytary a basa) ovlivnily styl dalších sintských orchestrů.

Při jedné „cikánské pouti“ v Lourdech objevil hudební agent Siegfried Maeker bratrance Djanga Reinhardta, houslového virtuóza Schnuckenacka Reinhardta z Pfalzu. Přispěl k tomu, že Schnuckenack založil kapelu „Schnuckenack Reinhardt Quintett“, která se od roku 1967 představuje široké veřejnosti na koncertech i prostřednictvím gramofonových desek (Reinhardt, Hennig 2003:69nn.; Litterst 1997:106nn.; Schnuckenack LP 1968). A tak přijala majoritní německá populace „cikánský jazz“ jako specifický kulturní výraz a přínos Sintů. A ten jako symbol sehrál po strastiplné zkušenosti za nacismu důležitou roli při znovuposílení etnického sebevědomí. Sinti-swing už nemá poslužnou funkci, jakou dříve mívala cikánská hudba hraná k tanci pro obveselení gádžů, nýbrž je hudbou, která se hraje na koncertních pódiiích. Sintští jazzoví umělci hrají stále díla Djanga Reinhardta, americký jazz dvacátých a třicátých let, swingové valčíky, musette a „cikánskou muziku“ a šlágry. Prezентují publiku ale také vlastní písňové skladby v romštině (srov. Williams 1994), čímž gádžům umožňují nahlédnout do vnitřního světa své komunity, jejíž jazyk a kulturu Sintové v Německu a v Rakousku neradi zveřejňují.

8 Ewald Hanstein, který bydlel ve třicátých letech právě v Berlínu-Marzahn a po večerech hrál v hostinci v Neu-Lichtenbergu, vzpomíná: „V důvěrně známém prostředí jsme bráli kromě německých šlágrů a vídeňských písni taky muziku, která nás kromě stepu úplně nakazila: swing. Tuhle hudbu tehdy objevil Django Reinhardt a navíc ji rozvinul do něčeho úplně nového. Jenže to bylo zakázáno jako všechno, co bylo ‚neněmecké‘.“ (Hanstein 2005:34).

2. Hudba a zpěv „pro sebe“

Sta a staletá tradice hraní jakožto způsobu obživy ovlivnila samozřejmě hudební kulturu Sintů. A tak se hudba, kterou Sintové provozovali pro gádžovské publikum za finanční odměnu, přenesla i do rodinného kruhu a hrála se i při setkáních a slavnostech uvnitř komunity. Švábský Sinto Lolo Reinhardt (1932-1994) vyprávěl, jaké to bývalo za jeho mladých let, když se putující rodiny setkaly na společném tábořišti u Langenenslingenu (Bádensko-Virtembersko).

„Nejkrásnější to bylo večer. Rozděľali jsme obrovský táborák, byly prítom i holky, co uměly festovně zpívat. /.../ No a můj táta řek: ‚Vytáhněte mi na dnešek večer nástroje zespodu z vozu.‘ /.../ No my kluci jsme rozdělali oheň, ale daleko od cesty, aby lidi mohli spát, a pak jsme to rozjeli trochu po maďarsku, maďarskou cikánskou muziku, a holky tancovaly“ (Reinhardt 1999:29n.).

U hornorakouských Sintů se doma s oblibou zpívaly – eventuálně při doprovodu kytary nebo harmoniky – německé lidové písně, šlágry, ale také jodlery. Úžasně populární byly vídeňské písně. Na harmoniku se hrály například lidové valčíky a pochody (Heinschink, Juhasz 1992:66, 84, pozn. 17,18; Laher 2004:25). Při větších oslavách nebo na svatbách nabízeli hudebníci soudobou taneční hudbu, ale také „cikánskou muziku“ (Renner 1988:126). Na pohřbech se dosud hraje lidová zábavná hudba. Je to poslední projev pocty zemřelému, a tak najatí hudebníci hrají jeho oblíbené melodie⁹.

Ale samozřejmě existovala i hudba, kterou Sintové provozovali jen uvnitř vlastní komunity, v rodině, a to nejen profesionální hudebníci, ale kdokoliv. Byly to písně zpívané v mateřštině. První romské (sintské) písňové texty máme z poloviny 19. století, (srov. Graffunder 1837:54; Pott 1844:326; Liebich 1863:98-103)¹⁰. Na přelomu století publikoval další písňové texty Windisch (1893:465), Pischel (1903:130nn.)¹¹. Jeniš Engelbert Wittich (1878-1937) pocházející z Lützenhardtu (severní Schwarzwald) se stýkal se Sinty z Württembergu, znal jejich písně a uveřejnil asi patnáct textů, (Wittich 1911; 1914; 1925; 1932).

9 Mezi rakouskými Sinty byla zvláště oblíbená vídeňská píseň „Stellt's meine Ross in' Stall“ (Hudba: Ferry Wunsch, text: Karl Savara a Franz Ichmann).

10 Graffunder (1837:54) uvádí dvě krátké sloky, Pott (1844:326) cituje tři verše, které byly rovněž zapsány Graffunderem, a Liebich (1863:98-103) prezentuje kromě těchto tří textů ještě osm dalších.

11 V roce 1899 zapsal Pischel v Harzu píseň Sinta z Dolního Slezska (z vesnice u Görlitzu). Tři další písně, které Pischel uveřejnil, získal jeden pastor od Sinta z Küdde v tehdejší okrese Neustettin (západní Pomořansko).

V těchto filologických pramenech nenajdeme žádné údaje o melodiích; pouze Pischel poznamenává (1903:131), že pommerští Sintové zpívají dvojhlasně¹².

První notové záznamy sintských písní pořídil Gilliat-Smith (1908), který sám hrál na cello a měl patřičnou hudební průpravu. Během svého pobytu v Porýní-Falci v roce 1903 zapsal tři písně, které se naučil od desetiletého chlapce¹³.

Druhá z písní zaznamenaná Gilliat-Smithem (1908:159) je v různých variantách rozšířená mezi Sinty v severním Německu, v Rakousku, v jižních Tyrolech, v Alsasku, v Lyonu a v Auvergne (Heinschink, Juhasz 1992:68, 79nn.; Arnold 1961:11; Valet 1988:62). Je to vlastně nejznámější tradiční píseň Sintů, někteří dokonce v žertu říkají, že to je jejich hymna. Gilliat-Smith ji pojmenoval „*O mulo ta terni čhaj*“ (*Mulo* – duch zemřelého – a mladé děvče). Píseň je dialog mezi dívkou a duchem zemřelého, při čemž v některých variantách je *mulo* nahrazen nějakým mužem (viz příloha Př. 1a-c). Píseň v názorných obrazech subsumuje věci, které hrají v životě Sintů významnou roli: vazbu na rodinu (*mire menši*), vztah k přírodě (*o zeleno vejš*), hudbu (*i phuri gajga*). Zároveň se tu promítá víra v duchy zemřelých: na jedné straně jsou mrtví uctíváni, na druhé straně vzbuzují hrůzu (viz pozn. 5). Dost se odchyluje textová varianta písně, kterou v roce 1968 nahrála v Berlíně Milena Hübschmannová v podání paní Marie Steinbachové (viz příloha Př. 1b). Namísto *mula* zde vystupuje starý hajný (jako v hornorakouské variantě) – ale všude se vyskytují typické obrazy (housle se třemi strunami, les) a všude děvče odolává pokušení nechat se nápadníkem vylákat do lesa¹⁴. Nedovolí jí to rodinné vztahy a poslušnost vůči rodičům (viz příloha Př. 1a). Valčíková melodie písně ukazuje vliv německého prostředí. Obvykle následuje po každé sloce refrén, který však chybí ve variantě zaznamenané Gilliat-Smithem. Melodicky se jednotlivé varianty liší jen nevýznamně. V hornorakouské variantě jsou ve druhé sloce staženy čtyři takty do dvou vzhledem k menšímu počtu slabik a k rytmu přizpůsobenému řeči (notové příklady 1a, 1b)¹⁵.

12 Wittich (1925:38n.) vytýká hudebníkům, že jako základ písně „*Has imol i šuker čhaj*“ užíli melodii německé lidové písně „*Ach, wie ist es möglich denn*“. Vyzdvihuje ovšem interpretační umění (u dětských kol) anebo socio-kulturní zázemí textů (zvyky zmiňované v milostných písních v souvislosti s námluvami a ženitbou).

13 Gilliat-Smith vyjmenoval také doprovodné hudební nástroje (harfu u prvních písní; kytaru a housle u třetí písně zpívané muži) a pokusil se popsat interpretační styl: „První píseň je to nejlepší, co jsem ze rtů cikána slyšel. Musí se zpívat pomalu s nekonečným citem. Pathos, který vkládají do slov *ná-kova me grau me gar* je nepopsatelný. /.../ Třetí píseň je spíš řvaná než zpívaná a doprovodné nástroje hrály doslova divoce“ (Gilliat-Smith 1908:156n.). Kromě toho zapsal do not ještě dvě další písně (Gilliat-Smith 1907:144n.). Jednu textovou verzi písně „*Efta phral*“ najdeme také u Pischela (1903:131n.).

14 Varianta zpívaná Manuši v Auvergne, Alsasku a v Lyonu začíná: „*Terni čhaj, ap manca/an ko zenelo vejš...*“ (Mladé děvčátko, pojď se mnou do zeleného lesa“. Valet 1988:61n.; Arnold:1961:11). Tuto verzi znají i Sintové z Lince.

15 Píseň transkribovala a (do němčiny) přeložila autorka. Za připomínky ke své práci a za povzbuzování vděčí Mozesu Heinschinkovi.

Tyto příklady, ale i nejranější záznamy písňových textů a zvukové záznamy různých badatelů¹⁶ ukazují, že písně Sintů zpívané romsky (sintitikes) mají zřídka více než dvě sloky. Zdá se, že už v šedesátých letech 20. století se v málokterých sintských rodinách tradiční písně zpívaly (Heinschink, Juhasz 1992:67; Arnold 1961:4). Sinto z Vídně narozený v roce 1960, jemuž babička v dětství ještě zpívala staré písně, říká: „Tahle písňová tradice se už nepěstuje“ (Heinschink, Juhasz 1992:84, pozn. 20). Ve srovnání s množstvím písní zpívaných a sebraných v jiných skupinách Romů, je počet sintských písní velice omezený. Přesto i z tak malého počtu lze vydedukovat určité závěry o společném charakteru písní, které si zpívali Sintové v různých regionech.

Obsah písní reflektuje realitu dřívějšího života a zprostředkovává ji v typických frázích a obrazech. Některé verše mluví o životě na cestách, jako například písně Sintů z Falcu a jižního Německa, ale také písně Manušů z Auvergne: *I berga tel ti pre i berga pre kotar vejna mari eftavagengre her...* („Do kopce nahoru, s kopce dolů přicházejí naši ‚Sedmivozníci‘...“, Arnold CD b.d.:1, Wittich 1932:29; Valet 1988:7). O blízkém vztahu k přírodě vypovídají standardní obrazy opakující se v mnoha písních: „zelený les“, „trhání šeríku/fialek/květin“ (např. **Př. 2, verš 1-3**)¹⁷, jež bývají součástí ustálených rýmů. Hornorakouští Sintové a také Manušové opěvují lov na ježky (*o niglo, o borzo, o štachlengero*) a přípravu této oblíbené pochoutky (Heinschink, Juhasz 1992:75; Laher 2004:70; Valet 1988:43). Tematika, která se v písních jiných Romů nevyskytuje, jsou *mulo*vé. Kromě už zmíněného rozhovoru *mula* s mladou dívkou, varují písně Sintů z Pfalzu před duchem gádže, který nenalézá po smrti klid (Arnold b.d. CD 19; Arnold 1961:6n).

... und mu džan blos gar koj!

Den haki rati vejl lo

und čhivrejla barenca ap tamari vurdija ...

Den an kova zen'lo vejš

bladas pes ko mulo ap o baro rukh ...

...nechodte tam!

Protože přichází každou noc

A hází kamením na vaše vozy ...

Protože v tomhle zeleném lese

Oběsil se mulo na velkém stromě

16 Nejranější z těchto zvukových dokumentů pořídil Walter Dostal během výzkumu vídeňských Sintů v roce 1954. Nahrál čtyři písně v romštině za doprovodu kytary. V roce 1958 sbíral Hermann Arnold písně Sintů v německém Pfalzu a v letech 1962/63 písně Lalerů (českých Sintů) pocházejících z horního Slezska a od roku 1945 usídlených v NSR. Část písní publikoval před několika lety na CD (Arnold b.d.; srovnej Arnold 1961; 1978). Mozes Heinschink nahrával od poloviny šedesátých let písně především v Horním Rakousku, ale také v jižních Tyrolech, v Srbsku, v Maďarsku a na Slovensku. Nahrávky Mozese Heinschinka, Waltra Dostala i Mileny Hübschmannové jsou uloženy ve Phonogrammarchivu (PhA) Rakouské akademie věd.

17 Philomena Franz popisuje, jak hluboký vztah k přírodě inspiroval Siny k tomu, aby si složily písničku: „Přijeli jsme do lesa k místu, o kterém jsme věděli, že už tu dozrály lesní jahody. Můj dědeček se vždycky zastavil a pozoroval něco, co ostatní neviděli, co ostatním zůstalo ukryto. A to byly okamžiky, kdy ho napadaly písně. /.../ Jedna píseň /.../ vypráví o obzvlášť krásné a velké jahodě, kterou jsme skutečně na mýtince našli. A pohled na tu jahodu dědečka inspiroval.“ (1992:34).

Jedna píseň o houslích se třemi strunami (**Př.1**) obsahuje další narážku na obávaného *mula* (Arnold b.d. CD:18; Arnold 1961:7n.).

*... Kova phuro rašaj des ma dades ...
koja velijona, un hi blos trin zajti prej.
Tajsa phenes mo dad ap mandí:
Mo čhavo, koj blades pes jek prej.
Doch je lej la, rikvej la,
den cu šuka hi ko bašapen.
Job phenes ap mandí:
Miro čhavo, rik man la prej ...*

*Ten starý farář dal mému otci
Ty housle, které mají jenom tři struny
Včera mi řekl otec:
„Synu můj, tam se jeden oběsil.“
Ale přece si je vezme a nechá si je,
Protože mají tak krásný zvuk.
Povídá mi:
„Synu můj, opatruj mi je...“¹⁸*

Kromě těchto celkem vzácných písní vypravujících o událostech ze života, se vyskytují také dětské písničky (u jihoněmeckých Sintů; Wittich 1932:28) a ukolébavky (**Př. 3**; Liebich 1863:99). Ve krátkých dvou- nebo čtyřveršových písničkách se mladík uchází o dívku (Hein-schink, Juhasz 1992:71n.), ale také to mohou být posměšné popěvky jako ten o „zenalo“ nebo „naselo“ *kebro* (o „zeleném“ nebo „nemocném“ Cikánovi)¹⁹. Je známý mezi slovinskými Sinty, ale také mezi Sinty v Čechách a ve Pfalzu (**Př. 4**; Arnold CD b.d.: 22, 9; Arnold 1961:13, 22). Někdy jsou ironicky tematizovány klišovité představy gádžů o „Cikánech“ (**Př. 5a,b**).

Nejoblíbenějším tématem je ovšem láska (**Př. 2, 6**), přičemž o vztahu mezi pohlavími se mluví v žertu, někdy i poněkud lechtivě.

*Loli cocha hi ap lati,
kali mačka hi tel lati, oh je, oh je.
Kaj kova čhavo koj gajga bašrela,
und mo dži rovejla an mande, oh je, oh je.*

*Má červenou sukni,
Pod ní černou kočku, ó já, ó já.
A když ten kluk zabraje na housle,
Pláče ve mně mé srdce, ó já, ó já.*

*Dešajek un dešaduj
me čumedum lesko kalo muj, oh je, oh je.
Kaj kova čhavo koj gajga bašrela,
und mo dži rovejla an mande, oh je, oh je.*

*Jedenáct a dvanáct,
Políbila jsem ho na jeho černou tvář, ó já, ó já.
A když ten kluk zabraje na housle,
Pláče ve mně mé srdce, ó já, ó já.*

(Arnold CD b.d.:7; srov. Arnold 1961:8n.)

18 Dosl. „drž mi ji nahore“ – kalk z němčiny.

19 o *kebro*: výraz, kterým Sintové označují příslušníky jiných romských skupin (zejména Olašské Romy).

První dva verše druhé sloky, na jejichž konci se rýmují slova *duj muj*, jsou oblíbené nejen mezi Sinty, ale patří k naddialektním prvkům romského písňového folklóru²⁰. Naopak erotické narážky v prvních dvou verších, které zpívají i hornorakouští Sintové, zřejmě nejsou běžné v jiných romštinách.

Většina písní se skládá ze slok o čtyřech verších, přičemž po každé sloce může nebo nemusí následovat refrén (Př. 1). Někdy se určitá sloka při opakování melodicky mění, eventuálně krátí v souladu s textem – podle počtu veršů, slabik nebo přízvuku (Př. 1a; Př. 4, 1 sl.: a+b a+b c+d, 2 sl.: a+a+d). Kromě krátkých jednostrofých písní, o dvou nebo čtyřech verších (Heinschink, Juhasz 1992:70nn., č 1-3) nacházíme i formálně náročné útvary, jako je tomu v případě písně (Př. 2), kterou zpíval maďarský Sinto z Pomázu (okres Pešť). Forma je: A-B-C-B, přičemž B má čtyři verše, A a C tři. Stylisticky připomínají melodie prvky lidové hudby té oblasti, ve které Sintové po generace žili. V německém mluvním prostoru jsou poznamenány zdejší běžnou melodickou výstavbou. Převažují melodie v durových tóninách, převládá stupňovitá melodika rozšířená po celém Německu, ale možno vysledovat i vlivy alpského prostoru jako je „Brechungsmelodik“ (melodika charakterizovaná rozloženými akordy) i repetitivní melodika a melodika složená z krátkých motivů (Př. 1-4). Kromě základních druhů taktu (2/4, 4/8, 4/4) nacházíme písně s třídobým metrem (Př. 4), jejichž oporou je valčíkový styl (Př. 1, 3). Členění melodie na čtyř- nebo dvoutaktové skupiny se zdá být nejčastější (Př. 1, 3-5). Základní metrum tempo rubato lze volně interpretovat (Př. 2, 6; Heinschink, Juhasz 1992:75nn., č. 8-9). Obvykle se melodie zpívají sylabicky, přičemž oblíbenými interpretačními prvky při zpěvu jsou vibrata, krátké přírazy, portamenta a někdy také melodické ozdoby. Taneční písně v pravém slova smyslu chybí. Tomu se není co divit, tanec se obvykle doprovází instrumentální hudbou. Melodika mnoha písní dovoluje soudit, že se zpívají dvojhlasně. Pokud je někdo přednáší sólově, zpívá často „vrchní hlas“, kterému chybí základní hlas zpívaný v dolní tercii (Př. 3, Heinschink, Juhasz 1992:74n. č. 6-7). My máme k dispozici jen jeden dvojhlasý zpěv, totiž milostnou píseň, kterou zpívali sintští manželé ze západního Slovenska (Př. 6). Text písně byl zaznamenán také mezi Laleri-českými Sinty (Arnold 1978:13). Píseň manželů z Bratislavy prokazuje vliv místních lidových písní, a to v rytmice

20 Verše s rýmem (*deš-u-duj – muj*) jsou populární i na Balkáně. Obdobou sintské varianty *Jeg, duj, deš-duj/čumidav la ando muj* („jeden, dva, dvanáct/ políbím ji na ústa“) je píseň, kterou zpívají Romové ze Srbska *Si ma banka, naj ma duj/ čumidav čo parno muj* („mám bankovku, nemám dvě, zlíbám tvou bílou tvář“). Varianta Sintů z Lince zní *Jeka, duja, dešuduj/ phande tiro kalo muj* („jedna, dvě, dvanáct/zavři svou černou pusou“ (Heinschink, Juhasz 1992:73; srovnej variantu českých Sintů Arnold CD b.d:20; Korutanští Sintové: Seeger 1931:135). Poznámka redakce: Varianta slovenských („Servika“) Romů zpívaná na čardášovou melodii je tak populární, že ji zná i mnoho Neromů: *Duj, duj, duj, duj, dešuduj/ te čumidav, te čumidav parno muj* („dva 4x, dvanáct/ ať můžu líbat 2x bílou tvář“).

i melodice i v dvojhlase (spodní sexty a tercie). Melodika několika málo písní spočívá na přirozené molové stupnici, a ještě vzácnější je pentatonika postrádající půltóny (Heinschink, Juhasz 1992:71nn. č. 3-5). V těchto písních jsou patrné maďarské prvky – melodické a rytmické – což je zřejmě vliv „cikánské hudby“ hrané profesionálními hudebníky. Zde uvádíme jako příklad píseň *Nane maro, nane mas* (Př. 5a-b), která se zpívá nejen v Rakousku, ale také mezi Sinty v Srbsku (Svetozarovo) (Heinschink, Juhasz 1992:72).

Téměř všechny písně, které máme dokumentované na magnetofonových nahrávkách, byly předneseny bez instrumentálního doprovodu. Dříve byl ovšem doprovod obvyklý – zejména kytarový (Př. 5a; pozn. 13, Franz 1992:34; Arnold b.d.[bet :]CD 23).

Kromě vlastních písní zpívají Sintové i písně jiných romských skupin. Máme záznam lovárské písně *Ande Pešta gelem po motori bešlem...*, kterou nám zazpíval jeden Sinto z Vídně. (PhA S 127). Od jiných sintských zpěváků jsme slyšeli lovárskou *kbelimaski gjili* – taneční píseň „*Lampaši*“, která je v různých variantách populární i mezi „Servika Roma“ (slovenskými Romy) (Fennesz-Juhasz 2001:163f; PhA S 124, zaznamenal W. Dostal v roce 1954). Maďarští Sintové zpívají taneční písně a *loke gjila*, táhlé písně maďarských lovárů (PhA B 37908,2-3, zaznamenal M. Heinschink, 1984; srovnej Károly Bari 1999: CD 10/23). Laleři, hornoslezští Sintové, interpretovali oblíbené taneční písně maďarských (Ungrika), slovenských (Servika) a polských (olašských) Romů (srov. Arnold CD b.d.:20, 21, 23).

Sintové si ovšem skládají písně i na populární světové melodie: například „*O sole mio*“ se pro německé a rakouské Sinty stalo základem milostné písně, ve které nařiká opuštěná dívka. Ve variantě maďarských Sintů rozmlouvá opuštěný člověk s Bohem (Heinschink, Juhasz 1992:81n.; Bari 1999 CD 4/24).

3. Nové písně

Jak už jsme řekli, písně, které zde uvádíme, se zpívají jen zřídka. Je to snad proto, že tradiční zpěv neobstojí ve srovnání s virtuositou slavných hudebníků jako je Schuckenack Reinhardt, Häns'che Weiss nebo vídeňský houslista Zipflo Weinrich? Anebo spíše proto, že mladé generaci už nic neříkají tradiční texty? Folklorní tradici se nepřikládá hodnota, protože patří „minulosti“ – a žije se přece v přítomnosti. Sintští hudebníci a zábavní umělci se musí zajímat o soudobé hudební trendy. Nové písně v romštině stále vznikají, ale orientují se kromě na swingové melodie a maďarskou „cikánskou muziku“ na populární styly, ať už jsou to německé nebo italské šlágry nebo latinskoamerické rytmy a *Rumba gitana*, anebo americké popsongy

a evergreeny. Instrumentalizace se rovněž podřizuje moderním okolnostem. Kromě tradičního strunného obsazení se s oblibou přibírá klavír, keyboardy, bicí nebo drum computer, E-Bass, někdy také saxofon a trubka. Někteří mladí sintští hudebníci se inspiroují afro-americkou hudbou jako je soul, R&B a především rap a hiphop – a někdy je kombinují s tradičním sintsským swingem (Tapavicki 2002:9; Frank's Musik: Mix, Tracks seite 7-8). Hudba Sintů dnes nezaznívá jen na jejich vlastních oslavách a setkáních, v klubech, diskotékách a hudebních festivalech, ale prezentuje se i na internetu (Franko's Musikseite). Třebaže nové písně pojednávají hlavně o lásce, dotýkají se i jiných témat, například života na cestách. Kromě toho si dnes Sintové skládají i náboženské písně v (sintské) romštině – zejména členové nových náboženských společenství. Po obsahové stránce unikátní píseň složil v roce 1977 swingový hudebník Häns'che Weiss (Häns'che Weiss LP 1977) pod dojmem hnutí za občanská práva, které Sintové a Romové organizovali v tehdejší Německé spolkové republice. Píseň „*Lass maro tschatschepen*“ vyzývá „*mare Sinte, kamle Sinte*“ (naši Sintové, drazí Sintové) k tomu, aby začali politicky jednat o kompenzaci za bezprávní utrpení za nacistů a vystupovali i proti současné diskriminaci:

*mer rodas o drom ap mari rik ...
mer hacas o drom ap mari rik
las maro čačepen
mer mangah temen
ma džas ap ko phuro drom*

*Musíme si hledat svoji cestu
Musíme si najít svoji cestu
Vezměme svá práva do vlastních rukou
Prosíme vás
Nechodte už starými cestami*

Literatura a hudební nosiče

- Arnold, Hermann: „Lieder deutscher Zigeuner“. In *Archiv für Völkerkunde* 16, 1961, s. 4-22.
 Arnold, Hermann: „Lieder von Laleri-Zigeunern (Laubinger-Sippe?). Aufgenommen in Landau/Pfalz 1962“. In *Mitteilungen zur Zigeunerkunde* Nr. 7-9, 1978, s.12-14.
 Arnold, Hermann (Hg.): CD *Zigeunerlieder. Tonband-Aufnahmen aus den Jahren 1958-1963, gesammelt von Hermann Arnold*. Aschaffenburg: Verlag des Antiquariats Gerster, o.J.
 Awosusi, Anita (Hg.): *Die Musik der Sinti und Roma. Band 2: Der Sinti-Jazz* (= Schriftenreihe des Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma 6). Heidelberg, 1997.
 Bari, Károly (Ed.): CD *Gypsy Folklore I-X: Hungary and Romania. Collected by Károly Bari*. 10 CDs mit Beiheft [Englisch, Romani]. Budapest: Private Publishing, 1999.

- Benninghaus, Rüdiger (Hrsg.): *Zigeunerisches aus dem südlichen Sauerland des 19. und 20. Jahrhunderts*, 2001
(= http://mitglied.lycos.de/ruediger_benninghaus/zigeunerisches.htm).
- Dillmann, Alfred: *Zigeuner-Buch. Herausgegeben zum amtlichen Gebrauche im Auftrage des K. B. Staatsministeriums des Innern vom Sicherheitsbureau der K. Polizeidirektion München*. München, 1905.
- Dostal, Walter: „Die Zigeuner in Österreich. Monographische Zusammenfassung der Ergebnisse meines Studienaufenthaltes unter Zigeunern (1954)“. In *Archiv für Völkerkunde* 10, 1955, s. 1-15.
- Fennesz-Juhasz, Christiane: „Sound Documents of Rom Music in the Vienna Phonogrammarchiv: Researchers and their ‚Objects‘“. In Pettan, Svanibor, Adelaida Reyes & Maša Komavec (Eds.), *Music and Minorities. Proceedings of the 1st International Meeting of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group Music and Minorities, Ljubljana, Slovenia, June 25–30, 2000*. Ljubljana, 2001, s. 159-176.
- Franko's Musikseite (= <http://www.zigeunerwelt.de/musik/index.php>).
- Franz, Philomena: *Zwischen Liebe und Haß. Ein Zigeunerleben*. Freiburg, 1992.
- Gilliat-Smith, Bernard: „The Gypsies of the Rhine-Province 1902-3“. In *Journal of the Gypsy Lore Society New Series*, Vol. 1, 1907, s. 125-145.
- Gilliat-Smith, Bernard: „Three German Gypsy Melodies“. In *Journal of the Gypsy Lore Society New Series*, Vol. 2, 1908, s. 156-160.
- Graffunder, Alfred: *Über die Sprache der Zigeuner. Eine grammatische Skizze*. Erfurt, 1835.
- Häns'che Weiss Quintett: LP *Fünf Jahre Musik deutscher Zigeuner*. Intercord INT 160088, 1977.
- Hanstein, Ewald: *Meine hundert Leben. Erinnerungen eines deutschen Sinto, aufgezeichnet von Ralf Lorenzen*. Bremen: Donat Verlag, 2005.
- Heinschink, Mozes & Christiane Juhasz: „Koti džal o mulo ... Lieder österreichischer Sinti“. In *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes* 41, 1992, s. 63-86.
- Hohmann, Joachim S. (Hg.): *Bravo sinto! Lebensspuren deutscher Zigeuner*. Frankfurt/M., 1984.
- Knobloch, Johann: „Ein Liebeslied der Sinti-Zigeuner“. In *Anthropos* 46, 1951, s. 1007.
- Kuna, Milan: *Musik an der Grenze des Lebens. Musikerinnen und Musiker aus böhmischen Ländern in nationalsozialistischen Konzentrationslagern und Gefängnissen*. 2. Aufl. . – Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 1998. (český originál: *Hudba na hranici života. O činnosti a utrpení hudebníků z českých zemí v nacistických koncentračních táborech a věznicích* [= Dokumenty. Svazek 220]. Praha: Naše vojsko, 1990)
- Laher, Ludwig (Hrsg.): *Uns hat es nicht geben sollen. Rosa Winter, Gitta und Nicole Martl. Drei*

- Generationen Sinti-Frauen erzählen*. Grünbach: Edition Geschichte der Heimat, Buchverlag Franz Steinmaßl, 2004.
- Liebich, Richard: *Die Zigeuner in ihrem Wesen und in ihrer Sprache. Nach eigenen Beobachtungen dargestellt*. Leipzig, 1863 (Reprint Wiesbaden 1968).
- Litterst, Gerhard: „Djangos Erben. Zigeuner-Musiker zwischen Traditionspflege und Fortentwicklung“. In *Awosusi* 1997, s. 101-156.
- Mayerhofer, Claudia: „Zigeuner in Wien. Varna, Dschatis, Lovara und Sinti“. In *Tsiganologische Studien* Nr. 2, Gießen, 1990, s. 3-42.
- Nestmeyer, Ralf: „Zigeuner in Franken im frühen 18. Jahrhundert“. In *Tsiganologische Studien* Nr. 1+2, Gießen, 1992, s. 125-134.
- Otter, Karl: „Viennese Gypsies“. In *Journal of the Gypsy Lore Society* 3rd Series, Vol. 10/3, 1931, s. 106-134.
- Pischel, Richard: „Vier Lieder der deutschen Zigeuner“. In *Apophoreton*. 47. *Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner*. Berlin, 1903, s. 129-135.
- Pott, August Friedrich: *Die Zigeuner in Europa und Asien. Ethnographisch-linguistische Untersuchung, vornehmlich ihrer Herkunft und Sprache nach gedruckten und ungedruckten Quellen. Erster Teil: Einleitung und Grammatik*. Halle, 1844 (Reprint: Leipzig 1964).
- Reemtsma, Katrin: *Sinti und Roma. Geschichte, Kultur, Gegenwart*. München: Vlg. C. H. Beck, 1996.
- Reifarh, Karoline: „Czardas macabre. Rundfunkfeature“ [Rozhovor se Schnuckenackem Reinhardtem]. In *Gießener Hefte für Tsiganologie* Nr. 2+3, Gießen, 1985, s. 68-75.
- Reinhardt, Daweli & Joachim Hennig: *Hundert Jahre Musik der Reinhardts. Daweli erzählt sein Leben*. Koblenz: Vlg. Dietmar Fölbach, 2003.
- Reinhardt, Lolo: *Überwintern. Jugenderinnerungen eines schwäbischen Zigeuners. Ergänzt von seiner Schwester Märza Winter. Mit einer Erzählung von Richard Scherer*. Hg. v. Monika Döppert. Gerlingen: Bleicher Vlg., 1999.
- Renner, Erich (Hg.): *Zigeunerleben. Der Lebensbericht des Sinti-Musikers und Geigenbauers Adolf Boko Winterstein*. Frankfurt/M. & Wien: Büchergilde Gutenberg, 1988.
- Salmen, Walter: *Der Spielmann im Mittelalter* (= Innsbrucker Beiträge zur Musikwissenschaft 8). Innsbruck: Helbling, 1983.
- Samer, Helmut: „'Zigeunerpolitik' in Deutschland. Vom 19. Jahrhundert bis zur Gründung des Dritten Reiches (1933)“. In *RomBase. Didactically edited information on Roma* (= <http://romani.uni-graz.at/rombase/cd/data/hist/modern/data/19-germany.de.pdf>), 2002.
- Schnuckenack Reinhardt Quintett: *LP Musik Deutscher Zigeuner [Vol.1]*. Da Camera SM 95015, Heidelberg, 1968.

- Seeger, Theodor: „A Carinthian Gypsy Song and Vocabulary“. In *Journal of the Gypsy Lore Society* 3rd Series, Vol. 10/3, 1931, s. 134-137.
- Steinmetz, Selma: *Österreichs Zigeuner im NS-Staat*, Wien: Europa Vlg., 1966.
- Strauß, Eva: „Zigeunerverfolgung in Bayern 1885 – 1926.“ In *Gießener Hefte für Tsiganologie* Nr. 1-4, Gießen, 1986, s. 31-108.
- Štrukelj, Pavla: *Romi na Slovenskem*. Ljubljana, 1980.
- Štrukelj, Pavla: „Die Kultur der Roma in Slowenien. Zur Bedeutung traditioneller ethnischer Überlieferung und der Förderung der kulturellen Aktivitäten in der heutigen Zeit“. In Klopčič, Vera & Miroslav Polzer (Hg.), *Wege zur Verbesserung der Lage der Roma in Mittel- und Osteuropa. Beiträge aus Österreich und Slowenien* (= Ethnos 54). Wien: Braumüller, 1999, s. 87-95.
- Tapavicki, Predrag: „Interview mit Romano Hanstein, Geschäftsführer des Vereins der Deutschen Sinti und Roma in Bremen“. In Veb – das europäische Bildungsinstitut (Hg.): *Sinti und Roma Heute*. Bremen, 2002, s. 6-12
(= <http://home.tiscali.cz:8080/cz555985/romipen/Product%205%20Deutsch.doc>).
- Thiel, Helga: „Zigeunermusikanten in Westösterreich. Eine Mikrodokumentation“. In *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerks* 34, Wien, 1985, s. 62-67.
- Tscherenkov, Lev & Stéphane Laederich: *The Rroma Otherwise known as Gypsies, Gitanos, Γιφτοι, Tsiganes, Cigani, Cingene, Zigeuner, Bohémiens, Travellers, Fahrende, etc.* 2 Bände. Basel: Schwabe Verlag, 2004.
- Valet, Joseph (Hg.): *Contes Manouches. Tome 1^{er}*. Clermont: Vlastní vydání, 1988.
- Valet, Joseph (Hg.): *Contes Manouches. Tome 2^e*. Clermont: Vlastní vydání, 1991.
- Valet, Joseph (Hg.): *Contes Manouches. Tome 3*. Clermont: Vlastní vydání, 1994.
- Williams, Patrick: „Maro bravlepen i maro vago maro graj“. Un répertoire de chansons manouches“. In *Études Tsiganes* 40 (1), 1994, s. 28-39.
- Windisch, E[rnst]: „Zigeunerisches“. In *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 47, 1893, s. 464n.
- Winstedt, E[ric] O[tto]: „An Austrian Gypsy Song“. In *Journal of the Gypsy Lore Society* 3rd Series, Vol. 21/1-2, 1942, s. 66-68.
- Wittich, Engelbert: „Zigeunerisches“. In *Journal of the Gypsy Lore Society* New Series, Vol. 4/4, 1911, s. 271n.
- Wittich, Engelbert: „Romano [sic!] Gili“. In *Journal of the Gypsy Lore Society* New Series, Vol. 7/2, 1914, s. 155n.
- Wittich, Engelbert: „German Gypsy Songs“. In *Journal of the Gypsy Lore Society* 3rd Series, Vol. 4/1, 1925, s. 38-41.

- Wittich, Engelbert: *Blicke in das Leben der Zigeuner*. 2., überarb. u. erweiterte Aufl., Hamburg etc., 21927 (1911), zit. nach Hohmann 1984.
- Wittich, Engelbert: „Some Songs of the South German Gypsies“. In *Journal of the Gypsy Lore Society* 3rd Series, Vol. 11/1-2, 1932, s. 26-29.
- Wittich, Engelbert: *Beiträge zur Zigeunerkunde. Bearbeitet, eingeleitet und herausgegeben v. Joachim S. Hohmann. Mit einem Beitrag von Theo Gantner* (= Studien zur Tsiganologie und Folkloristik 2), Frankfurt/M. etc.: Peter Lang, 1990 (tam s. 111-119: „Über Zigeunerkunst und -gewerbe“. Manuskript, 1927).

Příloha

Př. 1a Horní Rakousko, 1966, Mari Kugler. **Koti džal o mulo** (záznam Mozes Heinschink, Phonogrammarchiv Vídeň / =PhA/ B 35648; Heinschink, Juhasz 1992:79nn.)

Koti džal o mulo,
an ko zenelo vejš.
Džinav je phuri gajga,
hi trin zajti prej.

*Támble jde mulo
v zeleném lese.
Znám jedny staré housle,
jsou na nich tři struny.*

Rf.: Na, čhavo, ko krau me gar,
und mire menšen mukau mej gar,
na, čhavo, ko krau me gar,
und mire menšen mukau mej gar.

*Rf.: Ne, chlapče, to neudělám,
neopustím svoje lidi,
ne, chlapče, to neudělám,
neopustím svoje lidi.*

Džinel les mor dat,
džinel les mor daj,
čhivejs men oni duj stildi,
dejns mari knochi paš.

*Ví to můj tatínek,
ví to moje maminka,
zavřou nás oba
a roztlučou naše kosti.*

Rf.

Rf.

Koti džal o mulo ...

Linz 1966

1a $\text{♩} = 80$

1) *Ko* ti džal o mu lo an ho se ne lo vaj. *Dž*

nau je pku ri gaj ga, hi tris zaj ti prej.

Ref.

Na, šta vo, ho hrau me gar — und mi re men den mu hau me gar.

2)

Na, šta vo, ho hrau me gar und mi re men den mu hau me gar. *Dž*

nel les mar dat, dž nel les mar dat, či ves men o ni dat šil di,

Ref.

deins ma ri kno chi pat. Na, šta vo, ho hrau me gar... *Tf.*

Př. 1b: Berlín 1968, Mariechen Steinbach: Naš tuki, phuro vešeskro (záznam Milena Hübschmannová, PhA MHü 42-1:2)

Sloka: Naš tuki, phuro vešeskro,
palal an ko vejš.
Kjinav tuki phuri gajga,
kaj les, durkeves.

Na, Moto, koj dav me gar,
phendum tuke les kati.
Na, Moto, koj dav me gar,
phendum tuke les kati.

Sloka:

Na, Moto, me kamav la gar,
hi kek zajti prej.
Na, Moto, me kamav la gar,
hi kek zajti prej.

*Sloka: Utíkej, starý hajný,
zpátky do lesa.
Koupím ti staré housle,
abys mi vyvěštila.*

*Ne, Moto, ty ti nedám,
řekl jsem ti to tady.
Ne, Moto, ty ti nedám,
řekl jsem ti to tady.*

Sloka:

*Ne, Moto, ty nechci,
nejsou na nich žádné struny.
Ne, Moto, ty nechci,
nejsou na nich žádné struny.*

Naš tuki, phuro vešeskro

Berlin 1968

1b $\text{♩} = 64$

Naš ta-ti, phu-ro ve-šes-ku, pa-lut an ho vejš. Kji-
 nay tu ti phu ri paj pa. haj les dur ha ves.
 Na. Mo to, haj dau me gar, phen dum tu he les ha ti.
 Na. Mo to, haj dau me gar, phen dum tu he les ha ti.

Př. 1c: Porýní-Falc, 1903: Kater džal o mulo (Gilliat-Smith, 1908:159)

Kater džal o mulo,
 me darav ma gar!
 Kater džal o mulo,
 me darav ma gar!

*Támhle jde mulo,
 já se ho nebojím!
 Támhle jde mulo,
 já se ho nebojím.*

Tarni čhaj, me kamava tut,
 ve je bisla kaj,
 ve mol je bisla mancar
 an o zenelo vejš.

*Mladé děvčátko, já tě miluju,
 pojd' sem na chilku,
 pojd' se mnou na chvílku
 do zeleného lesa.*

Př. 2: Pomáz, Maďarsko, 1984, Peter: **Džah men ko zenelo vejš** (záznam Mozes Heinschink, PhA B 37908)

Džah men ko zenelo vejš,
kejdah mengi moneli ti fajgeli,
ho mari čavengi frajda hi.

Rf.: Kako, forcajgren les mangi,
ti me kamau tumari čhaj.
Me šafrau laki či,
over laker phrala muken la nit.

Mišto, phendjas ko phuro rom,
te lijan la nit laker čhaj.
Over laker phrala muken la nit.

Rf.

*Pojďme do zeleného lesa,
natrháme si šerík a fialky,
to je radost pro naše děti.*

Rf.: *Strýčku, odpust' mi,
že miluju vaši dceru.
Nic jí nepřikazuj²²,
ale její bratři ji nepustí.*

*Dobře, řekl starý muž,
že sis nevzal její dceru.
Ale její bratři ji nepustí.*

Rf.

22 „šafrel an“ – „anschaffen, befehlen“ (naříditi): kalk z němčiny, zde zkrácený

Džah men ko zenalo vejš

Pomáz 1984

$\text{♩} = \text{ca. } 90 \text{ rubato}$



A) Džah men ko ze na vejš, hej džah men gí má, se li li, faj' ge li, —



ka ma-ri šha - va-ši faj' - du hi, — B) Ku-ka far - vaj-arel lex



mau gi, ti ma-ši mau hi ma-ri (šaj) — Me-ša prau in li li



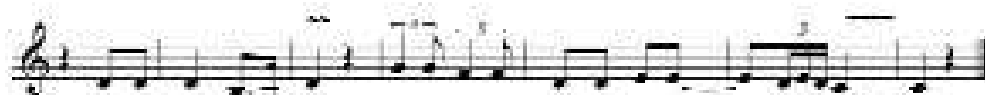
o-ter lu-ker phra-lu ma-ker — la nít, — C) Mí-ša phra-šjae ka phra mau, —



ka va prau in nít, in her, džaj, o-ter in her phra in — mau ben in nít



B) Ku-ka far - vaj-arel lex mau-ši, li ka-mau — ka-ma - ri džaj,



Me-ša prau in li li, o-ter in her phra ka mau ben, — la nít

Př. 3 Gorenjska, Slovinsko, 2002, Miroslava Reihard: **Tikanen engli** (záznam Christiane Fennesz-Juhasz a Mozes Heinschink, PhA D 2881)

Tikanen engli,
soven Deblehi, jo,
soven jo kana Deblehi,
i džan Deblehi, jo.

*Malí andílci,
spěte s Bohem,
spěte ted' s Bohem
a jděte s Bohem.*

Jo, me phenau tumenge,
har šukar sovena tumen.
Soven, soven Deblehi,
ti mej tumenca džau.

*Povídám vám,
jak krásně budete spát.
spěte, spēte s Bohem,
a já půjdu s vámi.*

Ti mej tumen lau nacht, jo,
kaj džana, kaj džana tu.
Kaj vena, jo, sovena,
koj men kamah tumen.

*Budu vás hlídat,
kamkoli půjdete (2x).
Přijdete a budete spát,
protože my vás máme rádi.*

Tikanen engli

Gorenjska 2002

1) Ti-ha-nen en-gli so-ven De-ble-hi, jo So-ven jo ha-na De-
ble-hi i džan De-ble-hi, jo. 2) Jo, mej phenau tu men ge...

Př. 4: Gorenjska, Slovinsko, 2002, Miroslava Reihard: **O zenalo kebro** (Záznam Christiane Fennesz-Juhasz a Mozes Heinschink, PhA D 2875)

Katar vejla zenalo kebro
do su zel'no vejš vel lo vri,
hoj pi leste zenali stadin,
palal hi les o cvajg i por.
Job i nachtigal, job hi iberall,
holadrija, holadro.

*Támble jde zelený Cikán (ne-Sinto),
přichází ze zeleného lesa,
má na sobě zelený klobouk,
za ním má větvičku a pero.
A slavík, ten je všude,
holadrija, haladro.*

Me phenau jo, hal jo tikano,
tikano jo, i vava se hi tu,
kana vejhe papi tu.

*Já povídám, jsi ještě malý,
a můžeš mít ještě další věci
až příště přijdeš.*

O zenalo kebro

Gorenjska 2002

1) Katar vej-la ze-na-lo ke-bro, do su zel-na vejš vel lo vri.

2) Hoj pi leste ze-na-li sta-din pa-lal hi les o cvajg i por.

3) Job i nach-ti-gal job hi i-ber-all ho-la-dri-ja ha-la-dro.

4) Me phe-nau jo hal jo ti-ka-no ti-ka-no jo i va-va se hi tu ha-na-vej ke-pa-pa-tu.

Př. 5a: Vídeň, 1954, Bibi: Nane maro, nane mas (záznam Walter Dostal, PhA S 126)

Nane maro, nane mas,
phenes²³, terni, so keras. Čuhaija.
Nane maro, nane mas,
phenes, terni, so keras. Čuhaija.

*Není chleba, není maso,
říkáš, mladucho, co máme dělat. Čuhája.
Není chleba, není maso,
říkáš, mladucho, co máme dělat. Čuhája.*

Bičherdom la andro gav,
phenel mange: Či kamav. Čuhaija.
Bičherdom la andro gav,
phenel mange: Či kamav. Čuhaija.

*Poslal jsem ji do vesnice,
povídá mi: nechci. Čuhája.
Poslal jsem ji do vesnice,
povídá mi: nechci. Čuhája.*

Bičherdom la drabori,
phenel mange: Či džanav. Čuhaija.
Bičherdom la drabori,
phenel mange: Či džanav. Čuhaija.

*Poslal jsem ji věštit,
povídá mi: neumím. Čuhája.
Poslal jsem ji věštit,
povídá mi: neumím. Čuhája.*

Chal o beng jo tiri godi,
soske pijal miri lovi. Čuhaija.
Chal o beng jo tiri godi,
soske pijal miri lovi. Čuhaija.

*At' čert sežere tvůj rozum,
proč jsi propil moje peníze. Čuhája.
At' čert sežere tvůj rozum,
proč jsi propil moje peníze. Čuhája.*

23 Jazyk zpěvačky je ovlivněn jiným romským (olašským) dialektem: např. místo v sintštině běžného *phene* užívá tvar *phenes*; *na kamav*/ *či kamav*; *drabori*/*drabari*; *džanav*/*džinav*.

Nane maro, nane mas

Wien 1964

♩ = 85

5a

1) Na - ne ma-ro, na-ne mas, ple-na, ter-a, sa-lu-ta-ra. Că-hai - ju,

Na - ne ma-ro, na-ne mas, ple-na, ter-a, sa-lu-ta-ra. Că-hai - ju.

2) În-șer-dan la - sa - dă-șu, ple-nă ma-să. Că-lu-mu! Că-hai - ju.

În-șer-dan la - sa - dă-șu, ple-nă ma-să. Că-lu-mu! Că-hai - ju.

Př. 5b Horní Rakousy, 1966: Mari Kugler **I loli cocha hi ap lati** (záznam Mozes Heinschink, PhA B 35649; Heinschink a Juhasz 1992:74)

I loli cocha hi ap lati,
dav deš bengen andro lati. *Čohajale.*
Bičhedom lat andi gav,
čhaj phenel ma: Či džinav. *Čohajale.*

Bičhedom lat ti drabrel,
čhaj phenel ma, či džinel. *Čohajale.*
Bičhedom lat ti čorel,
čhaj phenel ma: Ko džinel? *Čohajale.*

*Má na sobě červenou sukni,
pustím do ní deset čertů. Čohajale.
Poslal jsem ji do vesnice (žebrat),
holka mi povídá: neumím. Čohajale.*

*Poslal jsem ji věštit,
holka povídá, že neumí. Čohajale.
Poslal jsem ji krást,
holka povídá: kdo to umí? Čohajale.*

I loli cocha opral lati

Linz 1966

5b $\text{♩} = 120$

1) I loli cocha opral lati, dav deš bengen andro lati. Čohajale. —
Bičhedom lat andi gav, čhaj phenel ma: Či džinav. Čohajale. — T.f.

Př. 6: Slovensko, 1968: Gisa a Jinda: Terne džuvja mej kamava (záznam: Mozes Heinschink, PhA B 37100)

Terne džuvja mej kamava,
terne džuvljengi hom me keaki dran.
Kale jakhengri, gros balengri,
phen mange tu ajncigmal:
Mej kamava tu.

*Mám rád mladá děvčata,
jsem na mladé holky.
Ty černooká s dlouhými vlasy,
řekni mi aspoň jednou:
Mám tě ráda.*

Terne muršen mej kamava,
terne muršengi hom me keaki dran.
Kalu jakhengru, gros balengru,
phen mange tu noch ajnmal:
Mej kamava tu.

*Mám ráda mladé mužské,
jsem na mladé mužské.
Ty černooký s dlouhými vlasy,
řekni mi ještě jednou:
Mám tě rád...*

Terne džuvja mej kamava

Bratislava 1968

♩ - ca. 75 rubato

6

Ter - ne džuv - ja mej ka - va - va,

ter - ne džuv - jen - gi hom me kea - ki dran. Ka - le ja - ken - gri, gros ba - len - gri, phen man - ge tu aj - ncig - mal: Mej ka - va - tu.

Summary

On the Music of the Sinti by Christiane Fennesz-Juhasz (Vienna)

In her article, Christiane Fennesz-Juhasz explores the history and development of the musical tradition among Sinti people living in German-speaking areas of central Europe and in neighboring regions. The article is organized into three parts: the first traces Sinti history and musical development from the Middle Ages to the post-War era; the second looks more closely at the musical tradition of the home and family as opposed to that of performance for outsiders; finally, Fennesz-Juhasz examines new developments and influences on modern Sinti music.

In the first section, Fennesz-Juhasz draws on archival material, such as town and police records and census material, to examine the earliest history of Sinti musicians. Ethnographic data, as well as some biographical or autobiographical sources, from the early 20th century provide information about the types of instruments played (generally violin, guitar or other stringed instruments, although certain families were also known for their use of brass or wind instruments); and the venues in which the musicians performed (inns and restaurants, at village festivals, at spa towns and for the nobility). The repertoire performed conformed to the tastes of the audience and reflected the popular styles of the day or region, for example, polkas or waltzes, folk melodies and popular dance tunes. Musicians learned to play by ear and were usually not educated in reading musical notation, although some children were sent to receive an institutional training. That music was an integral part of the musician's identity, not just a way to earn a living, is poignantly described by Fennesz-Juhasz in her citation of burial practices in which instruments were either destroyed or buried with the musician upon his passing. The rise of Nazism in the 1930's led to the suppression of the Sinti musical tradition, as they were no longer allowed their traditional mobility. After the war, the few Sinti who survived took up their old lifestyle, again modelling their repertoire on popular trends. In addition, however, the immensely popular swing-style music of the Manouche, Django Reinhardt, that had been developed before the war, became emblematic of a new cultural identity among the younger generation. His cousin, Schnuckenack Reinhardt, became an important role model and symbol of Sinti identity with the development of his unique style of "zigeunerjazz". Furthermore, in addition to these forms, songs interpreted in the Romani language came to be included in the repertoire of Sinti musicians.

In the second section of the article, Fennesz-Juhasz examines in more detail the style and content of traditional Romani songs. She draws upon various renderings of the 'most famous traditional song of the Sinti' in her analysis in order to identify recurrent themes, images, and structures of traditional Romani song. These are appended in both Romani and Czech translation, and are gathered from various sources and regions: recordings made in Germany and Austria in the 1960's and ethnographic citations with both text and musical notation from the early 20th century in Germany. She argues that the content of the song deals with the most salient features of Sinti life: close family relationships, the importance of nature and music, and the belief in the Mulo, or spirit of the dead. Despite the different geographic regions and eras the song appears with a similar melody, is structured in the form of a dialogue, a refrain usually follows each stanza. Some of these features appear in other songs, examples of which are also included in the analysis and are appended in both languages (for example, lullabies, mocking songs, and love songs).

Despite the long tradition encapsulated in this music, however, these songs are sung less and less frequently, perhaps because the younger generation has less connection to the traditional content. In the final section of the

paper, Fennesz-Juhasz looks at the kinds of new music being created: Romani is still used, but songs now incorporate elements from German and Italian popular music, Latin American rhythm and Rumba gitana, and American pop songs. The traditional string instrumentation is supplemented with percussion and brass instruments, both traditional and electronic, and some young musicians are influenced by African-American music, especially Rap and HipHop. The traditional venues for performing have expanded to include clubs, discos, music festivals and even the Internet. The rise of Sinti membership in evangelical churches has led to the emergence of religious compositions.

Shukti Chaudhuri-Brill

Romano džaniben – jevend 2005

Časopis romistických studií

Vydává o. s. Romano džaniben
Ondříčkova 33, 130 00 Praha 3
tel.: 222 715 947, e-mail: dzaniben@email.cz, www.dzaniben.cz
bankovní spojení: 161582339/0300

Šéfredaktorka: Milena Hübschmannová
Výkonné redaktorky: Lada Viková a Helena Sadílková
Technický redaktor: Peter Wagner
Sazba: Petr Teichmann
Tisk: PBtisk, Příbram

Recenzovali:
PhDr. Renata Weinerová, CSc. a Mag. Dr. phil. Dieter Halwachs

Produkci zajišťuje nakladatelství G plus G, s.r.o.,
Plavecká 14, 128 00 Praha 2
tel: 222 588 001, e-mail: gplusg@gplusg.cz, www.gplusg.cz

Náklad: 600 ks
Doporučená cena: 140 Kč
Roční předplatné: 280 Kč (včetně poštovného a balného)

ISSN 1210-8545
Evidenční číslo podle tiskového zákona: MK ČR E 6882

Nevyžádané rukopisy a fotografie se nevracejí. Obsah zveřejněných polemických článků nemusí být totožný se stanoviskem redakce. Podávání novinových zásilek povoleno Ředitelstvím pošt Praha č.j. NP 1360/1994 ze dne 24.6.1994.