

**Univerzita Karlova v Praze  
Fakulta filozofická  
Ústav etnologie**

Rigorózní práce

Marian Friedl

*Sbírka hudebních nástrojů asijského oddělení  
Náprstkova muzea v Praze z hlediska etnoorganologie*

The Asian department's musical instrument collection  
of the Náprstek Museum of Prague  
from an ethnoorganological point of view

**Praha 2007**

„Prohlašuji, že jsem rigorózní práci vypracoval samostatně a že jsem uvedl všechny použité prameny a literaturu.“

OBSAH:

Úvod.....1

### Oddíl 1.

#### Vývoj etnomuzikologického a (etno)organologického myšlení.....3

- I. Srovnávací hudební věda.....5
- II. Výzkumy hudby původních obyvatel USA.....8
- III. Výzkumy lidových písní Evropy.....11
- IV. Výzkumy mimoevropské hudby a vznik etnomuzikologie.....16
- V. Organologie.....24
- VI. Klasifikační organologie – typy klasifikací.....28
- VII. Klasifikační organologie – vývoj klasifikačního myšlení.....32

### Oddíl 2.

#### Doplněná a upravená *Hornbostel-Sachsova systematika* jako podklad pro tvorbu filtračních kritérií.....39

- I. Třídy *Hornbostel-Sachsovy systematiky*.....41
- II. Nové třídy.....51
- III. Speciální třídy.....52

### Oddíl 3.

#### Filtrační kritéria a způsob jejich použití při filtracích pomocí stávajícího softwaru NpM.....56

- I. Elektronické karty a filtrace h/.....57
- II. 1. a 2. filtrační kritérium: kód a obecné určení.....60
  - II./1. Přehled variant kódů a termínů ZÁKLADNÍCH FILTRAČNÍCH KRITÉRIÍ a jejich použití při filtraci
  - II./2. Přehled variant kódů a termínů SPECIÁLNÍCH FILTRAČNÍCH KRITÉRIÍ a jejich použití při filtraci
- A) FILTRACE KÓDEM
- B) FILTRACE KRITÉRIEM OBECNÉ URČENÍ
- III. 3., 4. a 5. filtrační kritérium: země/lokalita, český (organologický) termín, nativní termín.....63
  - III./1. Přehled variant filtračního kritéria země/lokalita
- C) FILTRACE KRITÉRIEM ZEMĚ/LOKALITA
- III./2. Přehled variant filtračního kritéria český (organologický) termín
- D) FILTRACE KRITÉRIEM ČESKÝ (ORGANOLOGICKÝ) TERMÍN
- III./3. Přehled variant filtračního kritéria nativní termín
- E) FILTRACE KRITÉRIEM NATIVNÍ TERMÍN
- IV. Pomocná filtrační kritéria.....74
- V. Sestavení filtrů – zkráceně.....75

#### **Oddíl 4.**

##### **Sbírka hudebních nástrojů jako celek z hlediska filtrací.....76**

- I. Přehled obsahu sbírky pomocí filtrace variant kritéria *kód a obecné určení*.....77
- II. Přehled obsahu sbírky pomocí filtrace variant kritéria *země/lokalita*.....80
- III. Přehled obsahu sbírky pomocí filtrace variant kritéria *český (org.) termín*.....83
- IV. Přehled obsahu sbírky pomocnými filtračními kritérii.....84
- V. Vyhodnocení sbírky pomocí grafů.....85

#### **Oddíl 5.**

##### **Základní deskripce hudebních nástrojů bývalé expozice.....87**

- I. Vysvětlení k uspořádání deskripcí.....88
- II. Přiblížení obsahu některých pojmů užívaných k deskripci.....89
- III. Deskripce hudebních nástrojů.....91

#### **Oddíl 6.**

##### **Čínský instrumentální soubor *Ťiang-nan s'-ču*.....106**

- I. Tradiční čínská hudba klasická a lidová.....107
- II. Melodickoperkusivní soubory čínské instrumentální hudby.....108
- III. *Ťiang-nan s'-ču*.....109
- IV. Nástroje *Ťiang-nan s'-ču*.....112
  - IV./1. Idiofony úderové – deskové klapačky a šterbinový buben
  - IV./2. Chordofony úderové – cimbál *jang-čchin*
  - IV./3. Chordofony trsací – loutny *pchi-pcha, san-sien, čchin-čchin*
  - IV./4. Chordofony třecí – bodcové housle *er-chu*
  - IV./5. Aerofony volné jazýčkové – ústní varhánky *šeng*
  - IV./6. Aerofony hranové – flétny *ti-c' a siao*

#### **Oddíl 7.**

##### **Model multidimenzionálního popisu hudebních nástrojů jako podklad třídění.....128**

- I. Terminologie.....129
  - I./1. Komponenty akustického systému
  - I./2. Členění aerofonů v *H-S systematice* z hlediska akustiky
  - I./3. Poznámky k deskripci
  - I./4. Dva příklady rozporného pojmenování v němčině a angličtině
- II. Tabulka termínů pro multidimenzionální popis.....138
- III. Multidimenzionální popis nástrojů *Ťiang-nan s'-ču* ze sbírky NpM.....142

##### **Závěr.....151**

##### **English abstract.....153**

##### **Přílohy.....154**

##### **Bibliografie.....162**

## ÚVOD:

Předkládaný text s názvem *Sbírka hudebních nástrojů asijského oddělení Náprstkova muzea v Praze z hlediska etnoorganologie*<sup>1</sup> je souhrnem informací, jež jsem nabyl za posledních pět let. V průběhu studia etnologie jsem se specializoval na etnomuzikologii dle možností, jaké se mi na univerzitě nabízely. V rámci povinné muzejní praxe jsem se pak dostal v roce 2004 k tvorbě databáze hudebních nástrojů Oddělení asijských kultur Náprstkova muzea (dále jen NpM) a moje orientace se tak zúžila na etnoorganologii a potažmo aplikovanou organologii. V roce 2006 jsem se stal členem realizačního týmu plánované výstavy hudebních nástrojů ze sbírek NpM a zabýval jsem se proto přípravou materiálů k nástrojům z bývalé expozice Oddělení asijských kultur. Svůj pohled jsem dále zúžil sestavováním podkladů k vystavení souboru nástrojů hudebního žánru ze středovýchodu Číny.

Těžiště práce tkví v aplikované (etno)organologii a jejím hlavním cílem je pokusit se srozumitelně mapovat způsob přemýšlení o zpracování muzejní sbírky hudebních nástrojů a podat přehled výsledků dosažených na základě dosavadní práce. Text tedy obsahuje základní tři soubory dat. Jsou to (1.) informace týkající se etnomuzikologie, (etno)organologie a klasifikační organologie, (2.) moje vlastní návrhy a úvahy spojené se zpracováním sbírky, (3.) konkrétní data dotýkající se stavu a podoby sbírky či jejích částí.

Struktura textu se pokouší sledovat linii výkladu od „obecného ke konkrétnímu“ procházející následujícími sedmi oddíly:

- 1. Oddíl I.** se zaměřuje na vývoj etnomuzikologického myšlení, uvnitř nějž se zaměřuji na tři hlavní historické kořeny – výzkumy v rámci indiánských kultur, výzkumy v rámci kolonií evropských států, výzkumy v rámci lidové hudby Evropy – a dva hlavní přístupy dodnes přítomné v etnomuzikologickém světě – hudebně-srovnávací a kulturně/sociálně antropologický. Zúžení pohledu přináší (etno)organologie jakožto součást etnomuzikologie. Uvnitř jejího popisu podávám přehled vývoje myšlení o nástrojích obecně, náčrt současných trendů disciplíny a přehled vývoje myšlení o klasifikaci hudebních nástrojů.
- 2. Oddíl II.** představuje pracovní model klasifikace založený na *Hornbostel-Sachsově systematice* (dále jen *H-S systematika*), který posloužil jako východisko pro popis nástrojů v databázi.

---

<sup>1</sup> V titulu práce je uváděn z důvodu krácení nepřesný název muzea a oddělení. Oficiální názvy zní: Národní muzeum – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur; Oddělení asijských kultur.

3. **Oddíl III.** seznamuje s možnostmi softwaru užívaného pro správu sbírek v NpM, s filtračními kritérii převzatými z pracovního modelu klasifikace uvedeného v předchozím oddílu a se způsobem jejich použití při filtracích pomocí stávajícího softwaru NpM.
4. **Oddíl IV.** přináší numerický a grafický přehled sbírky hudebních nástrojů Oddělení asijských kultur NpM získaný různými typy filtrací.
5. **Oddíl V.** se zabývá základní organografickou deskripcí částí hudebních nástrojů z bývalé expozice Oddělení asijských kultur NpM.
6. **Oddíl VI.** je souhrnem etnomuzikologických a organologických informací o čínském instrumentálním souboru *Ťiang-nan s'-ču* jakožto nejdetailněji prozkoumané části sbírky.
7. **Oddíl VII.** seznamuje s terminologickými úskalími v organologii, modelem multidimenzionálního popisu nástrojů jako podkladu ke třídění a jeho užitím na příkladu nástrojů instrumentálního souboru *Ťiang-nan s'-ču* ze sbírky NpM.

### ***Poděkování za podporu, pomoc a podněty***

Nejbližším:

Rodina, Lucie, Barun, Rodrig

Sinologovi:

Štěpán Němec

Fyzikům:

Mgr. Martin Kempa, Mgr. Zdeněk Matěj

Kybernetikovi a jeho ženě:

Ing. Pavel Košelja, MUDr. Lenka Košeljová

Pracovníkům NpM:

PhDr. Dagmar Pospíšilová, CsC.; PhDr. Alice Kraemerová, Tereza Hejzlarová

Etnomuzikologům:

PhDr. Zuzana Jurková, PhD.; Bc. Milan Gonda

Konzultantovi, etnomuzikologovi a etnoorganologovi:

Doc. Mgr. Vlastislav Matoušek, PhD.

Konzultantovi, organologovi:

Prof. PhDr. Jaromír Havlík, CsC.

Konzultantovi, sinologovi a etnomuzikologovi:

Mgr. Jan Chmelarčík

## Oddíl I.

### Vývoj etnomuzikologického a (etno)organologického myšlení

Etnomuzikologie zahrnuje studium lidové a tradiční hudby, východní umělecké hudby, současné hudby v orální tradici stejně jako studium konceptuálních problémů jako původ hudby, proměna hudby, kompozice a improvizace, hudba jako symbol, hudební univerzálie, funkce hudby ve společnosti, srovnání hudebních systémů a biologického základu hudby a tance. Západní umělecké tradice nejsou vyloučeny, ačkoli jen málo etnomuzikologů se doposud touto oblastí zabývalo<sup>2</sup>. (Myers 1993:3)

Jak už sám název disciplíny napovídá, etnomuzikologie vznikla průnikem etnologie a muzikologie. Obě ve své podstatě značně odlišné disciplíny sehrály významnou roli ve směřování a dynamice oboru opozicí dvou základních přístupů: muzikologický akcentoval studium zvuku, s nímž pracoval jako se systémem fungujícím na základě vlastních pravidel a etnologický se zaměřil na studium role a funkce hudby v lidských kulturách (Merriam 1964:3-7). Dějiny etnomuzikologie tak představují neustálou oscilaci mezi těmito dvěma póly, ať už se to projevuje v přístupu a pracích jednotlivých vědců od 19. století až doposud, či v samotném nahlížení disciplíny a jejím vztahu k etnologii/antropologii, muzikologii či obecněji k vědám humanitním a sociálním (Nettl 2001:15; Merriam 1964:25).

Tato dualita uvnitř etnomuzikologie se v jejích dějinách také prozrazuje proměnami jejího názvu společně s obsahem. Od osmdesátých let 19. století se objevuje hudebně-vědní disciplína označovaná jako *vergleichende Musikwissenschaft* (srovnávací hudební věda), která představuje první vědeckou fázi budoucí etnomuzikologie. Tento termín byl společně s paradigmaty nahrazen v roce 1950 Jaapem Kunstem názvem *etno-muzikologie*, jenž použil jako podtitul prvního vydání své knihy *Musicologica*<sup>3</sup> (Myers 1993:216). Použití nového termínu bylo ovšem přirozeným vyústěním proudu vycházejícího sice původně z paradigmat srovnávací hudební vědy, ale od třicátých let se ubírajícího odlišným a svébytným směrem. Hlavním cílem už nebylo srovnávání v globálním měřítku za účelem vytváření širokých generalizací, ale naopak zúžení pohledu na jednu až dvě světové hudební kultury s

---

<sup>2</sup> Většinu citátů v předkládané práci představují mé překlady z původního anglického znění. Současné uvádění překladu i originálu by zbytečně rozšířilo rozsah práce, a proto jsem od této možnosti upustil. Každý takový citát tedy alespoň obsahuje odkaz na konkrétní stranu knihy, z níž je vyjmut, aby se co nejvíce usnadnila cesta při řešení případných nejasností vzniklých překladem. Pokud se navíc jedná o titul vytvořený kolektivem autorů, je v odkazu uvedeno na prvním místě jméno autora části, z níž je citát převzat a teprve na druhém jméno editora.

<sup>3</sup> Termín *etno-muzikologie* se pravděpodobně vyskytoval u některých autorů již dříve. Bálint Sárosi jej například uvádí (in: Myers 1993:191) v citátu Bély Bartóka již z roku 1932! V německojazyčném prostředí se navíc už před rokem 1950 užíval termín *Musikethnologie* „s důrazem spíše na složku etnologickou než muzikologickou“ (Myers 1993:216).

co nejhlubším vhladem. Tyto tendence kulminovaly právě v období padesátých až šedesátých let (Nettl 1983:358-361; Myers 1993:91).

Zcela jasně se nový trend projevil znova v roce 1957 na prvním setkání čerstvě vzniklé *Society for Ethnomusicology*. Tehdy byla slavnostně vypuštěna z Kunstova názvu pomlčka, aby tak bylo vyjádřeno chápání neoddělitelnosti hudby a jejího kulturního pozadí moderní vědou o hudbě s názvem *etnomuzikologie* (Myers 1993:401).

Přes tuto demonstraci významnosti etnologického podílu ale cítil v roce 1964 A. P. Merriam nutnost vysvětlit svůj osobitý přístup ke studiu hudby rovněž užitím nového termínu, a proto svou průkopnickou knihu, jež otevírá moderní dějiny etnomuzikologie, nazval *Antropologie hudby* (1964). Merriam tehdy vlastně „definoval etnomuzikologii jako pododdělení antropologie“ (Myers 1993:402) a ačkoli se v knize již k titulu své knihy nevyjadřuje, implicitně jej, spolu s brilantně definovanou změnou perspektivy, nabídl jako vhodnou náhradu stávající etnomuzikologie<sup>4</sup>.

Když pak spojíme Merriamův komplexní přístup ke studiu hudby společně s širokým záběrem moderní etnomuzikologie zabývající se „*hudbou a hudebním životem všech lidí světa*“ (Nettl 2001:1), zůstává otázka zda vlastně nenastal čas termín etnomuzikologie zrušit ve prospěch pojmu *muzikologie*<sup>5</sup> (Nettl 1983:355).

Dynamiku vývoji etnomuzikologickému myšlení dodávalo však nikoli pouze vzájemné ovlivňování rozvíjejících se metod a technik hudební komparistiky a etnologie, ale také fakt, že se oba přístupy prolínaly v různých končinách světa, kde reagovaly na odlišné dobové požadavky a diametrálně odlišné kulturní prostředí. Základy současné etnomuzikologie tak tvoří tři odlišné tradice výzkumů: 1) výzkumy hudby původních obyvatel USA, 2) výzkumy lidové hudby Evropy a evropských imigrantů v Americe, 3) výzkumy hudby kolonií evropských mocností. Každá tradice představuje odlišný svět přístupů, možností a nakonec výsledků, všechny se však podílely na vývoji etnomuzikologického myšlení rovným dílem.

---

<sup>4</sup> Podobně C. Lévi-Strauss byl v padesátých letech prvním, kdo prosazoval ve Francii užívání pojmu sociální antropologie, protože tímto pojmem určoval i změnu obsahu stávající etnologie. V jeho pojetí je jasně užíváno pojmů etnografie, etnologie a antropologie podle funkčního užití (viz Claude Lévi - Strauss - *Strukturálna antropológia*, Kalligram, Bratislava 2000, kap.17). Výsledkem jejich vzájemné souhry by mělo být „globální poznání člověka tím, že odhalí principy, které činí srozumitelným rozmanitost sociální produkce a její kulturní reprezentace v průběhu staletí a napříč kontinentů“ (Descola 1997). K problematice otázek týkajících se změn názvů etnologie-etnologie-antropologie a jejich perspektiv viz také například Kandert 2002, Elsckek 2000.

<sup>5</sup> Tento termín sám o sobě implikuje zabývání se hudbou v celosvětovém měřítku v synchronní i diachronní perspektivě: „(...) hudební věda zkoumá akustické a ostatní přírodní předpoklady hudebního umění, tónové jevy estetické i mimoestetické povahy (např. signály), zvláště však vlastní hudební projevy všech dob a kultur, historické podmínky jejich existence vývoje, jakož i jejich nositele (společnost a individuality)“ (J. Fukač, 1964, in: Poledňák; Fukač 2001). Ale ve skutečnosti je její záběr tradičně užší: „(...) západní muzikologie je zcela zaujata studiem historie západní hudby a vždy v ní bylo věnováno jen málo místa pro jinou hudbu či pro výzkum široce založených problémů, které by mohly vést k lepšímu porozumění hudbě jakožto univerzálního lidského fenoménu“ (Merriam 1964:17). „Tradiční orientace muzikologie na evropskou artifiální hudbu je oprávněná potud, že evropská hudební kultura je v řadě ohledů velice rozvinutá a hraje roli hegemonu (...), neoprávněná zase v tom, že v řadě rysů jsou ostatní hudební kultury neméně svěbytné a mají své specifické hodnoty“ (Poledňák; Fukač 2001).

Paralelně s vývojem etnomuzikologie se vyvíjela také věda o hudebních nástrojích – *organologie*. I ona má své počátky ve srovnávací hudební vědě a také ona musela na základě multikulturního pohledu relativizovat evropské pojetí hudebního nástroje. I v organologii existují proudy zaměřené na výzkum nástroje jako materiálního, fyzického objektu a naproti nim výzkumy zaměřené na jeho kulturní podstatu. Podle objektu zájmu a úhlu pohledu může být organologie také chápána jako věda historická a nebo sociální. Vzájemné prolínání těchto odlišných přístupů pak vytváří podobu organologie tu bližší tu vzdálenější etnomuzikologii. Na závěr tohoto oddílu se tak pokusím pojednat o vývoji myšlení o hudebním nástroji především v té části organologie, která má nejsilnější vazby na etnomuzikologii a bývá někdy označována jako *etnoorganologie*.

## I. Srovnávací hudební věda/vergleichende Musikwissenschaft/ comparativ musicology

*Vergleichende Musikwissenschaft* se jakožto specifická hudebně-vědní disciplína začala objevovat v osmdesátých letech 19. století a ačkoli se její nové myšlenky přístupu k výzkumu hudby postupně rozšířily po celé Evropě i v Americe, jejím centrem zůstalo především Německo a Rakousko. K jejímu vzniku přispěla souhra několika zásadních událostí, jež napomohly k formulování a uchopení vhodné reakce hudební vědy na dobovou výzvu k hledání porozumění původu, vývoje a podstaty bytí člověka na vědecké bázi. Tato výzva měla podobu mezinárodního a mezioborového vědeckého hnutí druhé poloviny 19. století označovaného jako *evolucionismus*<sup>6</sup> (Soukup 2000:23).

V roce 1885 vyšel v *Journal of the Society of Arts* článek Angličana Alexandra Johna Ellise o tónových systémech mimoevropských hudebních kultur nazvaný *On the Musical Scales of Various Nations*. Ellis v něm podával přehled svých výsledků měření exotických hudebních nástrojů s fixovaným laděním nebo laděných odborníky a navrhl osobitý způsob řešení tohoto problému. Jeho řešení spočívalo v tom, že si za základní vztažnou jednotku zvolil půltón evropského temperovaného ladění rozdělený na sto dílků, čímž umožnil okamžité srovnání s kterýmkoli stupněm evropského systému<sup>7</sup>. Ellis tak přísně vědeckou cestou dokázal, že existuje mnoho různorodých tónových systémů, které jsou založeny na

<sup>6</sup> Stěžejní myšlenky evolucionismu: Lidé jsou ve své podstatě stejní a proto za určitých okolností produkují tytéž jevy (tzv. psychická jednota lidstva). Rozdílnost kultur vyplývá pouze z jiného stupně jejich vývoje (tzv. stadiální charakter vývoje), výskyt týchž jevů dokazuje, že na určitém stupni vývoje produkují společností tytéž jevy (tzv. vývojový paralelismus). Na základě komparativních a statistických metod je možné stanovit fáze vývoje jednotlivých kultur a rekonstruovat tak historii evropské civilizace stojící na vrcholu pomyslné stupnice (Soukup 2000:23-38).

<sup>7</sup> K pozoruhodným souvislostem Ellisova centového systému a indického konceptu nejmenší slyšitelné jednotky *śruti* viz DeVale 1990:72-74.

zcela jiných principech než evropský a i přesto mohou být a jsou vnímány jako neméně logické a „normální“ (Kunst 1974:2-9). Co je však možná nejdůležitější, Ellis došel k závěru, že „*stupnice jsou produktem kulturní invence a nejsou založeny na přirozených akustických zákonech*“ (Myers 1993:138). To, že Ellis použil přírodovědeckých metod, aby odhalil a dokázal kulturní podíl (označovaný v té době také jako *rasový*) na tvorbě hudebních jevů, příznačně zapadalo do přemýšlení o tom, kudy by se měla tehdejší hudební věda dále ubírat (Myers 1992:375).

Téhož roku, kdy vyšel Ellisův článek, byl založen časopis *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* trojicí hudebních vědců Philipem Sittou, Friedrichem Chrysanderem<sup>8</sup> a Guido Adlerem. Časopis se měl stát vlajkovou lodí nového zaměření oboru historie hudby ve smyslu teoreticky i vědecky hlubším přístupem obecné muzikologie. Obor měl být rozšířen o další styčné obory jako akustika, hudební teorie, psychologie ad. a měl rozšířit své obzory i mimo oblast západní klasické hudby<sup>9</sup> (Košťál 1987). Rok po jeho založení zde uveřejnil Guido Adler článek *Umfang, Methode und Ziele der Musikwissenschaft*, v němž zahrnul srovnávací hudební vědu do systematické části oboru hudební vědy. Jejím úkolem mělo být součinnost řady disciplín jako pedagogika, estetika, akustika, fyziologie, psychologie ad. „*stanovit a nakonec dokázat ‚základní zákonitosti‘ hudebního umění*“ (Schneider; in:Myers 1993:82).

Později pak v roce 1905 navázal na Adlerovy myšlenky E. M. von Hornbostel<sup>10</sup> svou formulací srovnávací hudební vědy jako průniku etnologie, muzikologie a psychologie. Na základě srovnávacích výzkumů měly pak tyto tři vědy společně hledat odpovědi na otázky po „*původu a vývoji hudby stejně jako její podstatě*“ (Hornbostel 1905, in:Myers 1993:82). Mimoevropský prostor v tomto hledání zaujímal mimořádné postavení, protože představoval natolik odlišný materiál od toho, s nímž doposud hudební věda pracovala, že se nabízela vysoká šance co nejobektivnějších přístupů (Myers 1993:82).

Srovnávací hudební věda se tedy od počátku profilovala jako mezioborová disciplína, v níž se angažovali vědci nejrůznějšího vzdělání i zaměření. Ti od devadesátých let 19. století získali také znamenitý nástroj, bez něž by další rozvoj vědy s ambicí srovnávání v co nejširším měřítku nebyl myslitelný – Edisonův fonograf (Myers 1993:4; Geist 1970:12). Teprve tento vynález umožnil pečlivé, opakovatelné laboratorní analýzy hudby i z těch

---

<sup>8</sup> F. Chrysander založil již dříve roku 1863 sborník *Jahrbücher für musikalische Wissenschaft*, v němž zdůrazňoval kognitivní funkci hudební vědy a nutnost zabývat se lidovou hudbou (Poledňák; Fukač 2001; Slovník č. hud. kult. 1997).

<sup>9</sup> V druhém ročníku se například objevil příspěvek C. Stumpfa „*Lieder der Bellakula-Indianer*“, který byl založen na transkripci písní Indiánů, s nimiž se Stumpf setkal v Německu (Myers 1993:84).

<sup>10</sup> K osobnosti a vědeckému přístupu E. M. von Hornbostela viz Nettl 1983:84-87.

nejodlehlejších končin světa a vzrůstající počet voskových válečků skladovaných ve Vídni a Berlíně rovněž přirozeně vyústil ve vznik dvou hlavních center srovnávacích výzkumů. Vídeňský Phonogrammarchiv byl zřízen roku 1899 v rámci Akademie věd a berlínský vznikl příznačně z podnětu psychologa a fyziologa Carla Stumpfa v roce 1902 v rámci Institutu psychologie Berlínské univerzity (Kunst 1974:17; Myers 1993:84). Jejich kolekce se postupně rozšířily do enormních rozměrů: ve Vídni bylo v roce 1933 kolem 1500 nahrávek a v Berlíně dokonce na 10 000 (Kunst 1974:17-18).

Vědci srovnávací hudební vědy zpravidla sami terénní výzkum neprováděli. Spoléhali se na informace poskytované antropology, misionáři, koloniálními úředníky atd., kteří také obstarávali nahrávky (Myers 1993:90). Tento do značné míry charakteristický rys srovnávací hudební vědy vyplýval z hlavního paradigmatu: Hudba byla nahlížena jako systém s vlastními vnitřními zákony vyplývajícími zejména z jednotné psychiky člověka. Protože se pak hudba projevuje především zvukem, důraz byl kladen na analýzu zvuku a hledání vhodných způsobů jeho srovnávání (Merriam 1964:3, 29).

Srovnávací hudební věda si nesla od počátku svého vzniku základní charakteristiky jako hledání odpovědí na počátky a podstatu hudby, důraz na komparativní metody, deduktivní evolucionistický přístup, interdisciplinaritu, vědecký pozitivismus a generalizace. Když pak evolucionistické hnutí vyčerpalo koncem 19. století své síly a bylo nahrazeno novým konceptem *difuzionismu* (v Evropě v podobě britské heliolitické školy a německo-rakouské školy kulturních okruhů), hudebně-srovnávací věda nabídla nová řešení, aniž by se však svých základních charakteristik potřebovala zbavit (Myers 1993:85-91; Merriam 1964:4).

Teprve ve dvacátých a třicátých letech se objevovaly snahy o nové přístupy a revizi konceptů, nicméně vývojem společensko-politických okolností v Evropě už k zásadním proměnám disciplíny v jejích centrech nemohlo dojít (Myers 1993:91). Mnoho předních představitelů srovnávací hudební vědy a jejich žáků tehdy emigrovalo nebo ztratilo práci v důsledku sílícího nacistického režimu<sup>11</sup>. Jejich následné propojení s vývojem hudebního bádání v USA bylo pak dalším významným krokem k etnomuzikologii. Ta přínosné myšlenky a materiály tohoto období vývoje hudební vědy postupně vstřebávala zatímco se v průběhu čtyřicátých až šedesátých let termín srovnávací hudební věda pomalu vytrácel (Slovník č. hud. kult. 1997).

---

<sup>11</sup> Například C. Sachs, E. M. von Hornbostel, M. Bukofzer, W. Apel, P. Netti, T. W. Adorno, M. Koliński (Slovník č. hud. kult. 1997). V roce 1934 byla dokonce v USA založena *American Society for Comparative Musicology*, jejíž činnost však trvala pouhé tři roky (Myers 1993:401).

Společně s termínem se však nevytratila myšlenka, že srovnáváním více hudebních kultur můžeme nalézat určité odpovědi na obecné otázky týkající se člověka jako biologického druhu se zvláštním typem komunikace v podobě hudby (viz pododdíl IV.).

## II. Výzkumy hudby původních obyvatel USA

Spekulativní teoretizující přístup a globální perspektiva srovnávacích hudebních vědců byly v ostrém kontrastu k paralelním výzkumům lidové hudby v Evropě a hudby indiánských kultur v USA. Ty měly silně deskriptivní charakter a byly založeny zejména na terénním výzkumu. Jejich hlavním smyslem bylo zejména zachytit mizející hudební život pomocí ručních zápisů hudby a později i pomocí fonografu (Nettl 1983:270-273).

Výzkumy hudby indiánských populací USA tvoří jeden z důležitých pilířů, na němž se zformovala v průběhu 20. století nová vědecká disciplína označovaná později jako etnomuzikologie. Historie výzkumů indiánské hudby je tedy mimo jiné jednou částí historie této vznikající vědy a etnomuzikologického myšlení vůbec.

Vědecký zájem o indiánské kultury Severní Ameriky se datuje od počátku 18. století. S přibývajícimi kontakty, postupem kolonizace Evropanů a množícimi se konflikty s původními obyvateli se zájem stále zvyšoval už pro samotný fakt, že americká vláda potřebovala svého protivníka znát. V šedesátých letech 19. století byly USA ve válce s mnoha domorodými kmeny západně od Mississippi a právě někteří účastníci těchto bitev jsou autory etnologicky zaměřených studií.

Oficiální vědeckou platformou se v roce 1879 stalo *Bureau of American Ethnology* (dále jen BAE), které bylo pověřeno americkým Kongresem studiem indiánských kultur. Do druhé půle 19. století také spadají první vědecktější zaměřené práce o hudbě. Je to především disertace Theodora Bakera (1854 – 1928) z roku 1882 *Über der Musik der Nordamerikanischen Wilden* (založená na částečném terénním výzkumu) a první transkripce indiánských písní některých etnologů zabývajících se obřadností<sup>12</sup>.

S postupným seznamováním s indiánským hudebním materiálem však začalo být brzy jasné, že evropská notace není pro účel jeho zápisu vhodná a dostačující<sup>13</sup> (Nettl 1983:66-67).

<sup>12</sup> Např. v *Journal of American Folklore* James Owen Dorsey uvedl písně Ponků a Omahů, Franz Boas pak písně Kwakiutlů, Činuků a v *Bureau of American Ethnology annual report* také písně Eskymáků (Myers 1993:20-21).

<sup>13</sup> Pětilinkový notový zápis se stal od počátku zájmu o hudbu mimoevropských hudebních kultur v období renesance hlavním a jediným prostředkem záznamu hudby až do objevení fonografu. Od 17. století se postupně formoval v nástroj využívaný později k analýzám sloužícím jako základ srovnávacích studií 19. století. Vznikaly různé typy zápisů užívající značky pro vyznačení odchylek od evropského dvanáctitónového systému na jedné straně (např. J. Davis) a naopak zápisy jakékoli odchylky ignorující na straně druhé (např. J. Fillmore). Již od počátku 19. století se však ozývaly hlasy upozorňující na zkrslující povahu zápisu evropskou notací vůbec. Její obhájci byli naopak

Řešení tohoto problému se objevilo v roce 1879 s vynálezem fonografu. Jeho použití pro etnografickou práci poprvé prověřil Jesse Walter Fewkes v roce 1890 při svých výzkumech u indiánů kmene Passamaquoddy a Zuni a v následujících letech také u Hopiů. Záhy se přidali další etnologové jako James Coony za svých výzkumů u Kaddů, Franz Boas u Kwakiutlů a George Bird Grinell a Walter McClintoc u kmenů v Montaně (Myers 1993:6, 21-22; Myers 1992:365).

Opakovaná analýza nahrávek jasně potvrzovala, že tónový materiál užívaný Indiány neodpovídá evropským temperovaným stupnicím. Tento fakt vyvolal polemiky o možné jedinečnosti domorodých hudebních systémů nezávislých na systému evropském.

Nejzatvrzelejším odpůrcem této myšlenky byl John Comfort Fillmore (1843 – 1898), který v duchu evolucionismu předpokládal, že odchylky od diatoniky jsou důsledkem ještě nezcela vyvinuté schopnosti indiánů odlišovat jednotlivé výšky tónů a vytvořil teorii hudební analýzy předpokládající harmonický základ v jakékoli hudbě světa. V důsledku jeho předpokladů transkriboval nahrávky pomocí evropské notace s předznamenáními a taktovými čarami a prováděl čtyřhlasé harmonizace. Etnologové z BAE se však postupně stále více přikláněli spíše k přesvědčení jeho odpůrců, že indiánské kultury mají své vlastní hudební systémy a Fillmore ztratil koncem 19. století jejich podporu (Myers 1993:23; Myers 1992:122-123).

Mezi nejvýznamnější vědce zabývající se hudbou Indiánů na konci 19. století patří především Alice Cunningham Fletcher (1838 – 1923), pro níž se staly výzkumy a obhajoba zájmů indiánských kultur centrem jejího celoživotního úsilí. Díky svým etnologickým studiím si brzy uvědomila význam hudby v rituálech indiánů a pustila se do sběru písní. Jeho výsledkem byla monografie z roku 1893 *A Study of Omaha Indian Music*<sup>14</sup> s harmonizacemi melodií provedenými J. C. Fillmorem a studie *Indian Story and Song form North America*<sup>15</sup> z roku 1900. Společně s etnologem Jamesem Muriem se zaměřila na ponyjskou obřadnost a výsledkem byla práce *The Hako: a Pawnee Ceremony*<sup>16</sup> z roku 1904. S Francisem La Fleschem sestavila v roce 1911 monografii *The Omaha Tribe*<sup>17</sup>, která svým zaměřením jak na hudbu tak na kulturu Omahů obecně představuje jednu z úplně prvních ryze etnomuzikologických prací (Myers 1993:25).

---

přesvědčení, že porovnáním slyšeného s klavírem (či monochordem) a detailním vyznačením odchylek je možné dosáhnout vysoké míry objektivity vědeckých výzkumů. Tento argument úzce souvisel s tehdejšími diskusemi o tom, zda stojí evropská klasická hudba na vrcholu vývojového žebříčku hudby světa, a zda její dvanáctitónový systém je jen dokonalejší verzí obecně existujícího tónového systému, který je základem všech tónových systémů světa. Z tohoto pohledu by podléhal vývoj hudby všech společností stejným přírodním zákonům, a proto by jeho přirozeným vyústěním byla evropská klasická hudba a objevení harmonie. Rozluštění této záhady přinesl až vynález centového systému J. Ellise, který objektivně potvrdil, že tónové systémy jsou zcela autentické produkty kultury a jako takové sobě rovné. (Nettl 1983:65-81; Myers 1992:110-147).

<sup>14</sup> Boston 1893

<sup>15</sup> Small, Myanard; Boston 1900

<sup>16</sup> Twenty-second Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1900-1901; Washington DC 1904

<sup>17</sup> Twenty-seventh Annual Report of the Bureau of American Ethnology, 1905-1906; Washington DC 1911

I dalšími výraznými osobnostmi jak ve studiu indiánské hudby tak ve vývoji etnomuzikologie byly ženy. Natalie Curtis (1875 – 1921) byla podobně jako A. C. Fletcher celoživotní obhájkyní indiánských kultur a bojovnicí proti rasovým předsudkům. Její nejznámější kniha *The Indian's Book*<sup>18</sup> z roku 1907 je souborem vyprávění, veršů, umění a melodií (Myers 1993:25). Především na sběr a nahrávání indiánské hudby se soustředila Frances Densmore (1867 – 1957), jež v průběhu své padesátileté činnosti nahrála více než 3000 voskových válečků, vydala na dvě desítky monografií a mnoho článků o hudbě indiánů.

Důležitý byl i přínos hudebních skladatelů USA obracejících počátkem 20. století svůj zrak k hudbě domorodých obyvatel Ameriky jako k možnému zdroji inspirace pro vznik národní americké hudby. Vedle vlastní kompoziční práce spolupracovali s etnology na jejich monografiích, pořizovali nahrávky na voskové válečky, zapisovali v terénu a někteří nakonec i publikovali. Například kniha Frederica Burtona *American Primitive Music*<sup>19</sup> z roku 1909 byla založena na jeho výzkumech u Odžibvejů.

Další dvě významné osobnosti počínající svou kariéru ve dvacátých letech 20. století už plně odpovídaly trendu, jaký se v oblasti zkoumání mimoevropské hudby začal v Americe v té době razit. Jak Helen Heffron Roberts (1888 – 1985) tak Georg Herzog (1901 – 1984) byli žáky antropologa Franze Boase<sup>20</sup> a současně měli hudební vzdělání. Zabývali se analýzami hudby z nejrůznějších oblastí světa, oba se také věnovali v té době populárním otázkám geografické distribuce kulturních prvků a přinesli každý svůj návrh vymezení hudebních areálů indiánských kultur Severní Ameriky<sup>21</sup>.

Do první světové války se podařilo nashromáždit značné množství údajů o hudbě jednotlivých kmenů, mnoho stovek voskových válečků s nahrávkami a studium indiánské hudby se stalo významnou součástí výzkumů formujících vznikající etnomuzikologii. V následujícím meziválečném a poválečném období se pokračovalo v zaznamenávání hudby, tvorbě areálů a objevil se nový krok v chápání hudby skrze její vztah ke kultuře. Ten představovala průkopnická práce Davida McAllestera z roku 1954 *Enemy Way Music*<sup>22</sup> založená na jeho terénním výzkumu u Navahů. McAllester se nezabýval pouze tím, jak hudba

<sup>18</sup> Harper, New York 1907

<sup>19</sup> Yard. Moffat, New York 1909

<sup>20</sup> Franz Boas (1858 – 1942) představuje jednu z nejvýznamnějších postav antropologie 20. století. Do antropologie vnesl nové myšlenky *historického partikularismu* (každý jev i každá kultura má svou osobitou historii), *holismu* (jakýkoli prvek výzkumu musí být zkoumán v kontextu dalších prvků kultury), *lingvistické antropologie* (jazyk determinuje lidské chování i prožívání a proto je pro výzkumníka nezbytná jeho znalost), *kulturního relativismu* (každá kultura je jedinečná, sama o sobě smysluplná, s vlastní historií), *interdisciplinárního pojetí obecné antropologie* (obsahuje fyzickou, kulturní, lingvistickou antropologii a archeologii), *kulturní změny* (kultura se skládá z prvků, které prošly *difuzí, modifikací a integrací*), *idiografického přístupu* (je třeba porozumět individuálním fenoménům v konkrétním místě a čase) (Soukup 2000:44-53). Boas byl ovšem také hudebník; některé jeho studie se zabývají analýzou fenoménů jako rytmická struktura, hudba a kulturní změna či porovnávání různých transkripcí stejných písní (Myers 1992:118).

<sup>21</sup> Georg Herzog: „Musical Styles in North America“, Proceedings, 23rd International Congress of Americanists, 1923; Helen H. Roberts: Musical Areas in Aboriginal North America, New Haven, Conn.: Yale University Publications in Anthropology, No. 12

<sup>22</sup> Peabody Museum Papers, vol. 41, no. 3, Cambridge 1954

v dané kultuře vypadá, ale také tím, co od hudby lidé očekávají, jak ji hodnotí a jaký jí přiřkládají význam. Tato „emic“ perspektiva se objevila v etnomuzikologii vůbec poprvé a měla silný vliv na mnoho dalších prací tohoto období (Myers 1993:406; Nettl 1983:140-141).

Jiným novým tématem poválečných výzkumů se stala modernizace, westernizace, christianizace a homogenizace indiánských hudebních tradic, k nimž od sedmdesátých let přibyla také témata akulturace, revitalizace, revivalu a uchovávání. Skrze tato nová témata se ukazovalo, jak se hudba dokáže proměňovat a plnit vedle funkcí původních také novou funkci symbolu společné identity. Etnomuzikologové tak začali hudbu nahlížet pomocí dynamického procesuálního modelu, jímž chápeme hudbu jako neustále se měnící kontinuum neodlučitelně svázané se svým kulturním pozadím.

### III. Výzkum evropských lidových písní

V historii etnomuzikologie má mimořádné postavení výzkum lidové hudby a to zejména Evropy a Severní Ameriky. Představuje totiž oblast bádání s osobitým vývojem a historií daleko hlubší než jsou dějiny srovnávací hudební vědy. V různých obdobích a s různými cíli se lidovou hudbou zabývali literární vědci, umělci, skladatelé, srovnávací hudební vědci, muzikologové, folkloristé, antropologové a teprve později se stala také nedílnou součástí zájmu etnomuzikologie. Od počátku byl pro výzkum lidové hudby charakteristický primární zájem o deskripci, analýzu, klasifikaci, komparaci, zachování a to nejprve textů a od poloviny 19. století také melodií. Výraznější změnu přístupu přinesly až radikální proměny evropských společností v průběhu dvacátého století a silící vliv etnomuzikologie a potažmo antropologie.

Ačkoli již v dřívějších obdobích věnovala řada myslitelů pozornost také orálním projevům nevládnoucích vrstev obyvatelstva feudální Evropy<sup>23</sup>, nejsilnější zájem se objevil teprve po vystoupení Johanna Gottfrieda Herdera v sedmdesátých letech 18. století, který je také uváděn jako autor termínu *Volkslied* (Braun 1985:4; Myers 1993:219) a autor tzv. *produkční teorie* (Tyllner 1989:30). Herder mimo jiné vyslovil myšlenku, že jazyk představující (společně se zvyky a hudbou) naučené chování a výraz kultury, je součástí kolektivního ducha (Wade 2004:140). Proto se jeho zájem upřel především ke sběru lidových písňových textů, v nichž spatřoval kolektivní produkt nejstarších dob formování národa předcházející umělecké písni (Tyllner 1989:28-30; Myers 1993:36). Svými myšlenkami Herder otevřel období vědeckého

---

<sup>23</sup> Zcela mimořádné postavení patří Anglii, kde existovala nepřetržitá tradice vytváření sbírek balad sahající až do 16. století. Až do poloviny 19. století obsahovaly tyto sbírky (podobně jako jinde v Evropě) pouze texty a spoléhaly se převážně na starší psané a tištěné materiály. Od poloviny 19. století se však započalo se systematickým studiem lidových písní žijících zpěváků a ve sbírkách se začaly objevovat také melodie (Myers 1993:130-132; Braun 1985).

zájmu o lidové písně, v němž převažovalo po celé 19. století pátrání po jejich historickém původu. Skupina navazující na Herdera, označovaná jako *komunalisté*, nahlížela lidovou píseň jako produkt kolektivu a skupina tzv. *individualistů* naopak jako produkt jednotlivců (Myers 1993:36; Braun 1985:15-19).

Vedle tohoto vědeckého zájmu lidová píseň stále více provokovala svou záhadností a předpokládanou přirozeností také umělce romantismu a mimořádnou úlohu začala (zcela v souladu s Herderovými myšlenkami) brzy sehrávat také v oblasti vzrůstajícího evropského nacionalismu. Lidová píseň začala být vnímána jako nositel národních charakteristik a záhy se také v této souvislosti objevily obavy z jejího brzkého zániku a snahy o její zachování. Všechny zmíněné okolnosti pak vedly k vytváření prvních sbírek po celé Evropě i Severní Americe, do nichž sběratelé často promítali své vlastní postoje a představy o tom, co lidová píseň je. Obvyklým rysem těchto sbírek byla selekce sesbíraného materiálu v závislosti na sledovaných cílech, do poloviny 19. století uvádění pouze textů, zásahy do původního znění, později i harmonizace nešetných a zjednodušujících transkripcí melodií. Vytváření rozsáhlých sbírek a podporování živé existence písní převažovalo v oblasti výzkumu lidových písní až do poloviny 20. století a leckde ještě dále (Nettl 1983:270-277; Myers 1993:77-197).

Přes řadu podobností se nicméně v přístupu k lidovým písním v Evropě a v USA začal postupně projevovat značný rozdíl. V Americe panovaly zcela jiné podmínky než v Británii, podle jejíhož vzoru se tady s výzkumy lidových písní a folklóru začínalo. Byla to jednak enormní rozloha amerického území a dále specifická skladba obyvatelstva zahrnující jak přistěhovalce z nejrůznějších koutů Evropy tak obyvatelstvo afrického původu a domorodé obyvatele Ameriky. Kromě toho budování americké identity probíhalo na jiné bázi než bylo vytváření národních identit v Evropě (Wade 2004:136), kde výzkum lidového umění sloužil jako jeden z nástrojů evropského nacionalismu (Myers 1993:5-6). Proto měly také ambice *American Folklore Society* založené v roce 1888 literárními vědci Williamem Wellsem Newellem a Francisem Jamesem Childem<sup>24</sup> společně s antropologem Franzem Boasem poměrně široký záběr. Úkolem společnosti měl být: „*sběr a publikace pozůstatků starých anglických písní a příběhů, tradice jižanských černochů, amerických indiánských kultur a lidové tradice Mexika a francouzské Kanady*“ (Myers 1993:38). Definovat tvář v tvář tomuto souboru rozmanitých tradic lidovou píseň na bázi především na zemědělské vesnické obyvatelstvo zaměřeného evropského pohledu<sup>25</sup> bylo prakticky nemožné (Myers 1993:36-39).

<sup>24</sup> F. J. Child (1825-96) a W. W. Newel (1837-39) představují prvou generaci vědců, kteří vedli empirické výzkumy ústící v rozsáhlé sbírky folklórního materiálu lišící se svým záběrem i pojetím od jejich britských současníků – v letech 1883-98 vyšla postupně Childova sbírka *The English and Scottish Popular Ballads* a v roce 1883 Newellova sbírka *Games and Songs of American Children* (Myers 1993:36-37).

<sup>25</sup> „Podle definice Kodályho a Bartóka je lidová hudba nepsaná hudba přežívající v tradici zemědělců.“ (Sarosi; in: Myers 1993:190)

Anglická *Folk-Song Society* (1898) sledovala na samém počátku 20. století opravdu odlišné cíle, jak může být patrné mimo jiné z činnosti jejího spoluzakladatele a předního představitele Cecila Sharpa. Ten se v průběhu své sběratelské kariéry plně věnoval hlavním cílům společnosti – objevit, sesbírat, publikovat a rozšířit anglické lidové písně (Myers 1993:134). Zapsal jich na 4977 a 1118 z nich publikoval, věnoval se terénnímu výzkumu jak v Anglii tak v USA (u Američanů anglického původu), byl propagátorem myšlenky vyučování lidových písní na školách a vytvoření repertoáru klasické hudby založeného na idiomech anglických lidových písní (Myers 1993:135).

Sharp společně se svými současníky předpokládal, že autentická tradice odchází, a že je tedy třeba vykonat maximum pro její zachování. Proto také centrum jejich zájmu představovali převážně lidé starší šedesátí let a proto existoval mezi sběrateli mimořádný zájem o sběr písní u Američanů britského původu. V průběhu let 1916 – 1918 tedy Sharp společně s Maud Karpeles sesbírali v Apalačských horách 1612 písní, u nichž předpokládali, že se jedná o písně z původní tradice zachované zde v podmínkách izolace<sup>26</sup> (Myers 1993:136).

Lidová hudba byla z hlediska idealizovaného Sharpova pohledu produktem stabilní, konzervativní vesnické společnosti nezasažené industrializací, gramotností a městským vkusem (Myers 1993:217). Byl to postoj obvyklý v oblasti studia evropské lidové hudby až do poloviny 20. století. Souběžně se vznikem etnomuzikologie prolutím amerických a evropských přístupů ke studiu hudby a stále se zvyšující modernizací společností po druhé světové válce se především v západní Evropě začal nicméně tento postoj jevit jako neudržitelný.

V roce 1947 byl v Londýně založen *International Folk Music Council*, který navázal na činnost společnosti založené Cecilím Sharpem *English Folk Dance and Song Society* (1911). V názvu nově vzniklé společnosti se ještě vyskytovalo slovo *folk*, jež odkazovalo k původnímu zájmu hudebních folkloristů zaměřených na zachycení a podporu zachování pomalu ale jistě mizející hudby jedné sociální vrstvy Evropy. Následující vývoj však směřoval k radikální změně perspektivy a sblížení s etnomuzikologií (Myers 1993:215-218, 135).

Společně se změnami v přístupu a objektu zájmu se objevily problémy terminologické povahy. Původní termín *folk music* se všemi konotacemi z předchozího období se ukazoval jako stále méně vhodný a postupně začal být nahrazován širším pojmem *traditional music*.

---

<sup>26</sup> Podobné výzkumy přetrvávaly v druhé půli 20. století ve východní Evropě, kde existuje řada států s výskytem menšinového etnika s vlastním státem: Například Maďarská menšina na Slovensku či v Rumunsku, nebo Slováci v Maďarsku, Rumunsku, bývalé Jugoslávii (Elschek 1991:92).

Tato významná změna se projevila v roce 1980 v přejmenování *International Folk Music Council* na *International Council for Traditional Music*. Současně se objevily nové termíny jako *druhá existence lidové hudby* (*zweites Dasein*), *folklórní hudba* (*folkloristic music*) či *Musikfolklorismus* coby kontrastní termíny k pojmu *tradiční hudba* (Myers 1993:219) nebo termín *ethnic music* zahrnující vše s nějakým vztahem k evropské lidové hudbě nebo mimoevropské hudbě obecně (Myers 1992:380).

Historické, komparativní, systematické a analytické přístupy byly postupně v západní Evropě opouštěny a zůstaly charakteristickým znakem východoevropské hudební folkloristiky, zde často ne zcela oprávněně zaměňované s etnomuzikologií (viz Myers 1993:215-229; Elschek 1991:91-103; Holý 1988:778-799).

Příkladem východoevropského pojetí etnomuzikologie by mohla být Česká republika. I zde byl jak v 19. tak ve 20. století hlavní důraz kladen na výzkum lidové hudby v mezích spíše hudebně folkloristických než etnomuzikologických. Bádání v oblasti mimoevropských hudebních kultur mělo vždy zcela okrajový význam, přínosné myšlenky etnomuzikologie se sem vlivem izolace východního bloku dostávaly s obtížemi, studovaných etnomuzikologů bylo a prozatím je naprosté minimum<sup>27</sup>.

Naproti tomu hudební folkloristika má v českých zemích více než stopadesátiletou tradici. Prvé záznamy lidových písní ještě v osvěcenském duchu (kdy lidová kultura byla vnímána jako inspirující prostředí pro rozptýlení aristokracie) můžeme u nás datovat už od druhé půle 18. století. Z této doby pocházejí první často anonymní sborníky směsice lidových, pololidových i umělých písňových útvarů a tanců. Postupně se začaly objevovat cílené snahy o zaznamenání „skutečných“ lidových písní (P. Cerroni, J. N. Jeník z Bratřic, J.H. A. Gallaš, J. G. Meinert, J. Jaschek), ale souběžně s počátkem 19. století se zdvíhá zájem především o textovou stránku lidových písní jakožto možného inspiračního zdroje pro rodící se národní literaturu<sup>28</sup> (Slovník č. hud. kultury 1997).

Dalším důležitým předělem v poznávání lidových písní byl centrálně nařízený a řízený sběr písní (lidových, městských a zlidovělých) zahájený roku 1819 z popudu

<sup>27</sup> K současnému stavu viz například Jurková 1996, 2001 a,b; Matoušek 2001. K termínu **etnomuzikologie** se můžeme mimo jiné u nás dočíst, že „... v češtině se vedle víceméně zastaralých označení *hudební národopis* či *hudební lidopis* uplatňují též výrazy jako *hudební etnografie*, *hudební etnologie* a *hudební folkloristika* (zvl. poslední výraz přežívá se značnou houževnatostí)“ (Slovník české hudební kultury 1997:201); „etnomuzikologie: hudebně vědní disciplína zabývající se sběrem, popisem, tříděním a výkladem hudebního folklóru“ (Slovník cizích slov; Ottovo nakladatelství, Praha 2000).

<sup>28</sup> Vznikají tak například tyto významné práce – F. L. Čelakovský: *Slovanské národní písně* (1822 – 1827); P. J. Šafařík: *Písně světské lidu slovenského u Uhrách* (1823 – 1827), J. Kollár: *Národné spievanky, čili světské písně Slováků u Uhrách* (1834 – 1835).

*Gesellschaft der Musikfreunde* ve Vídni a týkající se všech zemí monarchie (tzv. *guberniální sběr*). Hlavním výstupem této akce v Čechách pak byla sbírka Jana z Rittersberku *České národní písně* roku 1825, která narazila na značný odpor tehdejších vlastenců. Ve sbírce se totiž vyskytovaly i necudné a městské písně, což neodpovídalo idealizovaným představám o umělecké a národní hodnotě lidových útvarů obecně. Dnes je ovšem samozřejmě právě pro tuto skutečnost, společně s u nás v té době průkopnickým uvedením nápěvů, vysoce ceněna, protože poskytuje úplnější představu o dobovém repertoáru (Myers 1993:179; Braun 1985:9).

Různě estetizované sbírky nacházíme u K. J. Erbena (1842, 1843, 1845) stejně jako u F. Sušila (1835, 1860). Teprve od 70. a 80. let docházelo k postupnému odklonu od romantického přístupu k lidovým písním a nastávalo období vědecktějšího přístupu k národopisnému bádání i sběratelství. Druhá půle 19. století byla vůbec na aktivity týkající se lidových písní nesmírně bohatá – objevily se osobnosti jako F. Bartoš, L. Janáček, O. Hostinský, L. Kuba, M. Zeman, L. Kadavý, probíhala celá řada sběratelsko-editačních aktivit, zdokonalovaly se techniky zápisu, začal se užívat fonograf, kladly se nové otázky historické, typologické, strukturní, klasifikační ad. (Slovník č. hud. kult 1997:205-206).

V roce 1906 se objevilo prvé vědecké pracoviště pod názvem *Pracovní výbor pro českou lidovou píseň v Čechách*, na jehož činnost navázal později *Státní ústav pro lidovou píseň*. Ten se pak stal základnou pro poválečný *Kabinet pro lidovou píseň* (1953) a nakonec *Ústav pro etnografii a folkloristiku* (1954). Pokud bychom se vydali po stopě činností rozvíjených v oblasti hudební folkloristiky v průběhu dvacátého století<sup>29</sup>, našli bychom opět nepřehledné množství různých sbírek, prací teoretických, organologických, historických ad..

Na poli mimoevropských výzkumů výčet aktivit za hudební folkloristikou přirozeně zaostává. Za zmínku stojí rozhlasové pořady Karla Čapka (1890 – 1938) z roku 1933 věnované hudbě různých světových končin a jeho cenná sbírka gramofonových desek s nahrávkami světové hudby<sup>30</sup>. Skladatel Alois Hába (1893 – 1973) se zabýval mikrointervalikou, která jej přivedla také k zájmu o hudbu arabského okruhu, jíž se však zabýval spíše z hlediska hudebně-teoretického než etnomuzikologického.

<sup>29</sup> Viz např. Slovník české hudební kultury 1997:205-207; Košťál 1987:3-22; Holý 1988:799-822.

<sup>30</sup> Sbírkou vlastněná NpM byla zdigitalizována v roce 1998; v roce 1999 byl NpM vydán soubor 5 CD s reprezentativním výběrem z mimoevropské části sbírky: „Mimoevropská hudba v původních nahrávkách ze sbírky K. Čapka“ ([http://www.aconet.cz/npm/extras/bibl\\_capek\\_music/ccapdoc.html](http://www.aconet.cz/npm/extras/bibl_capek_music/ccapdoc.html)) a následně 1 CD s výběrem z evropské hudby: „Evropská hudba v původních nahrávkách ze sbírky K. Čapka“ ([http://www.aconet.cz/npm/extras/bibl\\_capek\\_music/index.html](http://www.aconet.cz/npm/extras/bibl_capek_music/index.html)).

V letech 1962 – 1972 fungovala v Československu *Komise pro mimoevropskou hudbu* v rámci *Československé společnosti orientalistické*<sup>31</sup> (Jurková 2001a; Slovník české hudební kultury 1997). Z hlediska publikací lze shrnout, že v letech 1945 – 1980 vzniklo v rámci (vlastně neexistující) české etnomuzikologie 9 samostatných titulů zabývajících se mimoevropskou hudbou<sup>32</sup> (Jurková 2001b).

□

#### IV.

#### Výzkumy mimoevropské hudby a vznik etnomuzikologie

Jak vyplývá z vývoje etnomuzikologické disciplíny v jednotlivých evropských zemích (viz Myers 1993:77-211), stěžejní důraz byl v Evropě vždy kladen především na výzkum *lidové hudby*. Výzkum mimoevropských hudebních kultur se do poloviny 20. století objevoval, kromě specifického přístupu rakouské a německé srovnávací hudební vědy, významněji ve velmi různorodé podobě pouze v několika zemích nejčastěji s koloniální zkušeností (Nizozemí, Francie, Belgie a Anglie).

Výzkumy mimoevropské a lidové hudby v Severní Americe se od přelomu století vyvíjely v souladu s rozvojem antropologie, s důrazem na americkou etnografii (Myers 1993:30) a souběžně se také rozšiřoval jejich záběr. Od tradičního zájmu o hudbu Indiánů, docházelo k prohloubení poznatků o hudbě Afroameričanů, ke zkoumání hudby Karibiku, amerického jihu, objevily se první nahrávky amerických kovbojů, lidových písní Latinské Ameriky a také americké kolonie Filipín (Myers 1993:25). Vedle toho ale pronikaly do Ameriky myšlenky evropské srovnávací hudební vědy, které později vedly ke krátkému trvání *American Society for Comparative Musicology* v letech 1934 – 37. Nicméně zatímco koloniální expanze evropských států způsobila plnění archívů novými nahrávkami a vyvolala další laboratorní analýzy a teorie, v americkém přístupu převažovalo silně etnologické hledisko vedoucí spíše k hudební etnografii než komparativní muzikologii (Myers 1993:27).

Ukázkovou postavou tohoto období dějin etnomuzikologie je Georg Herzog, který původně spolupracoval v Berlíně s E. M. von Hornbostelem a v roce 1925 emigroval do USA. Tady se stal žákem Franze Boase, u nějž se seznámil se současnými antropologickými terénními metodami a holistickým pohledem na kulturu (Myers 1993:6). Výsledkem byla syntéza

<sup>31</sup> Působili zde M. Kabeláč, V. Kubica, X. Dvorská, Z. Zahradník, J. Žoch, K. Lachout.

<sup>32</sup> Při této příležitosti stojí za to blíže zmínit Václava Kubicu (1927–1992), který je patrně nejnámější osobností v našich končinách spojovanou s hudbou mimoevropských kultur. Byl dlouholetým pracovníkem Náprstkova muzea a právě jeho zásluhou byla v 80. letech objevena a zakoupena sbírka gramofonových desek K. Čapka. V rámci Náprstkova muzea realizoval řadu hudebně zaměřených výstav, jak se o tom lze přesvědčit v měsícnících sborníku „Rok v Náprstkově muzeu“. Tady se dočteme o jeho výstavních realizacích v oblasti hudebních nástrojů alespoň jedenkrát do roka v letech 1972 – 1990 (s výjimkou let 73, 79, 84, 86). Rovněž kapitola ve společné knize autorů V. Klímy, A. Wokouna a V. Kubici (Safari a za africkou kulturou, Práce, Praha 1983) o hudbě Afriky náleží k minimálnímu počtu českých prací o mimoevropské hudbě v tomto období (vedle jeho několika prací o hudbě arabsko-islámského kulturního okruhu z let 66, 75, 80).

evropské srovnávací hudební vědy a americké antropologie v jeho pracích. Herzogovo nové propojení muzikologického a antropologického přístupu předznamenalo poválečný vývoj směřující k novým dějinám oboru pod novým názvem *etno-muzikologie*, zavedeném v roce 1950 Holanďanem Jaapem Kunstem.

Jaap Kunst byl nadaným hudebníkem bez hlubšího hudebního nebo antropologického vzdělání a o to je jeho nezanedbatelný přínos pro etnomuzikologii pozoruhodnější. Ještě než se vydal do Indonésie v roce 1919 stačil vydat dvě sbírky nizozemských lidových písní a tanců (1915, 1916 – 18) a získat titul doktora práv (1917). Byl zřejmě vůbec prvním etnomuzikologem, který vedl systematické terénní výzkumy, jejichž výsledkem byly monografie o hudebních tradicích Indonésie. Ačkoli byl ale *gamelan* hlavním centrem jeho dlouhodobého zájmu, Kunst na něj osobně nikdy nehrál, a tak mu prvenství (dnes samozřejmé) osobní účasti na produkci zkoumané hudební kultury uniklo. Kunst byl rovněž v kontaktu s řadou soudobých předních hudebních vědců po celém světě a v roce 1930 byl sám oficiálně určen vládním muzikologem pro Indonésii. Do roku 1930 obsahovala jím založená a vedená instituce *Musicological Archives* stovky indonéských nástrojů, diapozitivů, negativů a voskových válečků (Myers 1993:106-110).

Ve své knize *Ethnomusicology* (1974) (v prvním vydání z roku 1950 s hlavním titulem *Musicologica* a podtitulem *Ethno-musicology*) shrnul své vlastní zkušenosti a představy o tom, co to je etnomuzikologie a jak se zabývá hudbou. Uvedl zde přehled dosavadní etnomuzikologické bibliografie, zabýval se vysvětlením Ellisova systému měření tónových výšek, otázkami nahrávání, problematikou terénního výzkumu, transkripce, klasifikace hudebních nástrojů, představil výčet hlavních hudebních archivů, stručně přiblížil dosavadní stěžejní etnomuzikologická díla a teorie o vzniku hudby. Jak Kunst poznamenal v úvodu prvního vydání: „*Je to zamýšleno jako obecný úvod do etnomuzikologie předtím, než se člověk začne zabývat studiem forem samostatných hudebních kultur*“ (Kunst 1974:v).

Celkově je zde rozhodně patrná Kunstova bohatá zkušenost s probíranými problémy, u nichž nezapomene zmínit i nejmenší detaily. Na druhou stranu je také záhy jasné, že vzdor novátorským myšlenkám představuje Kunst přeci jen zástupce odcházející školy srovnávací hudební vědy, jejíž plodné údobí vlastně uzavírá, a proti níž současně osobně vystupuje (Kunst 1974:1; Kartomi 2001:285).

Kunstův termín *ethno-musicology* vyznačoval definitivně a srozumitelně změnu perspektivy dosavadního bádání. Nicméně jeho užití a rozšíření po roce 1950 znamenalo vlastně jen vyústění již dříve započatých tendencí odklonu od komparací a generalizací v globálním měřítku ve prospěch hlubších výzkumů jedné hudební kultury antropologickými metodami (Nettl 1983:358-361). Tím se započala nová fáze dějin etnomuzikologie, v níž se střetly všechny proudy výzkumů Evropanů a Američanů předchozího období.

Padesátá léta 20. století znamenají pro etnomuzikologii určité sjednocení různých přístupů a přehodnocení a zužitkování přínosu dohasínající srovnávací hudební vědy. V roce 1953 vznikl první etnomuzikologický časopis *Ethno-musicology Newsletter* (od roku 1958 *Ethnomusicology*), jehož editorem se stal Alan Merriam. O dva roky později pak vznikla ve Filadelfii *Society for Ethnomusicology*, při jejímž prvním setkání (1957) byla příznačně vypuštěna původní pomlčka v názvu disciplíny. Tím byla etnomuzikologie definitivně symbolicky stvrzena jako nedělitelný průnik etnologie a muzikologie. V Evropě se pak tradičně silné postavení výzkumu především lidové hudby projevilo trvajícím existencí evropské paralely americké *Society for Ethnomusicology* pod názvem *International Folk Music Council* založené již roku 1947.

Přes tento vývoj k jednotnému chápání nově konsolidovaného oboru se už koncem padesátých let začaly zřetelně ukazovat dvě odlišné linie rozumějící etnomuzikologii každá trochu jinak (Nettl 2001:7). Rozpor už přirozeně nebyl v tom, zda se při výzkumu hudby věnovat současně také výzkumu kultury, ale v tom, zda jsou tyto dva jevy od sebe při výzkumu vůbec oddělitelné.

Linii spíše muzikologickou prezentoval v roce 1964 Bruno Nettle ve své knize *Theory and Method in Ethnomusicology*. V ní se přihlásil k tradicím srovnávací hudební vědy důrazem na transkripce a analýzy a k tradicím antropologickým zaměřením se na terénní výzkum a studium hudby v jejím kulturním kontextu. To byla vize vzniklá plynulým vývojem propojování muzikologie a etnologie, v němž podstatnou stránkou byl výzkum zvukového fenoménu zasazeného do konkrétního kulturního pozadí. Naproti tomu Alan P. Merriam ve své knize *Anthropology of Music* (vydané téhož roku) zdůraznil, že tradiční zaměření na zvukovou stránku hudby je třeba precizněji vyvážit hlubším zkoumáním úzkého vztahu hudby a kultury (Myers 1993:402). Merriamova kniha se tak stala viditelným signálem nové vlny antropologických inspirací v hudbě a prezentované Merriamovy novátorské myšlenky, jak co

nejkomplexněji přistupovat ke zkoumání hudby, se staly trvalou součástí etnomuzikologického myšlení následujícího období<sup>33</sup>.

Několik příkladů Merriamových myšlenek:

(1) Podle Merriama se etnomuzikologická práce skládá ze tří stupňů: **1. sběr dat v terénu**, **2. analýza dat**, která má dvě podoby – **a/** sestavení koherentního souboru znalostí o hudební praxi, chování a konceptech; **b/** transkripce a strukturní analýza dat; **3. vztažení výsledků** k relevantním problémům etnomuzikologickým, sociálně-vědeckým, humanitním (Merriam 1964:7-8).

(2) Existují čtyři stěžejní přístupy k řešení otázky po cílech a smyslu etnomuzikologie: **1.** etnomuzikologie je vnímána jako **nástroj boje proti etnocentrismu**; **2.** etnomuzikologie je vnímána jako **nástroj zachycení a studia mizející hudby**, jejíž význam je ovšem přeceňován na úkor studia změn, jimiž tato hudba prochází; **3.** etnomuzikologie je vnímána jako **nástroj zkoumání hudby jakožto komunikačního prostředku** – v Merriamově pojetí to znamená skrze hudbu se dovídat o jiných věcech kultury, vnímat ji jako symbolický systém; **4.** etnomuzikologie je vnímána jako **nástroj k rozšíření našich vědeckých i lidských horizontů** – jelikož se tak ale nejčastěji děje jednostranným zaměřením na jednotlivé aspekty hudby a navíc užitím odlišných přístupů, pro Merriama to znamená, že výsledkem je ve skutečnosti jen málo komplexní obraz o hudbě (Merriam 1964:8-14).

(3) Své vlastní cíle etnomuzikologie definuje Merriam pomocí tří termínů vystihujících nutné schopnosti, s nimiž do výzkumu etnomuzikolog vstupuje, aby výsledkem bylo co nejkomplexnější poznání: **1. pomocí technických schopností** odpovídá na otázky co je to hudba, jak je konstruována a jakou má strukturu – jedná se o deskriptivní, technickou část výzkumu vyžadující znalost notace hudby, schopnost analýzy a rozumění, jak jednotlivé její komponenty do sebe zapadají; **2. schopnost studia lidského chování** představuje neoddelitelnou část výzkumu hudby – je třeba rozlišit **a/** fyzické chování týkající se držení těla a pozice jeho částí při hře, **b/** konceptuální, ideační nebo kulturní chování zahrnující koncepty o hudbě vedoucí k žádanému fyzickému chování za účelem produkování zvuku, **c/** sociální chování

---

<sup>33</sup> Příklad Merriamova vlivu je viditelný i v závěru souboru případových studií samotného Bruna Nettla (Nettl 1992) týkajících se fenoménu perské klasické hudby zvaného *radif*. Vyskytují se zde exaktní měření, velmi detailní vhledy do mikrosvětů jednotlivých hudebních útvarů, ale stejně tak i interpretativní snahy týkající se postavení a symboliky tohoto hudebního jevu jako celku v kultuře Íránu. Nettel stručně nastínil otázky, které tato kniha chce řešit takto: a) vnitřní struktura *radifu*, b) porovnání různých verzí *radifu*, či *radifu* různých mistrů, c) vztah *radifu* a improvizace, d) vztah *radifu* k celkové hudební kultuře Íránu, e) *radif* jako ukazatel důležitých kulturních charakteristik a hodnot Íránu.

ukazující prostor možností chování jedince společnosti jakožto hudebníka a jakožto posluchače za těch kterých okolností v kontextu kulturního systému, **d/** vyučovací (learning) chování představuje cestu stávání se hudebníkem, posluchačem a někým, kdo se účastní hudebních událostí, ačkoli není profesionálem; **3. schopnost propojit přístupy humanitní a sociálně-vědecké** – hudba nemá jen stránku technickou a behaviorální, ale je propojena s celkem kultury a ve hře jsou tedy otázky sociální, politické, ekonomické, lingvistické, náboženské ad.; hudba je také nositelem symbolických sdělení o společnosti, hudba říká mnoho o estetice a jejím strukturování, skrze hudbu se dovídáme mnoho o tom, jak společnost funguje (Merriam 1964:14-16).

**(4)** K tomu, aby se etnomuzikologie opravdu stala disciplínou, jejíž podstatou je splynutí antropologie a etnomuzikologie, je nutné vytvořit vlastní teoretický i metodický rámec. Není podstatné, zda je etnomuzikologie více vědou humanitní či sociální, ale skutečnost, že ke komplexnímu poznání hudby musí přistupovat ke zkoumanému jevu z pozice obou vědeckých pólů. Hudba je tvarována kulturou, jejíž je částí - hudba představuje sociálně akceptované vzorcované (patterned) chování - hudba existuje jako součást sociální interakce. Hudbou se tedy nelze zabývat pouze ze zvukového hlediska. Pokud chceme hudbu vnímat jako systém, je to pak systém neoddělitelný od svého kulturního a sociálního pozadí. A protože se hudba skládá z mnoha aspektů (historické, sociálně-psychologické, strukturální, kulturní, funkční, fyzické, psychologické, estetické, symbolické aj.) bylo by metodologickou chybou přistupovat k hudbě jen z deskriptivního hlediska. Sama skutečnost, že hudba je tvořena lidmi implikuje vážnou námitku k jednostrannému deskriptivnímu pohledu, protože lidé mají vlastní představy o hudbě, jíž hrají, vlastní vysvětlení, proč se chovají v dané situaci takto a ne jinak. Chceme-li hudbě skutečně porozumět, není možné tuto stránku přehlížet. Paul Bohannon vytvořil koncept vystihující problematiku odlišnosti těchto dvou informačních zdrojů: Je třeba zkoumat *lidová hodnocení (folk evaluation)* a současně vytvářet *hodnocení analytická (analytical evaluation)* a teprve jejich spojením se přibližujeme k realitě zkoumaného jevu. Aby pak bylo možno vyhovět všemu, co bylo výše napsáno, je třeba vytvořit **teoretický výzkumný model, jenž obsáhne lidová hodnocení společně s analytickými, kulturní i sociální pozadí, aspekty, jimiž se zabývají jak vědy humanitní tak sociální, a také symbolickou, estetickou, formální, psychologickou, fyzickou aj. stránku hudby.** Je to model zahrnující tři analytické stupně – **konceptualizace o hudbě, chování ve vztahu k hudbě a hudební zvuk samotný.** Chování lze pak

rozdělit na tři typy: 1. fyzické chování (dělitelné dále na fyzické chování pro produkci zvuku, fyzické napětí a pozice těla při produkci zvuku, fyzická odpověď organismu na zvuk); 2. sociální chování (dělitelné na vyžadované chování hudebníka a nehudebníka); 3. verbální chování týkající se vyjadřovaných verbálních konstruktů. V pozadí za chováním však vždy musí existovat koncepty o tom, jak má chování ve spojení s hudbou vypadat a co hudba je a jakou má mít podobu. K hudebnímu zvuku vede chování, ale to jakou bude mít toto chování podobu závisí od konceptů, jež se k němu a k hudbě váží. Jestliže výsledný zvuk není v souladu s koncepty posluchačů, existují opět koncepty o tom, jak má posluchač zareagovat na tuto skutečnost, aby hudebník uvedl vše na pravou míru. Jednotlivé stupně modelu jsou vnitřně propojeny a jejich oddělení je možné pouze z analytických důvodů (Merriam 1964:17-35).

**(5)** Metody disciplíny závisejí na teoretické orientaci a hlavních domněnkách. Čtyři prvé Merriamovy domněnky jsou ve své podstatě neutrální: **1.** etnomuzikologie by měla užívat vědeckých metod (methods of science) jako formulace hypotéz, kontrola proměnných, objektivní hodnocení sebraných dat a seskupování výsledků za účelem dosažení generalizací; **2.** etnomuzikologie je současně disciplínou terénní i laboratorní; **3.** etnomuzikologie se až doposud zabývala především mimoevropskou a lidovou hudbou; **4.** ač se jednotlivé zkoumané společnosti odlišují, celková struktura terénní metody zůstává stejná. Následující tři domněnky jsou ve své podstatě kritické: **1.** etnomuzikologie nedokázala dosud správně pochopit, co to je terénní metoda a nebyla tudíž schopna využít tuto znalost důsledně ve svých pracích; etnomuzikologii tudíž stále trápí dvě obtížnosti – **a/** terénní studie jsou formulovány spíše obecnými než specifickými termíny, **b/** etnomuzikologii neprospívá práce amatérských sběratelů, kteří předpokládají, že úkolem terénní práce je pouze sběr zvuku; **2.** etnomuzikologie se vždy zabývala především sběrem faktů a nikoli řešením problémů souvisejícími se studiem hudby jakožto součástí lidské kultury – zabývala se tedy spíše otázkou, co zní než otázkami proč a jak; **3.** etnomuzikologie kladla doposud důraz především na laboratorní analýzy, v nichž se objevují dvě zásadní chyby – snaha empiricky testovat teorie na terénním materiálu a analyzování materiálu sebraného někým jiným (Merriam 1964:37-39).

**(6)** Chce-li se výzkumník komplexně zabývat výzkumem hudby, měl by se zabývat alespoň těmito šesti oblastmi: **1.** hudební materiální kultura, tj. výzkum hudebních nástrojů z mnoha aspektů; **2.** výzkum písňových textů (text jako lingvistické chování, vztah lingvistiky a hudebního zvuku, otázky co texty odkrývají tím, co říkají); **3.**

studium jednotlivých hudebních kategorií; **4.** výzkum hudebníka – jak je vyučován, nahlížen, jak je s ním nakládáno atd.; **5.** výzkum užívání a funkce hudby ve společnosti; **6.** výzkum hudby jako kreativní kulturní aktivity (koncepty o hudbě) (Merriam 1964:44-48).

Souhrnně řečeno bylo Merriamovou snahou podrobit (pomocí terénního výzkumu) zkoumání nikoli hudbu a kulturu zvlášť, ale chápat je jako souvztažné neoddělitelné entity. Počátkem šedesátých let proto definoval svůj přístup jako studium *hudby v kultuře* („*study of music in culture*“), ale postupně stále více kladl důraz na vnitřní propojenost obojího, takže v roce 1973 svůj přístup označil za studium *hudby jakožto kultury* („*study of music as culture*“). Nakonec vyjádřil své přesvědčení o nemožnosti oddělení obou jevů prohlášením, že *hudba je kultura a co dělají hudebníci je společnost* („*music is culture and what musicians do is society*“) (Myers 1992:8).

Ačkoli samotnému Merriamovi se v jeho následující knize *Ethnomusicology of the Flathead Indians* nepodařilo jeho vlastní koncept do důsledku uplatnit (Merriam 1967), bylo jasné, že detailnější zaměření na zkoumání vztahu kultura-hudba je smysluplnou a žádoucí cestou. Nettl (1983:135-140) shrnuje čtyři modelové příklady možného zkoumání tohoto vztahu, jaké se v etnomuzikologii v druhé půli 20. století objevily a jejich vztah k antropologickým teoriím a myšlenkám Merriamovým<sup>34</sup>, takto:

- 1) Model založený na Boasově škole historického partikularismu – snaha zkoumat jednotlivé vnitřně propojené komponenty, které se shlukují do oddělitelných domén (například náboženství, politika, ekonomika atp.) a jejich vztah k hudbě. Rozumět kultuře znamená popsat jednotlivé její části v diachronní perspektivě. Proto je nutné se soustředit na shromáždění enormního množství dat, jejichž konečným zpracováním získáváme obraz kultury, který je vždy odlišný, jedinečný a obtížně porovnatelný s jiným.
- 2) Model založený na pohledu britských antropologických škol funkcionalismu B. Malinowského a strukturálního-funcionalismu A. R. Radcliffa-Browna – společnost je cosi jako živý organismus, u nějž jednotlivé jeho části, podobně jako orgány organismu, mají svou danou funkci, kterou přispívají k existenci celku. Společnost je tak nutné studovat ze synchronního, holistického a funkčního hlediska, jednotlivé komponenty nejsou oddělitelné. Hudba může tvořit jeden z těchto orgánů nebo být

---

<sup>34</sup> Doplněno a modifikováno na základě (Soukup 2000) a (Budil 2003).

- jeho částí a protože celek kultury se liší od jiného celku, liší se také i hudba plnící v tom kterém organismu odlišnou funkci.
- 3) Model předpokládající, že pro každou kulturu je typické určité jádro či centrum, základní idea či soubor idejí a hodnot, které následně ovlivňují podobu všech domén kultury včetně hudby. Toto centrum se může týkat například kontroly energie (L. White), sociální struktury (A. R. Radcliff-Brown), technologie (M. Harris) či konfigurace kulturních prvků a vzorců (R. Benedictová).
  - 4) Model redefinující tripartitní model zkoumání hudby A. P. Merriama (1964:33). Zatímco Merriam nahlíží jednotlivé stupně zkoumání – koncept, chování, zvuk – jako navzájem sobě rovné, tento model předpokládá, že právě konceptuální část hudby je nejtěsněji svázána s jádrem kultury. Porozumíme-li tedy jádru kultury a jeho vztahu k hudebním konceptům, můžeme teprve vidět, jak se obojí projevuje v chování a zvuku.

Společně s novou intenzitou „antropologizace“ etnomuzikologie se objevily ještě další paralely mezi oběma disciplínami. Přírozenou součástí etnomuzikologie se stal terénní výzkum jako hlavní zdroj dat. Postupně se rozvíjely výzkumy zaměřené v první řadě na etnografickou práci v doposud nezkoumaných nebo málo známých hudebních kulturách. Až byla pomyslná hudební mapa světa relativně vyplněna, začali etnomuzikologové obracet svou pozornost také k hudebním aktivitám euroamerického kulturního prostoru a modernímu nebo modernizujícímu se hudebnímu životu měst v celém světě.

Od 70. let se pak znovu ke slovu dostávají komparativní studia<sup>35</sup> vyjadřující (spolu s antropologií) přesvědčení, že přestože každá hudba má svůj vlastní smysl a svou logiku odpovídající dané kultuře, lze skutečně jednotlivé hudební systémy porovnávat (Wade 2004:1-26; Nettl 1983:52-64; Merriam 1967:316-331). Komparativním studiím současnosti nahrávají moderní záznamové, měřicí i analyzační technologie a především podrobná znalost velkého množství hudebních kultur světa. Vyjadřují (někdy implicitně) v etnomuzikologii stále přítomnou touhu poodhalit hranici mezi biologickou a kulturní podmíněností podoby hudby<sup>36</sup> (Myers 1992:15).

Významný je rovněž od 70. let důraz na studium hudby z hlediska procesu, v němž sehrává zásadní úlohu akulturace a kulturní změna. Jak se hudba proměňuje pod tlakem modernizace,

---

<sup>35</sup> V antropologii byl znatelný návrat k srovnávacím studiím patrný už od 50. let; Nettl ovšem upozorňuje (Nettl 1983: chapter 5), že v etnomuzikologii byly tyto přístupy v určité podobě přítomny nepřetržitě po celou její historii.

<sup>36</sup> V našich končinách je v této oblasti komparativních studií pozoruhodným příspěvkem Matouškova práce Rytmus a čas v etnické hudbě (Matoušek 2003), v níž na straně 111 autor příznačně píše: „Dnes, v době globální společnosti, je více než kdy předtím zřejmé, že lidstvo je jedno, a tak jako všechny ostatní lidské projevy a typy chování, i hudba nutně musí vycházet ze společného kořene. (...) ... většina odlišností v hudbě různých kultur existuje totiž v rovině **sociální, funkční, estetické** etc., kdežto principy v rovině **hudebního myšlení** jsou v **podstatě stejné** či podobné.“

urbanizace, westernizace, medializace, co a jak z hudby a v hudbě pod tlakem těchto procesů přetrvává, jak se modifikuje její podoba a funkce, to jsou otázky objevující se v současnosti s významnou naléhavostí (Myers 1992:385-386).

## V. Organologie

Ačkoli je organologie samostatnou hudebně-vědní disciplínou, její významná část vykazuje velmi úzkou vazbu na etnomuzikologii. Tato vazba se projevuje nejen faktem, že se organologie rozvíjela ve svých počátcích za výrazného přispění hudebně-srovnávacích výzkumů, ale i faktem, že vývoj pohledu na výzkum hudby má svou mírně opožděnou paralelu také ve vývoji organologického pohledu na hudební nástroj. Kromě toho byl vždy sběr a popis hudebních nástrojů součástí etnomuzikologické práce a tématu hudebních nástrojů věnují obvykle etnomuzikologické práce značnou pozornost<sup>37</sup> (viz např. Myers 1992; Myers 1993; Wade 2004; Merriam 1964; Kubik 1988; Berliner 1993; Nettl 2001 ad.).

Jako vědecká disciplína se formovala organologie v druhé půli 19. století, v období pozitivismu a evolucionismu. S rozvojem přírodních věd a zájmem o odhalení vývoje člověka se objevil přístup zabývající se nástroji z hlediska vědecké deskripce technologických a akustických aspektů a z hlediska srovnávání v diachronní a synchronní perspektivě (Powell 2006:1-2). Deskripce a klasifikace hudebních nástrojů se pak stala těžištěm organologické práce až do poloviny 20. století (Kartomi 2001:287). Hudební nástroje byly nahlíženy především jako materiální objekty, které již samy o sobě jsou nositeli dostatečného množství informací na to, aby se s nimi dalo vědecky pracovat.

Současně se ale od 30. let 20. století, spolu s odmítáním generalizujících hudebně-srovnávacích teorií založených na malém množství dat, i v organologii objevoval důraz na co nejdetailnější výzkum nástrojů světa a různých historických období a přibýval zájem o kulturní kontext. Tak se postupně začal v organologii uplatňovat, vedle technologicky a deskriptivně zaměřeného přístupu, také paralelní směr kladoucí důraz na socio-kulturní souvislosti (Kartomi 2001:285-286; Kartomi 1990:178-178). Od 50. let nastal pak rovněž útlum zájmu o tradiční pilíř organologických výzkumů – klasifikaci hudebních nástrojů (Kartomi 2001:287).

---

<sup>37</sup> Bez zajímavosti jistě není, že také dvě prominentní práce 90. let (takto je vidi alespoň Kartomi 2001:290-291 nebo Steel-Warren 1993) zaměřené na teorii a metodologii v organologii vznikly v rámci etnomuzikologických edicí. Je to stať *Organology* v knize *Ethnomusicology: an introduction* napsaná Genéviève Dournon (1992) a kolektivní práce *Issues in Organology* editovaná Sue Carole DeVale (1990), která vyšla v rámci edice *Selected Reports in Ethnomusicology*.

Významným trendem se od 60. let stalo chápání hudebního nástroje jako kulturního aspektu, v němž se akustické a technologické souvislosti staly jen jednou částí širší perspektivy vnímající nástroj v jeho mnoha souvztažnostech (Kartomi 2006:10). Bylo to totéž období, kdy formuloval své myšlenky o novém výzkumu hudby A. P. Merriam (viz pododdíl IV.; Kartomi 2001:287). Nové výzkumy následujícího období byly tak stále zaměřeny na detailní studium nástrojů jednotlivých končin světa či období, ale nově jim byla vlastní holistická perspektiva. Usilovaly o spojení hlediska akustického, morfologického, ergonomického, biologického, etnografického, antropologického, sociologického a historického. Na základě takovýchto výzkumů se od 70. let objevily také nové přístupy ke klasifikaci hudebních nástrojů a souběžně s nimi i prvá vlna zájmu o nativní taxonomie<sup>38</sup>. Ta postupně narostla až do podoby komparativních studií zaměřených na klasifikace různého původu (tzv. *culture-emerging* nebo *observer-imposed*, viz níže), období a kultur v 90. létech. Jejich součástí je však stále více nejen deskripce taxonomií, ale také kladení otázek po vztahu mezi podobou a obsahem klasifikace a kulturními jevy<sup>39</sup> (Kartomi 2001:287, 298-309).

Od 80. let se poprvé v organologii vážněji obrátila pozornost také k lidskému tělu jakožto hudebnímu nástroji. Pro tuto kategorii, která má své předlohy ve starověké Indii či Řecku, navrhl v roce 1980 etnomuzikolog D. A. Olsen termín *corpophone*<sup>40</sup> (Kartomi 2001:292-293).

Jediná nová univerzální klasifikace (*cross-cultural system*) 90. let byla publikována v roce 1992 v knize *Ethnomusicology : an introduction* (Myers 1992). Jedná se o prakticky a didakticky zaměřenou sestupnou klasifikaci G. Dournon (1992:260-286; viz Přílohy) sloužící muzejníkům stejně jako etnomuzikologům či pedagogům k uspořádání nástrojů na základě empirického zhodnocení předmětu (Dournon 1992:254). Tvorba systémů typu *cross-cultural* zaznamenává však v organologii opět spíše útlumové období (Kartomi 2001:308).

Na samém počátku 90. let byla také vydána práce shrnující etnomuzikologickou vizi studia hudebních nástrojů<sup>41</sup> (Powell 2006:2): *Issues in Organology* (DeVale 1990). V úvodní části představuje editorka sborníků konceptuální model vycházející z představy studia v podobě

<sup>38</sup> Zájem o tzv. *folktaxonomie* je charakteristický pro antropologické směry souhrnně označované jako *nová etnografie*. Ty se rozvíjejí od 60. let a jejich východisko tkví v lingvistice. Vychází z předpokladu, že „jazykové struktury přímo odrážejí principy, na nichž je založeno lidské myšlení“ (Soukup 2000:167). Z přesvědčení, že to, jak svět klasifikujeme a jak jej konceptualizujeme má přímou souvislost s tím, jak jej zažíváme a rozumíme mu, vychází směry označované jako *etnověda* a *etnosémantika*. Abychom pak dokázali určitou kulturu správně popsat, musíme užít jejich vlastních kategorií a pojmů, a proto je třeba nejprve rozumět tomu, jak kultury svůj svět klasifikují. Tato tzv. *emická deskripce kultury* se stala jedním z významných znaků *nové etnografie* vůbec (Soukup 2000:164-188; Salzmann 1997:93-107).

<sup>39</sup> Zcela zásadní je v tomto ohledu kniha Margaret Kartomi *On Concepts and Classifications of Musical Instruments* (1990) otevírající nové období komparativních výzkumů klasifikací se zaměřením na hledání společných jevů v multikulturní perspektivě (Kartomi 2001:303-304).  
<sup>40</sup> in: Newsletter of the Society for Ethnomusicology, 1980/20/4.

<sup>41</sup> Samotná editorka však upozorňuje, že vhodnější termín pro objekt zájmu organologie je *zvukový nástroj/sound instrument*: „Organology is concerned with **all** sound instruments regardless of use, function, culture or historical period“ (DeVale 1990:4-5). Současně také navrhuje nahrazení termínu *hudební nástroj/musical instrument* pojmem *nástroj hudby/music instrument*, protože nástroje (ať už jakékoli) samy o sobě nejsou hudební, dokud je k tomuto účelu nepoužije „hudební“ člověk. V angličtině existují již paralelní termíny jako například *music teaching* nebo *folkmusic instruments*. V češtině se v případě druhého z uvedených termínů přešlo k přesnějšímu překladu – *nástroje lidové hudby* nebo *pro lidovou hudbu* – teprve nedávno (viz např. Čížek 2002:215, Kurfürst 2002:386).

„antropologie hudebních nástrojů“ (DeVale 1990:preface). DeVale je přesvědčena, že obecně nepanuje jasná představa o tom, co organologie zahrnuje a jak by se měla ideálně praktikovat (1990:2). Sama předpokládá, že jejím úkolem je nahlížet hudební nástroje jako „hologram“, jenž je možné studovat z mnoha perspektiv, a který obsahuje „esenci společnosti a kultury“. Hlavní poslání organologie tak tkví ve výkladu společnosti a kultury (1990:22) na základě multidisciplinárního studia obsahujícího tři teoreticky (nikoli však prakticky) oddělitelná odvětví (1990:5). *Klasifikační organologie* se zabývá klasifikací hudebních nástrojů, *analytická organologie* řeší otázky socio-kulturní, akustické, historické, technologické – ať už se týkají nástrojů nebo disciplíny samé – a *aplikovaná organologie* je vymezena svým zaměřením na praktické, vědecké, umělecké nebo edukační využití nástrojů. Všechna tři odvětví jsou neoddělitelnou součástí jakékoli organologické práce, ale na základě perspektivy může být jedno odvětví viditelně významnější než jiné. Ať už je však práce vedena z kterékoli perspektivy, výsledkem je ovlivnění všech ostatních odvětví disciplíny<sup>42</sup> (DeVale 1990:27-28). Z hlediska vztahu etnomuzikologie a organologie editorka upozorňuje, že z jejího pohledu je organologie v etnomuzikologii spíše opomíjenou disciplínou, a že ji konečně svým záběrem také přesahuje (DeVale 1990:2). Nicméně autory následujících studií uvedených v této organologické publikaci jsou povětšinou právě etnomuzikologové (viz DeVale 1990:295-297).

Zajímavé perspektivy ukazující silnou vazbu na antropologické přístupy a potažmo etnomuzikologii představují také konferenční příspěvky Henryho Johnsona<sup>43</sup> (2006) a Ardala Powella<sup>44</sup> (2006). Johnson svůj přístup k výzkumu hudebního nástroje označuje příznačně jako *holistická etno-organologie*. Oproti tradičnímu chápání významu pojmu etnoorganologie jako podoblast organologie s primárním zájmem o mimoevropské nástroje a nástroje pro lidovou hudbu (Elschek 1977:98, 1978:3; Kurfürst 2002:24; 385-386), naplňuje Johnson tento termín zcela jiným obsahem nikoli na základě objektu zájmu, ale na základě výzkumné perspektivy. Tu představuje zaměření se na sdělení ukrytá za formou, funkcí a významem nástroje dané kultury a na vnitřní propojenost mezi zvuk produkujícím objektem, hráčem a produkovaným zvukem. Materiální objekt je nositelem významů vložených do nástroje na základě kulturních požadavků a hudebních konceptů. Jeho podoba a užití však také ovlivňuje hudební systém a ten zpětně podobu nástroje. Rozumět hudebnímu nástroji tak znamená

---

<sup>42</sup> Vnitřní propojení odvětví organologie na příkladu předkládané rigorózní práce: Těžiště spočívá v aplikované organologii, protože smyslem je zpracování sbírky hudebních nástrojů pro potřeby muzejní práce. Pro tento účel byl analyzován stav disciplíny, podoby různých systematik a vytvořena specifická podoba klasifikace určená k popisu nástrojů a následné filtraci, jež je ke zpracování sbírky užita.

<sup>43</sup> Vystudovaný etnomuzikolog; přehled vědecké činnosti zde: <http://www.otago.ac.nz/music/staff/henryjohnson.html>

<sup>44</sup> Vystudovaný muzikolog; přehled vědecké činnosti zde: <http://ardal.baroqueflute.com/>

nikoli chápat jej pouze v jeho materiální podstatě doplněné o „kulturní kontext“, ale rozumět tomu, co nástroj prozrazuje o realitě „za“ materiálním objektem. Tento přístup spojující jak Merriamův koncept antropologie hudby (Merriam 1964) tak některé směry v antropologii označované souhrnně jako *nová etnografie*<sup>45</sup> je tak v jistém smyslu vlastně ryze etnomuzikologickým<sup>46</sup>.

Jinak se snaží vyjádřit toto „antropologizování“ nebo „sociologizování“ organologie Ardal Powell (2006). Ten si všímá pro organologii charakteristické existence dvou paralelních výzkumných světů. Jeden (zv. „scientific“) se zabývá nástroji především z hlediska měření a dokumentace a druhý (zv. „cultural“) z hlediska teorie designu, významu a užití. Powell označuje tyto dva světy jako „materiální a kulturní přístupy ke studiu hudebních nástrojů“ a klade si otázku, proč přes všechno doposavadní úsilí a dosažené úspěchy nedošlo k jejich skutečné efektivní integraci. Na základě porovnání několika významných na teorii a metodologii zaměřených organologických publikací posledních let (včetně DeVale 1990) dochází k závěru, že současná organologie stále ještě odděluje člověka od nástroje, a že tedy chápe jako svůj objekt zájmu nástroj samotný, jakoby význam nástroje byl v objektu samém. Tento objekt je však dvojitý: jeden existující sám o sobě jako prvek místa, času a kultury a druhý jakožto objekt vědeckého zájmu. Zdali jej pak zkoumáme pomocí exaktních vědeckých metod nebo pomocí metod kulturních studií, nehraje roli, protože v obou případech je objektem zájmu mentální konstrukt. Jeho skutečná existenční podstata zůstává neodhalena, neboť materiální objekt není nositelem žádné esence, nýbrž je prostředkem konstruování kulturní reality. Powell tak obrací svou pozornost ke směrům v antropologii a sociologii označovaným souhrnně jako sociální konstruktivismus. Jeho stěžejní myšlenkou je předpoklad, že zažívaná realita, jakkoli vnímaná jako objektivní a daná, je výsledkem společného procesu konstruování pomocí interakcí s okolním světem (lidským i nelidským). Význam hudebního nástroje tak tkví právě v jeho úloze při procesu konstruování reality jej jako hudebního nástroje a kultury, která jej obklopuje a kterou spoluutváří. V žádném objektu není ukryt význam sám o sobě, nýbrž je mu v procesu interakce přisouzen. Proto Powell navrhuje nahradit tradiční organologický esencialismus (obsažený jak ve výzkumech typu „scientific“ tak „cultural“) konstruktivistickými přístupy sociologie a antropologie.

---

<sup>45</sup> Viz pozn. č. 38.

<sup>46</sup> Příkladem etnomuzikologie založené na cíleném výzkumu hudebního nástroje je kniha *The Soul of Mbira* (Berliner 1993). Hudební svět etnika Šona je představován z hlediska lamelofonu – *mbiry*. Jedná se o nástroj spojený s jejich identitou, historií, kosmologií, rituály, každodenním životem a jejich kulturou vůbec. Berliner ukazuje možnost, jak skrze hudební nástroj a hudbu s ním spojenou dozvědět co nejvíce o lidech, jimž náleží. Zdaleka však nepostihuje hloubku, o níž jde pravděpodobně Johnsonovi.

Na základě dvou konferenčních příspěvků nelze samozřejmě vyvozovat závěry o současných trendech v organologii, třebaže pocházejí z pera předních světových vědců. Nicméně právě ony dobře uzavírají stručný přehled vývoje pohledu na hudební nástroj v dějinách disciplíny (nebo alespoň jedné její části). Ten se v mnoha ohledech jeví jako paralelní s vývojem v etnomuzikologii, jež se, jak bylo naznačeno výše, zase vytrvale inspirovala kulturní a sociální antropologií (se všemi jejími vztahy k dalším disciplínám). Přinejmenším tedy mohou být tyto dva závěrečné pohledy důkazem, že tato silná vazba organologie-etnomuzikologie-antropologie stále existuje, a že by v jistém smyslu mohla mít své vyjádření v nové náplni pojmu *etnoorganologie*.

Ten se samozřejmě může zdát zbytečným – stejně dobře se hodí za všech okolností organologie. Nicméně vztah pojmů organologie-etnoorganologie je z určitého úhlu pohledu podobný jako muzikologie-etnomuzikologie. Odkazují stále více spíše k různé tradici než k rozdílnému objektu zájmu. Proto má také užití termínu *etnoorganologie* v titulu předkládané práce sloužit zejména k přihlášení se k té tradici v organologii, která vykazuje silnou vazbou na etnomuzikologii s jejím antropologickým základem<sup>47</sup>.

## VI. Klasifikační organologie – typy klasifikací

V sociálních vědách se obvykle pracuje s tzv. analytickými modely, jež mají za úkol poskytnout srozumitelný popis reality nezávislý na tzv. modelech lidových, jimiž je každý jedinec díky *akulturaci* (tj. učení se kultuře) vrchovatě vybaven. Smyslem analytických modelů je zpochybnit realitu formovanou obecně přijímanými a sdílenými modely lidovými. Mají oslabovat sklon k etnocentrismu, šovinismu, heterofobii, ale současně bránit propadnutí dogmatickému lpění na určitých analytických modelech (tzv. *paradigmatismus*). Vlastnosti dobrého analytického modelu jsou: „inkluzivita, univerzálnost, logičnost, jednoduchost, flexibilita, otevřenost, prediktibilita, experimentálnost (Lawless 1996:8-37).

---

<sup>47</sup> Jsem upřímným zastáncem myšlenky, že etnologem stejně jako etnomuzikologem/etnoorganologem se člověk nestane absolvováním vysokoškolského studia, nýbrž terénním výzkumem. Z tohoto pohledu je předkládaná práce etnoorganologii velmi vzdálená, protože moje zkušenosti s terénní prací se omezují pouze na tři krátkodobé sondážní výzkumy a to ještě zcela mimo téma této práce. Dva týdenní proběhly v romských osadách východního Slovenska a jeden představoval třídní účast na kurzu hry na djembe, kde byl pořízen tzv. zhuštěný popis („thick description“) a získány kontakty na informátory, s nimiž jsem pak vedl v následujícím období položené rozhovory. Přesto cítím jako významné se k určité tradici přihlásit, protože je to právě moje pozice studenta etnologie se zaměřením na etnomuzikologii, která mě přivedla k určitým myšlenkám, kontaktům, vědcům, literatuře, tématům atp., a činí tak tuto práci právě takovou jakou je.

V kontextu etnoorganologie a etnomuzikologie může být takovým analytickým modelem například klasifikace hudebních nástrojů nebo definice hudebního nástroje<sup>48</sup> či hudby<sup>49</sup> vůbec. Zatímco člen každé kultury je vybaven určitým lidovým modelem, který mu pomáhá tyto jevy definovat a pracovat s nimi, jakmile se pokusíme o totéž při pohledu multikulturním, nezbyvá než své lidové modely opustit a pokusit se o vytvoření modelu analytického. Ten nám pak zpětně pomůže zpochybnit realitu naší vlastní kultury viděnou skrze její lidové modely. Protože pak klasifikace, nahlížené jako specifické modely sloužící k racionálnímu uchopení světa, zpětně ovlivňují to, jak svět vidíme a zažíváme (Kartomi 1990:3; Soukup 2000:164-188; Salzman 1997:93-107), můžeme se jejich analýzou dozvědět hodně o lidových modelech, hodnotách a způsobu chápání světa dané kultury a doby.

Kartomi (1990:12-13; 2001:298) dělí na základě původu klasifikace hudebních nástrojů na *culture-emerging* a *observer-imposed*<sup>50</sup>. Prvý je neformálně vzniklý, tradicí (ať literární nebo písemnou) uchovávaný systém, který obvykle nemá jednoho konkrétního autora ani konkrétní účel. Druhý označuje konstrukt vytvořený konkrétním člověkem pro konkrétní účel, přičemž jeho tvůrce může i nemusí z dané kultury, kde se systém užívá, pocházet<sup>51</sup>. *Culture-emerging* klasifikace byly v organologii opomíjeným objektem studia až do 70. let 20. století (Kartomi 1990:6-8). Tehdy navázala etnomuzikologie na proudy tzv. nové etnografie v antropologii, kde se analýzám *folktaxonomií* věnovala pozornost už od 60. let (viz pododíl V.). Důvodem bylo mimo jiné přesvědčení, že srozumitelně popsat určitou kulturu je možné jedině v rámci jejích vlastních pojmů a kategorií (Salzman 1997:103).

Z oblasti biologie a antropologie pocházejí další vhodné termíny sloužící k popisu jednotlivých klasifikací (Kartomi 1990:17-31). Na základě podoby systému je lze dále dělit na čtyři základní typy: *culture-emerging* mají podobu *taxonomií* (*taxonomies*) nebo *paradigmat*

---

<sup>48</sup> Pro potřeby tvorby databáze hudebních nástrojů NpM jsem si definoval hudební nástroj takto (Friedl 2004:31-36): „1) Předmět sloužící k produkování (nikoli reprodukování) zvuku (tóny, hluky, šumy) či jeho transformaci (mirlitony), kdy toto produkování či transformace je jeho primárním posláním, je *hudební nástroj*. 2) Předmět (např. denní potřeby), u něž je produkování zvuku pouze vedlejším jevem jeho primárního poslání, se ve chvíli, kdy tento vedlejší jev převáží stává *hudebním nástrojem*, neboť předmět začne sloužit (především) k produkování zvuku. 3) Protože ale tato proměna funkce nemá přímý vliv na proměnu struktury a formy předmětu a není tudíž vizuálně patrná, v muzejních sbírkách tyto předměty mezi *hudebními nástroji* (nejčastěji) nefigurují.“ Dnes bych ještě k bodu 3. dodal dovětek: ... což však nebrání s nimi jako s hudebními nástroji nakládat v rámci výstavních realizací.

<sup>49</sup> Můj osobní analytický model odpovídající na otázku „co je to hudba z hlediska etnomuzikologie“ je sestaven ze tří citátů předních etnomuzikologů: Hudba je *komunikace mimo oblast mluveného jazyka* (Nettl 1983:24), která je *produktem procesu lidského organizování zvuku způsobem, jenž je odlišný od organizace zvuku v rámci mluvené řeči* (Wade 2004:3), a jehož podstatou je *zvorované chování* (Merriam 1964:27).

<sup>50</sup> Protože zatím neznám vhodné české ekvivalenty, budu i nadále užívat termíny v anglickém znění.

<sup>51</sup> DeVale (1990:6) užívá pro rozdělení jiné termíny a jiná hlediska. Termíny *culture-specific* a *cross-cultural systems* užívá na základě prostoru jeho užívání a termíny *endogenous* a *indogenous* podle původu systému. Upozorňuje však na jejich obtížnou oddělitelnost. Podle mého mínění se teprve spojením všech zmíněných terminů daří poměrně dobře popsat jednotlivé klasifikace: např. *H-S systematika* je *cross-cultural system*, *observer-imposed* a v rámci euroamerického prostoru *indogenous*.

(*paradigms*) a *observer-imposed* podobu *klíčů* (*keys or tree diagrams*) nebo *typologií* (*typologies*).

*Taxonomie* a *klíč* jsou obě sestupné monodimenzionální klasifikace. To znamená, že jejich základem je představa o existenci abstraktní skupiny, která je vnitřně členěna na základě jednoho rysu v každém stupni klasifikace od obecného ke konkrétnímu. *Taxonomie* je *culture-emerging* klasifikace, v níž je každý jev klasifikován sám o sobě zcela nezávisle na metodě klasifikace jiných jevů. Výběr a umístění jednotlivých jevů v klasifikaci tak spočívá čistě ve zhodnocení podoby objektu na základě kulturou akceptovaných a rozlišovaných rysů. Typické taxonomické dělení v naší kultuře je dělení nástrojů na strunné, dechové a bicí. Je to nejjednodušší a zřejmě nejrozšířenější model, jež považujeme do značné míry za přirozený<sup>52</sup>. Jakékoli jiné dělení je přirozeně možné a obhajitelné – záleží pouze na preferencích dané kultury.

V případě *klíče* jde o *observer-imposed* klasifikaci. Je to tudíž snaha překonat v kultuře obvyklý pohled na klasifikované objekty a vytvořit řád podle účelu klasifikace. Důležité pro určení pozice objektu v *klíči* je, že určité jevy jsou s jinými sdílené a jiné nikoli. Které budou v té které chvíli významné určuje řád stanovený *klíčem*. Cesta k určení pozice tak vede pomocí klíčových otázek: „je zde tento rys nebo není?“. Další řazení se řídí podle odpovědi, načež následuje další otázka po odlišujícím rysu<sup>53</sup>. Protože o jednotlivém stupni klasifikace rozhoduje pouze jeden rys, klíč určuje který z rysů bude v daném okamžiku považován za významnější než jiné. To pak způsobí oddělování objektů s určitými shodnými rysy, jež jsou však v danou chvíli vyhodnoceny jako různě významné.

Například prvá otázka v *H-S systematice* vytváří oddělené skupiny i u nástrojů, které by při jinak položené otázce patřily k sobě: nástroj zní sám o sobě nebo má membránu nebo strunu nebo se rozechvívá vzduchem? Jestliže tedy nástroj má průrazný jazýček – tedy lamelu samu o sobě znějící ale rozechvívanou vzduchem – patří podle H-S klíče mezi aerofony. Toto rozhodnutí samozřejmě reflektuje předpoklad existence abstraktní skupiny nástrojů, do nichž se „dýchá“. Vztah takového nástroje k idiofonům už však dále v *systematice* od této chvíle nebude patrný. Jiným ještě zjevnějším případem je případ, kdy nástroj je složen ze dvou objektů patřících do možných dvou abstraktních skupin – tzv. *Kontaminationen*

<sup>52</sup> Níže je pak probírán jeho pravděpodobný původ ve starověkém Řecku.

<sup>53</sup> K fungování tohoto principu v rámci *H-S systematiky* a jejím využití jako podkladu ke slovnímu popisování hudebních nástrojů viz Montagu; Burton 1971.

(Hornbostel; Sachs 1914:557). Například tamburína s nárazovými chřestidly v rámu. Jak správně v tuto chvíli položit otázku? Hornbostel se Sachsem navrhuje řídit se „dominantní charakteristikou“, jenže po tom, co se rozhodneme, kterou složku nástroje budeme považovat za významnější, druhá složka už nebude moct být v systematicce reflektována.

Nevýhody sestupné monodimenzionální klasifikace se snaží zmírnit vzestupná klasifikace multidimenzionální. Ta zahrnuje dva typy klasifikace: *paradigma* a *typologii*. Zatímco v *monodimenzionálním systému třídění* je pro zařazení objektu významný pouze jeden rys na každém stupni klasifikace, v *multidimenzionálním systému třídění* rozhoduje o pozici objektu více rysů najednou. Mají-li být totiž objekty klasifikovány ve své komplexitě, měly by být posuzovány z hlediska mnoha aspektů – tedy z mnoha dimenzí. Teprve průzkum jednotlivých rysů z různých dimenzí a jejich vzájemný vztah vytváří tzv. fasetovou podobu objektu, na jejímž základě je možné sestavit skupiny příbuzných objektů<sup>54</sup>.

Jednodušší podobou je *culture-emerging* klasifikace označovaná jako *paradigma*. V ní jsou nástroje seskupeny na základě vzájemné souvztáženosti rysů z více dimenzí považovaných tou kterou kulturou za významné. Příkladem je tradiční čínská klasifikace *pa jin/ba yin* (viz pododdlíl VII.), v níž jsou nástroje klasifikovány na základě materiálu, vztahu ke světovým stranám, vztahu k ročním obdobím a rituálům, což je vše dááno do souvislostí s vlivem zvuku nástroje na člověka a také člověka na přírodu skrze zvuk nástroje (Kartomi 1990:37-52).

Většina z doposud v dějinách organologie vytvořených *observer-imposed* klasifikací má podobu klíče nebo přinejlepším kombinují *klíč* a *typologii* (viz např. Lysloff; Matson 1985; probíráno v pododdlílu VII.). Jedinou skutečnou typologií užitou pro třídění hudebních nástrojů je klasifikace lidových fléten Oskára Elscheka (Kartomi 1990:23). V ní jsou individuální nástroje nejprve detailně prozkoumány z více úhlů a na základě zjištěných jevů jsou vytvářeny obecnější skupiny se vzestupnou mírou zobecnění: jsou to nejprve typy, pak varianty typů a nakonec skupiny typů (viz pododdlíl VII.).

---

<sup>54</sup> Je to metoda označitelná jako „classification by faceted grouping/klasifikace fasetovým seskupováním“ (Michael Ramey, in:Kartomi 1990:21)

## VII. Klasifikační organologie – vývoj klasifikačního myšlení

Klasifikace hudebních nástrojů představuje jeden z tradičních pilířů organologie, která tím navazuje na úsilí řady hudebních teoretiků a myslitelů sahající hluboko do dějin člověka. Pravděpodobně nejstarší známá (a v modifikované podobě stále existující) klasifikace světa byla v užívání v určité podobě ve starověké Číně patrně již v období Šunovy vlády mezi léty 2233 až 2188 před Kristem. Od té doby se v nejrůznějších podobách, kontextech a modifikacích objevuje v literatuře až doposud. Jejím charakteristickým rysem je rozdělení nástrojů na základě materiálu, z něhož jsou zhotoveny. Toto dělení však mělo původně také souvislost s kosmologickým výkladem světa, protože každému materiálu odpovídala světová strana, roční období a použití v rámci rituálu. Výsledkem je tak paradigmatická klasifikace do osmi skupin zvaná *pa jin* čili „osm zvuků“ (Kartomi 1990:37-54; Dournon 1992:250; Wade 2001:28).

Pozoruhodně blízkou (rovněž paradigmatickou) klasifikaci mnohem pozdějším klasifikacím evropským přináší prakticky zaměřený hinduistický spis o výuce divadelního umění *Nátjašāstra* pocházející někdy z období mezi 2. stoletím před Kristem a 6. po Kristu. Nástroje jsou tady děleny do čtyř kategorií, z nichž první dvě mají vyšší status než zbylé dvě a dále uvnitř každé kategorie jsou nástroje děleny podle svého významu na nástroje doprovodné („malé končetiny“) a sólové („velké končetiny“). Zmiňované kategorie jsou vytvořeny na základě fyzikální charakteristiky znějící části (Kartomi 1990:58-60; Wade 2001:29; Dournon 1992:250; Buchner 1977:79):

1. *tata vādya* – „napínané“ nástroje
2. *anaddha* nebo *avanaddha vādya* – „kryté“ nástroje
3. *śusira vādya* – „duté“ nástroje
4. *ghana vādya* – „pevné“ nástroje

Tento systém dělení do čtyř kategorií opravdu připomíná pozdější evropské klasifikace, není však identický<sup>55</sup>. Liší se především pojetím kategorie „krytých“ a „napínaných“ nástrojů vůči kategoriím dnes označovaným v evropském systému jako membranofony a chordofony.

---

<sup>55</sup> Nazir Ali Jairazbhoy jako první poukázal na písemné kontakty mezi tvůrcem čtyřdílné evropské klasifikace Victorem Mahillonem a indickým učením Sourindrem Mohunem Tagorem (DeVale 1990:67-80). Jairazbhoy na základě toho předpokládá, že se vši pravděpodobnosti byl hlavní inspirací čtyřdílné klasifikace užité v poprvé Mahillonově *Catalogue descriptif et analytique du Musée instrumental du Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles* (Ghent : Librairie Générale de Ad. Hoste 1880) skutečně indický systém. Tento ne zcela prokazatelný předpoklad je v současnosti někdy přijímán (Birley; Eichler; Myers 1998) jindy však zpochybnován (Kartomi 2001:297-298). Důležitý je také fakt, že čtyřdílné členění použil již na přelomu 15. a 16. století Othmar Luscinius (Kurfürst 2000:62) a těsně před Mahillonem v roce 1863 F. Gevaert (Buchner 1977:80; Oling; Wallisch 2004:36).

U prvých je důležité samo „překrytí“ nikoli však „napnutí“, jak by tomu muselo nutně být u membranofonů, měly-li by se obě kategorie shodovat, a u druhých může jít stejně tak o napnutí kůže (jako u membranofonů) jako strun (jako u chordofonů) (Kartomi 1990:62-63).

Podobně jako v Evropě i v Indii se v průběhu historie objevovaly další klasifikace s různým počtem základních kategorií. Byla to například trojdílná klasifikace Nāradaova z 1. století po Kristu (kožené, strunné, pevné), čtyřdílná Kohalaova z 6. století po Kristu (duté, pevné, membránové, strunné), nebo pětídílná Nāradaova (sic) někdy z období mezi 10. a 12. stoletím (drnkané nehty, vzduchové nástroje, s napnutou kůží, kovové bicí nástroje, lidské nástroje – tj. tleskání a hlas) ad. (viz Kartomi 1990: 63-66).

Především z fyzikálních a matematických důvodů se zabývali hudebními nástroji již od 6. století před Kristem také starověcí řečtí myslitelé. Určitým vedlejším produktem jejich výzkumů byly i jednoduché klasifikace (Kurfürst 1998:35-36), které svým významem nejsou zdaleka porovnatelné s klasifikacemi čínskými či indickými (Kartomi 1990:109). Dělení nástrojů na nadřazené živé (vokální) a podřazené neživé (instrumentální) je základní klasifikační schéma typické pro celé období starověkého Řecka stejně jako hledání souvislostí mezi hudbou, kosmem, nástroji a lidskými emocemi. Další dělení probíhalo v oblasti neživých nástrojů na nadřazené nástroje strunné a podřazené dechové (na základě jejich vlivu na člověka). Zcela minimální pozornost byla věnována nástrojům bicím, považovaným za nástroje bez skutečného hudebního i emocionálního významu. Zmíněné kategorie jsou v textech obsaženy spíše implicitně než v podobě jasných klasifikací, nicméně přesto měly značný dopad také na středověkou Evropu (Kartomi 1990:108-116; Kurfürst 2000:59-60).

Precizněji formulované klasifikace vzešlé z řecké tradice pocházejí až z pozdního helénistického období. Je to například klasifikace Aristida Quintiliana (žil mezi 2. a 4. stoletím po Kristu), jež dělí nástroje nejprve na strunné a dechové podle způsobu tvorby zvuku, od něž se odvozují jejich kosmické souvislosti a působení na člověka, a dále jsou pak nástroje děleny podle analogických charakteristik odvozovaných od vlastností tří kategorií lidských bytostí na mužské, střední a ženské. Z 2. století po Kristu pochází klasifikace Julia Polluxe, v níž jsou nástroje děleny pozoruhodně pouze do dvou skupin na bicí a dechové. Strunné nástroje jsou přitom obsaženy ve skupině bicích nástrojů a ta je tradičně nadřazena nástrojům dechovým. Zcela zásadní význam pro vývoj klasifikačního myšlení v Evropě měla však klasifikace „neživých“ nástrojů na dechové, strunné a bicí uvedená poprvé v Porfyriově (Porfyrios z Tyru, 232/4 – cca 305) práci *Ptolemai harmonica*. Toto třídílné členění nástrojů vychází nejpravděpodobněji ze základní mnohem starší starořecké klasifikace, ale teprve Porfyrios jej vyjádřil zcela explicitně. Jeho model přejali i raně středověcí teoretikové, kteří

jej zprostředkovali následujícímu období, načež se stal nejrozšířenějším modelem užívaným v Evropě pro klasifikaci nástrojů až do 19. století (Kartomi 1990:116-121).

Teoretikové období středověku se přímo (až na výjimky) klasifikací hudebních nástrojů nezabývali. Obecně byl hlas (jako ve starověkém Řecku) považován za nejvýznamnější nástroj, ostatní byly podřazené, ale vhodné ke studiu i ke kontemplaci. Důkladně se zkoumala stránka působení hry nástroje na člověka (jako ve starověkém Řecku) a nástroje zmiňované v Bibli; studiu soudobých nástrojů byla věnována až do 13. století jen malá pozornost. Dva raně středověcí autoři zmiňují základní třídílné Porfyriovo členění nástrojů, oba však uvádějí odlišnou hierarchii. V případě Anicia Manlia Severina Boëthia (cca 470 –cca 524) jsou nástroje hierarchicky členěny na strunné, dechové a bicí, u Flavia Magna Aurelia Cassiodora (cca 485 – cca 580) na bicí, strunné a dechové. Z těchto členění se Boëthiovo stalo rozhodující pro většinu autorů následujícího období (Kartomi 1990:135-143).

Z významných klasifikací 16. a 17. století lze zmínit klasifikaci Sebastiana Viridunga (1465 - ?), Gioseffa Zarlina (1517 – 1590), Michaela Praetoria (1571 – 1620) a Martina Mersenneho (1588 – 1648). Všechny vykazují v základním členění jasnou závislost na řeckých nebo římských vzorech (tj. aristotelská tradice, Pollux, Porfyrios, Boëthius), ale objevené bylo jejich klasifikování v dalších stupních a především klasifikace a popis soudobých nástrojů evropských i mimoevropských. Zabývali se také větším množstvím nástrojů než kdokoli doposud a studovali rovněž nástroje z více aspektů jako jsou konstrukce, ladění, intervaly či stupnice (Kartomi 1990:149-156; Kurfürst 2004:62-80; Olling;Wallisch 2004:31-34). K Viridungově třídílné klasifikaci (uvedené v plném znění až v latinském překladu) přidal na počátku 16. století Othmar Luscinius čtvrtou skupinu, a tak se v Evropě objevil zřejmě poprvé čtyřdílný klasifikační systém (Kurfürst 2000:62).

Čtyřdílné členění však nicméně našlo poprvé vážnější uplatnění až mnohem později. Ve své práci z roku 1863 *Traité d'instrumentation* jej použil jeden ze zakladatelů moderní organologie Francois August Gevaert. Gevaert rozdělil nástroje na strunné, dechové, s blánou a samoznějící a navrhl i další vnitřní členění podle různých hledisek u každé skupiny. Strunné nástroje tak dále rozdělil na rozezvučované třením, drnkáním, úderem, dechové nástroje na nástroje s ozvučnou dírkou, plátkové, nátrubkové, polyfonní a nástroje potažené blánou a samoznějící vnitřně dělil společně na nástroje s určitou a neurčitou tónovou výškou (Buchner 1977:143; Kurfürst 2000:81; Olling;Wallisch 2004:36)<sup>56</sup>.

---

<sup>56</sup> U každého z uvedených autorů je uváděno názvosloví při popisu Gevaertova systému jinak. Jaké používal sám Gevaert bychom zjistili leda průzkumem primárních zdrojů.

Na totéž základní dělení do čtyř skupin navázal pak v osmdesátých letech 19. století Victor Charles Mahillon. Jeho klasifikace byla založena na práci s hudebními nástroji z celého světa uloženými v *Musée Instrumental du Conservatoire Royal de Musique* v Bruselu, kde byl kurátorem. Oproti Gaeventovi položil v prvním stupni třídění důraz na zdroje zvuku a změnil pořadí i názvy základních skupin do podoby: *autofony*, *membranofony*, *aerofony*, *chordofony*. Tím definitivně opustil boëthiovské schéma, které kladlo na prvé místo nástroje strunné a teprve na poslední místo nástroje bicí<sup>57</sup>. Další změny se odehrály uvnitř jednotlivých skupin. Především se Mahillon nejprve rozhodl označit podskupiny podle vzoru systematick biologických na *rodina*, *druh*, *odrůda*, ale nakonec od toho upustil a použil termíny *třídy*, *větve*, *sekce* a *podsekce* (DeVale 1990:82). Každou třídu pak dělil podle různých hledisek do větví takto: autofony – úderové, trsací, třecí; membranofony – perkusivní membrána (sic); aerofony – s jazýčkem, s třecím tónem, polyfonní s rezervoárem vzduchu, s nátrubkem; chordofony – třecí, trsací, úderové. Třetí krok dělil úderové autofony a membranofony shodně podle kritéria určité nebo neurčité tónové výšky; trsací a třecí autofony společně se všemi chordofony podle způsobu excitace; aerofony s třecím tónem podle typu hlavic; aerofony jazýčkové podle typu jazýčků; aerofony polyfonní s rezervoárem podle konstrukce a aerofony s nátrubkem podle způsobu změny výšky tónu. Do subsekcí už byly děleny jen autofony úderové, membranofony, aerofony s nárazným jazýčkem a trubicí, aerofony s třecím tónem, aerofony nátrubkové chromatické s proměnlivou délkou a chordofony trsací trsané plektrem (Kartomi 1990:164). Mahillonova systematika vykazuje tedy pozoruhodně pestrý přístup k třídění jednotlivých skupin na jednotlivých stupních, což vyvolává nebezpečí zmatečného třídění a nepřehlednost. Nicméně je to prvý pokus o vytváření skutečně celosvětově uplatnitelné klasifikace a je to také základ, o který se mohli opřít tvůrci úspěšnější klasifikace Erich Moritz von Hornbostel a Curt Sachs (DeVale 1990:81-86).

Jejich společná práce *Systematik der Musikinstrumente* byla poprvé otištěna v roce 1914 (Hornbostel; Sachs 1914). Základní rozdělení tříd zůstalo zachováno, ale objevily se některé zásadní změny jako použití *Deweyova číselného systému*, pododdělení *tříd* označili jako *podtřídy*, *řády*, *podřády* a zavedli nová třídící hlediska pro jednotlivé třídy (blíže viz Oddíl 2.). Jejich hlavním zájmem bylo sestavit systém tak, aby byl rozšiřovatelný o doposud

---

<sup>57</sup> Protože nemám k dispozici originální výtisk Mahillonovy systematiky, spoléhám se na sekundární zdroje, v nichž je však pořadí chordofonů a aerofonů různé. Buchner (1977:143), Kurfürst (2000:82), Kartomi (1990:163), Hornbostel a Sachs (1914:555) uvádějí chordofony na 3. a aerofony na 4. místě. Naproti tomu Kartomi (1990:164-165) a DeVale (1990:84-86) uvádějí tyto skupiny v opačném pořadí. Oling a Wallisch (2004:37) uvádějí zcela zvláště dokonce: 1. chordofony, 2. aerofony, 3. membranofony, 4. autofony. Navíc Kurfürst, Buchner a Kartomi uvádějí názvy jednotlivých tříd v podobě autofony, membranofony, chordofony, aerofony, zatímco Hornbostel se Sachsem a DeVale v podobě autofonní nástroje/selbstklinger, membránové nástroje, strunné nástroje, vzduchové nástroje. Zda skutečně přejali pořadí a názvy skupin Hornbostel se Sachsem od Mahillona, zůstává tedy otázkou stejně jako zatím ničím nevysvětlitelné (ahistorické) H-S řazení chordofonů před aerofony.

neznámé nástroje či nástroje nově vynalezené a dále, aby zařazení nástrojů bylo možné na základě vnějších objektivních znaků. To jsou požadavky užitečné, ale v praxi často obtížně dosažitelné<sup>58</sup>. Jejich práce byla proto v průběhu 20. století široce diskutována, překládána, upravována, redukována i rozšiřována, na jejím základě byly vytvořeny nové klasifikace a případně uspořádávány sbírky, její slovník také obohatil organologickou terminologií. Vzdor jejím nedostatkům tkví její význam mimo jiné právě v tom, že díky svému širokému rozšíření přeci jen přispěla alespoň k částečnému sjednocení pohledů na sbírky a hudební nástroje jako takové.

Jak bylo již psáno dříve (viz pododíl IV.), od třicátých let 20. století se v etnomuzikologii objevuje odmítání metod srovnávací hudební vědy ve prospěch detailních výzkumů jednotlivých hudebních kultur, což se v organologii projevilo usilováním o chápání hudebních nástrojů v jejich kulturních souvislostech (viz pododíl V.). S narůstajícím vědomím významu mnoha souvislostí při výzkumu hudby a hudebních nástrojů se pak také v klasifikační organologii začaly ozývat hlasy volající po vykročení od dosavadního morfologicky zaměřeného přístupu směrem k tzv. multidimenzionálnímu třídění.

Prvou klasifikací zahrnující při třídění velké množství charakteristik nástroje z různých dimenzí na každém stupni byla klasifikace Hanse Heinze Drägera z roku 1947<sup>59</sup>. Dräger usiloval o vytvoření systematiky (založené na *H-S systematice*), která by zahrnovala vedle technomorfních a akustických charakteristik hudebního nástroje také charakteristiky antropomorfní, sociologické a rovněž charakteristiky spojené s hudební aktivitou, tóny, témbrem, rozsahem a dynamikou. Každá charakteristika ze všech dimenzí měla být detailně prozkoumána a soubor získaných dat měl následně sloužit k zařazení nástroje do systému (Kartomi 1990:178-181,197).

Ačkoli nakonec nebylo v Drägerových silách za stávajících technologických možností jeho myšlenky v plném rozsahu zrealizovat, byl to první krok k novému způsobu mikrotaxonomického vzestupného klasifikování vedoucímu k *typologiím*. Tyto tendence se objevovaly i u dalších tvůrců nových metod klasifikací následujícího období jako byli např. Kurt Reinhardt<sup>60</sup>, Mantle Hood<sup>61</sup>, Wiliam P. Malm<sup>62</sup>, Michael Ramey<sup>63</sup> (Kartomi 1990:178-197).

<sup>58</sup> Kritiku některých nedostatků viz například v Kunst 1974; Buchner 1977; Kurfürst 1998; DeVale 1990; Kartomi 1990.

<sup>59</sup> *Prinzip einer Systematik der Musikinstrumente*. Kassel Und Basel : Bärenreiter 1947.

<sup>60</sup> Beitrag zu einer neuen Systematik der Musikinstrumente. *Die Musikforschung* 13:160-4/1960

<sup>61</sup> *The ethnomusicologist*. New York : McGraw Hill 1971

<sup>62</sup> A computer aid in musical instrument research. *SIMP3*:119-22/1974

<sup>63</sup> *A Classification of musical instruments for comparative study*. Ph.D. dissertation, UCLA, 1974

Významnou pomoc při multidimenzionálním třídění představuje v posledních desetiletích počítač, který jej vlastně činí teprve skutečně realizovatelným. Ramey kupříkladu vyšel přímo z Drägerových myšlenek a jeho systematiky, modifikoval ji, rozšířil a pomocí počítače uvedl v reálnou existenci. Nástroje zkoumal ze tří dimenzí, v nichž bylo dalších pět až šest dále dělených kategorií. Tyto tři dimenze se týkaly morfologie, akustiky a antropologie (Kartomi 1990:186-188).

Rovněž René T. A. Lysloff a Jim Matson (1985) využili počítač pro svou metodu seskupování nástrojů na základě pozorovatelných charakteristik. Jejím cílem je zabývat se nejen odlišnostmi, ale také podobnostmi všech „zvuk-produkujících nástrojů“, jimiž jsou „všechna zařízení nebo všechno lidské chování zkonstruované nebo využité za primárním účelem tvorby zvuku (...)“ (Lysloff;Matson 1985:217). Autoři odmítají přesvědčení, že existují jakékoli samozřejmé skupiny nástrojů vytvořené na základě objektivně existujících vztahů mezi nimi. Vycházejí naopak z myšlenky, že vztahy mezi nástroji a následné vytváření skupin závisí přímo od výzkumného záměru a pohledu klasifikátora a hledají proto možnost, jak nástroje systematizovat na základě proměnlivých požadavků. Vytvořili pro tento účel nehierarchickou klasifikaci, snadno aplikovatelnou na jakékoli nástroje světa z kterékoli doby, kdykoli rozšiřitelnou a flexibilní. Její princip funguje tak, že nástroj je nejprve popsán na základě seznamu 37 kategorií „proměnných“ v mnoha dimenzích. Ty se obecně dotýkají akustiky, morfologie, konstrukce, vztahu mezi hráčem a nástrojem, a dále si všímají také kontextuálních souvislostí produkce a výroby nástroje. V každé kategorii se nacházejí další podkategorie, z nichž je možné vybrat vždy jednu položku vhodnou k popisu. Když je nástroj popsán pomocí všech kategorií a data jsou uložena v počítači, stačí se rozhodnout které z kategorií chceme použít pro vytvoření představy o vztazích mezi nástroji. Konkrétní prezentaci těchto vztahů pak umožňuje tzv. *Multidimensional Scalogram Analysis*, v němž jsou vynášeny jednotlivé nástroje jako body v prostoru. Na základě různě zadávaných požadavků kombinace charakteristik nástrojů se tak snadno ukazuje míra jejich příbuznosti, protože více příbuzné nástroje vytvářejí v prostoru grafu shluky vzdálené od méně příbuzných shluků jiných nástrojů.

Zásadní příspěvek do dějin klasifikační organologie se odehrál v průběhu druhé půle 20. století v oblasti výzkumu hudebních nástrojů lidové hudby. Jeho těžiště tkví v okruhu převážně německy píšících autorů sdružených v rámci jedné ze studijních skupin organizace *International Council for Traditional Music* (viz pododdíl III.). Právě v rámci této skupiny se poprvé objevily úvodní pokusy o vzestupnou typologickou klasifikaci užívanou například v biologii již od 2. půle 19. století (Kartomi 2001:288; Kartomi 1990:198-200). Byly to

především zásadní myšlenky Ericha Stockmanna a Oskára Elscheka, které poprvé jasně formulovaly nový klasifikační směr v organologii v podobě tzv. *typologické metody*. Každý jednotlivý nástroj (jakkoli podobný vnějškově jinému) je podrobně prozkoumán z hlediska morfologie, technologie, akustiky a ergologie a teprve na základě zjištěných údajů je slučován s jinými do skupin. Každý nástroj je nositelem určitých charakteristik a ty jsou navzájem odlišné buď kvantitativně nebo kvalitativně. Pokud se odlišnosti týkají pouze nedůležitých aspektů, jež především neovlivňují aspekty zvuku, považujeme takovou odlišnost za kvantitativní a dva nástroje považujeme za identické (například délka nástroje, šířka vývrtu apod.). Má-li ale určitý charakteristický rys zásadní vliv na aspekty produkovaného zvuku (jako tón, registr, rozsah, délka tónu, dynamika, monofonní nebo multifonní možnosti či praxe), považujeme tyto rysy za kvalitativní a na základě nich, se pak nástroje také odlišují. Nástroje s určitým počtem shodných kvalitativních rysů považujeme za **typ**, protože tyto nástroje se sice mohou kvalitativně lišit, ale esenciálně jsou si podobné. Jejich kvalitativní odchylky vytvářejí jednotlivé **varianty** typu – tzn. určité charakterové rysy jsou některým nástrojům uvnitř typu společné a odlišují je tedy od jiných nástrojů téhož typu (takový charakter může být partikulární: počet jazyků u jazýčkových nástrojů, nebo univerzální: existence měchu u dud). **Typy** se následně shlukují ve **skupiny typů**.

Typologická metoda vyhodnocuje každý objekt zvlášť v holistické perspektivě. Je tedy základem vzestupné a multidimenzionální klasifikace. Sleduje také proces změny, protože ukazuje, jak se jeden typ může proměňovat v jiný. I v tomto ohledu je tak přímým opakem k obvykle ahistorickým, statickým sestupným systematikám (Kartomi 1990:201-204).

## Oddíl 2.

# Doplňená a upravená *Hornbostel-Sachsova systematika* jako podklad pro tvorbu filtračních kritérií

Proces klasifikace je složitý úkol, jenž musí uzavřít dohodu mezi principy a realitou; následně pak, ačkoli některé systémy jsou uspokojivější než jiné, žádný není dokonalý.

(Dournon 1992:249)

Tento oddíl představuje klasifikaci vzniklou transformací *H-S systematiky* (doplňené P. Kurfürstem: Kurfürst 2002), jež byla na základě podrobné analýzy upravena a rozšířena pro potřeby jejího využití jako podkladu pro tvorbu filtračních kritérií počítačové databáze NpM (k tomu blíže viz Oddíl 3.).

Jedná se o jakýsi pracovní model využitý k popisu nástrojů v databázi v průběhu let 2004 – 2007, jehož přílišná závislost na *H-S systematice* se dnes jeví jako spíše nevýhodná. Nicméně náročnost zavedení nových kritérií u více jak 900 předmětů, ne zcela snadná tvorba nové samostatné klasifikace a konečně přeci jen jeho funkčnost usnadňující správu a umožňující vytvoření určité představy o stavu a podobě sbírky (k tomu viz Oddíl 4.), to vše mluví ve prospěch rozhodnutí tento model alespoň prozatím zásadně neměnit<sup>64</sup>.

Následující přehled přináší deset tabulek, z nichž každá odpovídá jedné TŘÍDĚ. Prvé čtyři tabulky uvádějí TŘÍDY odpovídající svým pořadím, základním dělením a uspořádáním původní *H-S systematiky*. Nejedná se ovšem o její kompletní přepis, nýbrž o zestručněnou verzi, jejímž účelem je ukázat:

- 1) jak je systematika organizována a jaké stávající organizace nabízí další možnosti pro případnou detailnější filtraci
- 2) jak pracuje s *Deweyovým číselným systémem* (čili princip tvorby kódu)
- 3) jaké komponenty z kterého místa systematiky byly převzaty pro potřeby filtračních kritérií
- 4) jakým způsobem na tuto systematiku navazují rozšiřující části uvedené v pododdílu **II. Nové třídy** a **III. Speciální třídy**

<sup>64</sup> V této práci je uváděna zdokonalená a opravená podoba *Doplňené a upravené H-S systematiky* vycházející z předchozí verze předložené v mé postupové práci (Friedl 2005). Úpravám uvedeným v tabulkách i v poznámkách odpovídá současná podoba databáze hudebních nástrojů NpM, ale jejich vyznačování vzhledem k předchozí verzi jsem nepovažoval za nutné.

Jakékoli změny, které bylo nutno provést pro potřeby kritérií filtrace oproti původnímu znění českého překladu (Keller;Kopecká 1977), jsou opatřeny vysvětlující poznámkou, jež na tuto skutečnost upozorňuje a vysvětluje ji.

V pododdílu **II. Nové třídy** (TŘÍDA 5 – 7) nalezneme tři tabulky obsahující tři třídy vycházející z úprav a doplňků Pavla Kurfürsta k původnímu znění *H-S systematiky* (Kurfürst 2002). Zavedení těchto tříd a z nich vycházejících filtračních kritérií je v současnosti nezbytné. Problémem však zůstává fakt, že se v tomto případě jedná spíše o návrh jakou by tyto třídy mohly mít podobu a organizaci než o mezinárodně platnou a uznávanou normu, jako je tomu v případě čtyř předchozích původních tříd.

Pododdíl **III. Speciální třídy** (TŘÍDA 8 – 10) vznikla jako reakce na konkrétní potřeby sbírkového fondu hudebních nástrojů NpM. Uspořádáním i tvorbou kódu vychází z *H-S systematiky*. Obsahem těchto tří tříd je můj návrh, jak systematizovat další předměty úzce související se sbírkou hudebních nástrojů, jež nejsou zařaditelné do předchozích sedmi tříd.

Vše, co je v následujících tabulkách uvedeno tučně a kurzívou nalezneme pak v tabulkových přehledech Oddílu 3. **Filtrační kritéria a způsob jejich použití při filtracích pomocí stávajícího softwaru NpM** a jde tedy o komponenty vhodné jako kritéria filtrace. Hlavní část kritéria tvořená podstatným jménem a velkým počátečním písmenem je tučně a kurzívou uvedena jen poprvé; vše co v systematice následuje dále a je napsáno tučně a kurzívou spadá pod tento termín. Ostatní termíny jsou vybrány tak, aby ukazovaly pozici nástroje v systematice a mohly být případně využity jako další popisné prvky v budoucnu.

Sloupec „Příklady“ obsahuje některé z předmětů obsažených ve sbírce hudebních nástrojů Oddělení asijských kultur NpM. Jako příklady jsou uvedeny zejména ty předměty, s jejichž zařazením do patřičného místa systematiky nejsou větší potíže teď, kdy ještě nevznikl kompletní katalog všech nástrojů s náležitými kódy. Jejich pozice v rámci uváděné systematiky dobře ukazuje, jaké další termíny užití jako filtrační kritéria se k nim rovněž vztahují.

I.  
Třídy *Hornbostel-Sachsovy systematiky*<sup>65</sup>

TŘÍDA:	PODTRÍDA:	ŘÁD:	PODŘÁD:	Příklady:
<b>1 Idiofony</b> <sup>66</sup>				
	<b>11 Idiofony úderové</b>			
		111 Idiofony přímo rozezvučené úderem		
			111.1 Idiofony rozezvučené úderem o sebe neboli <b>Klapačky</b>	<b>Mu-pan, Pchaj-pan</b>
			111.11 <b>tyčové</b>	
			111.12 <b>deskové</b>	
			111.13 <b>žlabové</b>	
			111.14 <b>nádobové klapačky</b> [jimiž jsou]	
			111.141 (přirozené a vyhloubené <b>nádobové klapačky</b> neboli) <b>kastaněty</b>	
			111.142 (vypouklé nádobové <b>klapačky</b> neboli) <b>činely</b>	
			111.2 Idiofony nárazové	
			111.21 <b>Tyče</b> nárazové	
			111.211 <b>jednotlivé</b> nárazové tyče	
			111.212 [ <b>sdužené</b> ] soustavy nárazových tyčí	<b>tyčové metalofony, xylofony, krystalofony,</b>

<sup>65</sup> Původní verze *H-S systematiky* není uspořádána v tabulce, nýbrž pod sebou a oproti zde uváděné verzi navíc obsahuje charakteristiky některých kategorií. V rámci zpřehlednění a zestručnění používám tabulkovou organizaci, v níž je dobře patrné co vyplývá z čeho (přehledně uspořádání kompletní *H-S systematiky* v podobě diagramu je k nalezení v DeVale 1990:90-103). Charakteristiky kategorií pak uvádím v kulatých závorkách u příslušné kategorie v co nejstručnější podobě a to jen tam, kde to považuji za důležité pro porozumění.

V hranatých závorkách jsou uvedena slova, jež v původní systematice nebyla vůbec nebo nikoli v tomto tvaru.

<sup>66</sup> Oproti *H-S systematice* má tato třída pouze tři podtřídy, aby zůstal shodný počet se stejně se nazývajícími třídami *Membranofonů* a základním dělením *Chordofonů*. Byla tak vypuštěna podtřída *Idiofony* vzduchové, která byla původně vytvořena na základě samostatného kritéria „co rozechvívá tělo?“ (tj. vzduch), zatímco ostatní podtřídy na základě kritéria „jak je tělo rozechvíváno?“ (tj. úderem, trsáním, třením). Její existence rozhodně není nezbytná, protože všechny nástroje původně patřící mezi *Idiofony* vzduchové se dají lehce zařadit mezi *Idiofony třecí*, neboť jejich zvuk vzniká třením vzduchem.

<sup>67</sup> Většina komponentů sloupce PODŘÁD slouží k tvorbě filtračních kritérií český (organologický) termín. Proto jsou zde největší změny oproti původnímu znění *H-S systematiky*. Základním smyslem je, aby se vzniklý termín skládal ze dvou až čtyř slov (např. *tubulární štěrbinové bubny sdužené*), jejichž spojení s termínem třídy a podtřídy nás nasměruje už velmi blízko k podobě nástroje. Nejdeálnější je spojení podstatného a přídavného jména (po vzoru biologické systematiky; tato problematika je důkladněji probírána v Oddílu 7.).

V některých případech je ovšem lepší využít termínu, který nahradí i tato spojení. Hornbostel se Sachsem navrhovali například zavedení zvláštní podtřídy 1112.2 pro *Idiofony úderové* sdužené, v případě potřeby tvorby katalogu *xylofonů*, *metalofonů*, *krystalofonů* a *litofonů* (viz např. Myers 1992:450). Jak sami trefně konstatují, hranice mezi různými tvary kamenů těchto sdužených idiofonů může být nejistá a pro podrobnější klasifikaci se tedy nehodí tak dobře jako materiál. V mém návrhu je přesto zatím uvádím na všech možných pozicích

				<b>litofony</b> <sup>67</sup>
			<b>111.22 Desky</b> nárazové	
			111.221 <b>jednotlivé</b> nárazové desky	
			111.222 [ <b>sdužené</b> ] soustavy nárazových desek	<b>deskové metalofony, xylofony, krystalofony, litofony</b>
			[111.222.1 <b>litofony</b> ]	
			[111.222.2 <b>metalofony</b> ]	
			<b>111.23 Trubice</b> nárazové	
			111.231 <b>jednotlivé</b> nárazové trubice	
			111.232 [ <b>sdužené</b> ] soustavy nárazových trubic	<b>tubulární metalofony, xylofony, krystalofony, litofony</b>
			[111.233.1 nárazové trubice bez štěrbin <b>tubulární zvony</b> ]	
			[111.233.2 nárazové trubice se štěrbinou <b>tubulární štěrbinové bubny</b> ]	
			<b>111.24 Nádoby</b> nárazové [jimiž jsou]	
			<b>111.241 Gongy</b> (chvění nejsilnější u vrcholu)	
			111.241.1 <b>jednotlivé</b>	
			111.241.2 <b>sdužené</b>	
			<b>111.242 Zvony</b> (chvění nejslabší u vrcholu)	
			111.242.1 <b>jednotlivé</b>	
			111.242.2 <b>sdužené</b>	
			[111.243 <b>Různé</b> ] <sup>68</sup>	

*Idiofonů úderových* sdužených ve spojení s tvarem kamenů (tj. tyčové, deskové, tubulární). Při filtraci termínem *trubicový xylofon* získáme tedy: nástroj spadající pod *Idiofony úderové Trubice Sdužené soustavy nárazových trubic*.

<sup>68</sup> Tento nově přidaný termín označuje další možnosti *Idiofonů nádobových*, s nimiž původní *H-S systematika* nepočítala. V ní je jako příklad podřadu *Trubice jednotlivé* podřady *Idiofony úderové* uveden štěrbinový buben (v českém překladu uvedeno podle německého vzoru „dřevěný“, viz Keller, Kopecká 1977; Hornbostel, Sachs 1914). Ten ale může mít různou podobu nikoli pouze trubice – např. čínský idiofon *Mu-ju*. Proto vznikla tato nová kategorie, v níž se přednostně zatím počítá hlavně se štěrbinovými bubny, ale velmi pravděpodobně by sem měly patřit i všechny ostatní *Idiofony nádobové* bez štěrbin (např. *cajon*). Tím, že se pak vyskytuje totéž slovní spojení pro dvě různé kategorie je výhodné při filtraci, protože dovolu vyfiltrovat všechny sobě příbuzné nástroje, které nespádají do jedné kategorie. Například zadáním *bubny* vyfiltrujeme všechny bubny z kategorie *Idiofony úderové Trubice*, kategorie *Idiofony úderové Různé* a kategorie *Membranofony* (k tomu viz podrobněji Oddíl 3.).

			[111.243.1 <b>štěrbínové bubny</b> ]	
		112 Idiofony nepřímo rozezvučené úderem		
			112.1 Idiofony potřásané neboli <b>Chřestidla</b>	
			112.11 <i>řadová</i>	
			112.12 <i>rámová</i>	<b>anklung</b>
			112.13 <i>nádobová</i>	<b>rolničky</b>
			112.2 Idiofony drhnuté [neboli <b>Škrabky</b> ]	
			112.21 [tyčové]	
			112.22 [trubicové]	
			112.23 [nádobové]	
			112.24 [kolové]	
			[112.25 <i>deskové</i> ]	
	<b>12</b> Idiofony <b>trscí</b>			
		121 V rámové formě		
			121.1 <b>Cricri</b>	
			121.2 <b>Brumle</b>	<b>dove, čank sanza</b>
		122 Ve formě desky nebo hřebenu [neboli <b>Lamelofony</b> ]		
	<b>13</b> Idiofony <b>třecí</b>			
		131 <b>Tyče</b> třecí		
		132 <b>Desky</b> třecí		
		133 <b>Nádoby</b> třecí		

TŘÍDA:	PODTRÍDA:	ŘÁD:	PODŘÁD:	Příklad:
<b>2</b> <b>Membranofony</b>				
	<b>21</b> Bubny <b>úderové</b>			
		211 <b>Bubny</b> přímo rozezvučené úderem		
			211.1 Bubny <b>kotlové</b>	
			211.2 Bubny	

			<b>tubulární</b>	
			211.3 Bubny <b>rámové</b>	
		212 Bubny <b>chřestidlové</b>		
			212.1 Bubny <b>kotlové</b>	
			212.1 Bubny <b>tubulární</b>	
			212.3 Bubny <b>rámové</b>	
	<b>22</b> Bubny <b>trscí</b>			
			221 Bubny <b>kotlové</b>	
			222 Bubny <b>tubulární</b>	
			223 Bubny <b>rámové</b>	
	<b>23</b> Bubny <b>třecí</b>			
		231 Bubny třecí <b>tyčové</b>		
			231.1 s prostrčenou tyčí	
			231.2 s připevněnou tyčí	
		232 Bubny třecí <b>šňůrové</b>		
			232.1 statické šňůrové třecí bubny	
			232.2 pohyblivé šňůrové třecí bubny	
		233 Třecí bubny <b>třené</b> rukou		

TRÍDA:	PODTRÍDA:	ŘÁD:	PODŘÁD:	Příklad:
<b>3</b> <b>Chordofony</b> <sup>69</sup>				
	31 Chordofony jednoduché neboli <b>Citery</b>			

<sup>69</sup> Následující způsob klasifikace z velké části přebírám a vkládám do *H-S systematiky* z klasifikace G. Dourmon (1992:273-279). Její rozlišení Lutes a Fiddles však zatím nepoužívám; rovněž uspořádání zachovává *H-S systematiku*.

	[nástroj tvořen pouze nosičem strun, který může, ale nemusí být současně i rezonátorem]			
		311 Citory <i>tyčové</i>		
			311.1 <b>Hudební luky</b> (nosič strun je ohebný)	
			311.2 Hudební tyče (nosič strun není ohebný) <b>[Citory tyčové]</b>	
		312 Citory <i>tubulární</i>		
			312.1 zcela tubulární citory	valiha
			312.1 zpola tubulární citory	
		313 Citory <i>prámové</i>		
			313.1 Idiochordické prámové citory	
			313.2 Heterochordické prámové citory	
		314 Citory <i>deskové</i>		
			314.1 Právě deskové citory (struny paralelně s nosičem strun)	<b>koto, jang-čchin</b>
			314.2 Neprávě deskové citory (struny kolmo k nosiči strun) <sup>70</sup>	
		315 Citory <i>skořepinové</i>		

<sup>70</sup> Tato a další varianty téhož vztahu strun a nosiče jsou zavedeny pod dvě nové kategorie *Loutny harfové* (Harp lute) a *Citory harfové* (Harp zither). Doumon je umístila až na konec své systematiky (1992:179), což nepovažuji za nutné. Uplatníme-li u tohoto nástroje konstrukční hledisko před podobou zvukového aparátu (tj. struny jsou uspořádány „harfové“, ale tělo je shodné s loutnou či citerou), snadno zařadíme tuto kategorii, kam logicky patří (a *H-S systematika* nám navíc tento přístup v tomto případě umožňuje) – tedy mezi citory a loutny. Proto viz řád 318 *Citory harfové* a 321.4 *Loutny harfové*. Původní překlad do češtiny byl v druhém případě *Loutnové harfy* (Keller;Kopecká 1977:48), což je chybný překlad z německého *Harfenlauten* (Hornbostel;Sachs 1914:581). Tento český překlad by byl konečně i v rozporu s logikou H-S systému – rozhodující pro podstatné jméno je charakter konstrukce (obdobně proto zní překlad *Harfenzithern* /314.22/ Harfové citory).

		(nemají vrchní desku)		
			315.1 bez rezonátoru	
			315.2 s rezonátorem	
		<b>316 Cítory rámové</b>		
			316.1 bez rezonátoru	
			316.2 s rezonátorem	
		[317 Cítory <b>skříňové</b> ] <sup>71</sup>		<b>kanún</b>
		[318 Cítory <b>harfové</b> ] <sup>72</sup>		
	32 Chordofony složené [čili]			
		<b>321 Loutny</b>		
			321.1 Loutny lukové (každá struna vlastní nosič) <sup>73</sup>	
			321.2 Loutny jařmové neboli <b>lyry</b>	
			321.3 Loutny <b>s rukojetí</b>	<b>rebab, er-chu, san-sien, šamisen, jüe-čchin</b>
			[321.4 Loutny <b>harfové</b> ] <sup>74</sup>	
		<b>322 Harfy</b> <sup>75</sup>		
			322.11 Harfy <b>obloukové</b> (tj. bez sloupu)	
			322.12 Harfy <b>úhlové</b> (tj. bez sloupu)	
			322.2 Harfy	

<sup>71</sup> Doumon (1992:289) upozorňuje na důležitost rozlišení mezi rezonátorem (resonator) a ozvučnou skříní (sound box) a ve své klasifikaci zavádí proto novou kategorii **box zither** (1992:277). V českém překladu vycházím z adjektiva užitého ve spojení **skříňové loutny** (Keller;Kopecká 1977:47), které má tentýž význam u citer.

<sup>72</sup> Viz poznámku k podřádu 314.2.

<sup>73</sup> Má vlastní kategorii **Pluriarc**, viz 323.

<sup>74</sup> Viz poznámku k podřádu 314.2

<sup>75</sup> V českém překladu (Keller;Kopecká 1977:48; v přetisku Kurfürst 2002:103) je uvedeno dělení harf na 322.1 obloukové (z německého Biegelharfen), 322.11 lukové (Bogenharfen), 322.12 úhlové a 322.2 rámové. V anglickém překladu originálu je: 322.1 open, 322.11 arched, 322.12 angular a 322.2 frame. Anglický překlad Biegelharfen jako open (tedy bez sloupu) a Bogenharfen jako arched (obloukové) považuji za případnější a používám jej tedy i v českém překladu. Z původního dělení je však vyňata skupina (open) otevřené harfy 322.1 zahrnující harfy obloukové i úhlové; skupina je ale doplněna užitečným podřádem 322.3 vidlicové, čímž získáme čtyři typy harf.

			<b>rámové</b> (tj. se sloupem)	
			[322.3 Harfy <b>vidlicové</b> ] <sup>76</sup> (tj. s dvěma rameny)	
		323 Harfy loutnové <sup>77</sup>		
		[323 <b>Pluriarc</b> (několik hudební luků spojeno s rezonanční skříní nebo deskou)] <sup>78</sup>		
SPOLEČNÉ SUFIXY ZPŮSOBŮ ROZEZVUČOVÁNÍ STRUN <sup>79</sup> :				
	- 1 úderem [ <b>úderové</b> ]			
		- 11 úder prsty nebo celou rukou		
		- 12 úder pevným materiálem		
			- 121 úder pevným materiálem ručně	<b>santúr, jang-čchin</b>
			- 122 úder pevným materiálem mechanicky	
	- 2 drnkáním [ <b>trsaci</b> ] <sup>80</sup>			
		- 21 drnkání prsty		<b>pchi-pcha</b>
		- 22 drnkání		

<sup>76</sup> Zavedeno podle Dournon (1992:276).

<sup>77</sup> Tato kategorie je převedena pod novou kategorii 321.4 *Loutny harfové* (Harp lute). Viz poznámku k podřádu 314.2

<sup>78</sup> Tato užitečná kategorie přejata z Dournon (1992:276), kde je umístěna správně za hudebními luky (společně s harfami). *H-S systematika* tuto pozici však neumožňuje.

<sup>79</sup> Pro potřeby filtračních kritérií jsou použity jen základní tři sufixy (úderem, trsáním, třením) a ty jsou ještě převedeny do podoby adjektiva tak, aby výslednými možnostmi filtrace bylo: *Chordofony úderové* (31), *Chordofony trsací* (32), *Chordofony třecí* (33). Tím se vědomě vracím ke třídění A. Gevaerta (in: Buchner 1977: 80-81), protože jej považuji za z hlediska filtračních kritérií pro tento případ současně dostatečně srozumitelné a stručné a současně vhodně vystihující realitu sbírky asijských hudebních nástrojů. Podrobněji k tomuto rozhodnutí viz Oddíl 3..

<sup>80</sup> Ačkoli bych raději podle jednotného vzoru přechýlil *drnkání* v *drnkací*, nečiním tak proto, abych vyhověl současnému českému překladu *H-S systematiky* (Keller; Kopecká 1977; Kurfürst 2002:92-109). V něm se již vyskytuje adjektivum *trsací* v případě podtříd *Idiofonů* a *Membranofonů* (Keller; Kopecká 1977:12, 45; Kurfürst 2002:95, 98). Pro zachování přehlednosti tedy upouštím od zavedení nového slova, které je víceméně synonymem již stávajícího.

		plektrem		
			- 221 drnkání plektrem ručně	<b>san-sien, šamisen</b>
			- 222 drnkání plektrem mechanicky	
	- 3 třením příčným [ <b>třecí</b> ]			
		- 31 tření vzduchem		
		- 32 tření smyčcem		
			- 321 tření smyčcem ručně	<b>sárangí, er- chu</b>
			- 322 tření smyčcem mechanicky	
		- 33 tření kolem		
			- 331 tření kolem ručně	
			- 332 tření kolem mechanicky	
		- 34 tření pásem		
			- 341 tření pásem ručně	
			- 342 tření pásem mechanicky	
	- 4 třením podélným			
		- 41 tření podélné prsty		
		- 42 tření podélné pevným tělesem		

TŘÍDA:	PODTRÍDA:	ŘÁD:	PODŘÁD:	Příklad:
<b>4 Aerofony</b>				
	41 Aerofony <b>volné</b> (kmitající vzduch neohraničen			

	nástrojem)			
		<b>411 Aerofony odchylující</b>		<i>bullroarer</i> <sup>81</sup>
		<b>412 Aerofony přerušující jazýčkové</b>		
			412.1 Idiofonické aerofony přerušující neboli jazyky	
			412.13 Jazyky průrazné	(412.132 soustavy průrazných jazyků:) <i>khen, šó, šeng, kledi</i>
			412.2 Neidiofonické nástroje přerušující	
		<b>413 Aerofony explozivní</b>		
	42 Vlastní dechové nástroje (kmitající vzduch ohraničen nástrojem)			
		<b>421 Nástroje hranové neboli Flétny</b>		
			421.11 Flétny <b>podélné</b>	<i>nai, šakuhači</i>
			421.112 Soustavy podélných fléten neboli <b>Panovy flétny</b>	
			421.12 Flétny <b>příčné</b>	<i>tí'-c, bansuri</i>
			421.13 Flétny <b>nádobové</b> (bez náustku)	
			421.221.42 se štěrbinou a	

<sup>81</sup> Podle *H-S systematiky* by tento nástroj měl spíše náležet mezi *Aerofony volné přerušující* vířivé (412.22). Tuto ne zcela jasnou kategorii jsem se rozhodl zcela vypustit a pro případné nástroje této kategorie použít řád *Aerofony volné odchylující* (411). Jsou to takové nástroje, u nichž zvuk vzniká nárazem na dynamickou hranu (nikoli na statickou jak je tomu u *aerofonů hranových*, které jsou rovněž *odchylující*). K tomuto problému viz blíže Oddíl 7..

			hmatovými otvory [neboli <b>okariny</b> ]	
		<b>422</b> [Nástroje <b>jazyčkové</b> neboli <sup>82</sup> ] <b>Šalmaje</b>		
			422.1 <b>Hoboje</b>	<b>suo-na,</b> <b>hičiriki, zurna</b>
			422.2 <b>Klarinety</b>	<b>argúl, zamr</b>
			422.3 Šalmaje s průraznými jazyky (a hmatovými otvory)	
		<b>423</b> [Nástroje <b>retné</b> neboli <sup>83</sup> ] <b>Trompety</b> <sup>84</sup>		
			423.12 Trompety tubulární	
			423.121.1 <b>Tuby podélné</b>	
			423.121.2 <b>Rohy podélné</b>	<b>šofar</b>
			423.122.1 <b>Tuby příčné</b>	
			423.122.2 <b>Rohy příčné</b>	

<sup>82</sup> Oproti původnímu znění přidávám „nástroje jazyčkové neboli“, abych tak získal dobře srozumitelné filtrační kritérium **Aerofony jazyčkové** vzniklé podle stejného principu jako **Aerofony hranové**. Tím se také daří spojit filtrační termínu **jazyčkové** dvě skupiny nástrojů, u nichž je jazyček jedním ze zvukotvorných prvků, ale u nichž zvuk funguje odlišně. Jedná se o ústní varhánky s **průrazným jazyčkem** (je **oscilátorem** a současně **rezonátorem**) a šalmaje s **jazyčkem nárazným** (jazyček je především **oscilátorem**, **rezonátorem** je **vzdušný sloupec**). **H-S systematika** oba typy nástrojů odděluje do zvláštních skupin, ale jejich spojení do společné skupiny je rovněž obhajitelné (viz například Olsen 2007 /také v Přílohách/, Dournon 1992 /také v Přílohách/, v této práci viz Oddíl 7.)

<sup>83</sup> Oproti původnímu znění **H-S systematiky** přidávám „nástroje retné neboli“ ze stejných důvodů jako v případě **Šalmajů** (viz tam). **Aerofony retné** jsou tedy vzduchové nástroje, u nichž zvuk vzniká souhrou **oscilátoru** v podobě rtů a **rezonátoru** v podobě vzdušného sloupce. Jde tedy o užití tohoto termínu zcela v jiném smyslu než jej užívají K. Irmann (137), A. Špaček (139), ČSN 89 0000 (145); bližší přestože jiné je chápání u A. Buchnera (126) (in: Kurfürst 2002, v závorkách uvedeny strany). Naopak shodně s mým návrhem zavádí Dourmon (1992:185) řád „Lip-vibrated wind instruments“ a Olsen (2007) „lip concussion instruments“.

<sup>84</sup> Užitečné by bylo podrozdělení řádu **Trompety** na základní dva podřady **Tuby** a **Rohy**, které by se vztahovaly k tvaru. **H-S systematika** s těmito termíny pracuje pouze u **Trompet přirozených**, aniž by k tomu bylo zvláštního důvodu. Jejich zavedení by ale bylo z hlediska filtrační velmi výhodné, protože by se dalo pomocí dvou slov filtrovat velmi blíže určené nástroje – například filtrační termínu **Tuby podélné** bychom získali všechny nástroje třídy a podřady **Aerofony retné**, jejichž tvar je rovný, a na něž se hraje shora (nikoli ze strany). Z tohoto důvodu jsem se tedy rozhodl pro použití obou termínů jak pro přirozené tak pro chromatické trumpety jakožto českého (organologického) termínu, aniž by však bylo možno tuto změnu do **H-S systematiky** vložit. Vztah termínu roh a trumpeta k vnitřnímu profilu trubice (tj. cylindrický vs. kónický), uváděný u chromatických trumpet strojivových (tj. 423.23), pro jeho nelogické a matoucí užití v **H-S systematice** zcela pomámám.

## II. Nové třídy

TŘÍDA:	PODTRÍDA:	ŘÁD:	PODŘÁD:	Příklad:
<b>5</b> <b>Elektrofony</b> <sup>85</sup>				
	<b>51</b> <b>Elektromechanické</b> nástroje			
	<b>52 Elektronické</b> nástroje			

TŘÍDA:	PODTRÍDA:	ŘÁD:	PODŘÁD:	Příklad:
<b>6</b> <b>Automatofony</b> <sup>86</sup>				
	<b>61</b> <b>Jednoduché</b>			
		611 Idiofonické		
		612 Membranofonické		
		613 Aerofonické		
		614 Chordofonické		
		615 Mirlitonové		
	<b>62 Smíšené</b>			
		621 Dvě třídy		
		622 Tři třídy		
		623 Čtyři třídy		
		624 Pět tříd		

<sup>85</sup> Jako pátou třídu uvádí *Elektrofony* Nettl (2001:13) a Sadie (1984:408). V *International classification of musical instruments* (in: Wade 2004:34-35) pátou třídu tvoří společně mechanické („mechanical“) a elektrické („electrical“) nástroje. V navrhované systematizaci nových tříd jsou *Elektrofony* z těchto důvodů uvedeny jako pátá třída, ale *Automatofony* jsou zachovány samostatně a to až za *Elektrofony*, kam by samozřejmě z hlediska geneze neměly patřit. Vnitřní třídění *Elektrofonů* je mou pracovní verzí. Dělení na elektrofony *elektrofonické* a *elektronické* (Kurfürst 2002:29; převzato patrně od Lenga) neuvžívám z důvodu terminologických, dělení elektrofonů na elektroakustické, elektromechanické, elektronické (Oling; Wallisch 2004:207-212) z důvodu nesnadného oddělení prvních dvou. Zajímavě pojaté dělení nabízející zcela jiné možnosti než doposud zmíněné nabízí klasifikace uvedená v DeVale 1990:64. V ní by všechny elektromechanické nástroje patřily do obvyklých H-S nástrojových skupin, ale byly by doplněny sufixem A (amplified) nebo E (electric). Všechny ostatní nástroje by spadaly do třídy *Elektronofony* dělené v podtřídě syntezátory, samplery, hybridy.

<sup>86</sup> Kurfürst má *Automatofony* zařazené ve struktuře své knihy *Hudební nástroje*, ale na rozdíl od všech ostatních skupin je nedefinuje. Definice uvedená na str. 631 encyklopedie *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Sadie 1984) je nedostačující. Jako pomocnou definici jsem si tedy stanovil transformovanou větu, jíž Kurfürst vysvětluje problém produkce a reprodukce hudby: „Automatofony hudbu (...) reprodukuje, ale pomocí hudebních nástrojů nebo pomocí principů, na nichž jsou založeny všechny hudební nástroje“ (Kurfürst 2002). Proto za *Automatofon* považuji stroj, který má za úkol reprodukovat hudbu užitím principů produkování zvuku hudebními nástroji a díky tomu mezi hudební nástroje rovněž spadá. Prozatím tedy předpokládám, že třídění *Automatofonů* je možné s využitím třídění všech ostatních tříd.

TŘÍDA:	PODTRÍDA:	ŘÁD:	PODŘÁD:	Příklad:
<b>7 Mirlitony<sup>87</sup></b>				
	<b>71 Mirlitony s membránou</b>			
		511 Mirlitony volné		
		512 Mirlitony vázané		
			512.1 Tubulární	
			512.2 Nádobové	
	<b>72 Mirlitony bez membrány</b>			

### III. Speciální třídy<sup>88</sup>

TŘÍDA:	PODTRÍDA:	ŘÁD:	PODŘÁD:	Příklad:
<b>A Doplnky<sup>89</sup></b>				
	<b>A1 Idiofony</b>			
		<b>A11 úderové</b>		
		<b>A12 trsací</b>		
		<b>A13 třecí</b>		
	<b>A2 Membranofony</b>			
		<b>A21 úderové</b>		
		<b>A22 trsací</b>		
		<b>A23 třecí</b>		
	<b>A3 Chordofony</b>			
		<b>A31 úderové</b>		
		<b>A32 trsací</b>		
		<b>A33 třecí</b>		
	<b>A4 Aerofony</b>			
		<b>A411 volné odchylující</b>		
		<b>A412 volné přerušující</b>		

<sup>87</sup> Kategorie uváděná Hornbostelem a Sachssem mezi *Membranofony* (2): 24 Bubny názpěvné. Kurfürst tuto podtřidu vyjímá (Kurfürst 2002) a vytváří z ní samostatnou třídu (5), již definuje takto: „Mirliton je hudební nástroj, který mechanicky zkresluje hudební zvuk vydávaný lidskými hlasivkami“ (Kurfürst 2002:29). Pak by sem patřily tedy i nástroje bez membrány (např. masky /tzv. hudba masek/, nebo hlásná trouba sloužící k zesílení hlasu), což by nutilo k redefinování stávajících podtříd a řádů. V tabulce proto uvádím vlastní návrh. Zavedení nové třídy *Mirlitony* vyvolává jisté pochyby: 1) Závažným problémem je, že takto nově vytvořená třída se liší od původní H-S podtřidy možností neexistence membrány. Například anglický název této podtřidy „Singing membranes (Kazoos““ (Baines; Wachsmann 1961:19) ani neumožňuje pod jedním z těchto názvů vytvořit novou třídu právě implikací přítomnosti membrány v obou názvech (viz Dourmon 1992:260). 2) Podobně Kurfürst ve své Organologii (Kurfürst 1998) uvádí jako příklad mirlitonu pouze hru na hřeben. Teprve v následující práci Hudební nástroje (Kurfürst 2002:743-744) přibývá také hlásná trouba a džbán, jejichž zařazení mezi hudební nástroje však zpochybňuje.

<sup>88</sup> Tyto třídy nejsou součástí původní *H-S systematiky* ani verze doplněné a upravené P. Kurfürstem. Zavádím je pro potřebu správy sbírky hudebních nástrojů NpM. Pro přehlednost navazují uspořádáním i tvorbou kódu (zde ovšem kombinace písmene a čísla) na *H-S systematiku* s vědomím neexistence mezinárodní platnosti.

<sup>89</sup> Součástí hudebního nástroje (např. kolíky, smyčce, struny, blány, strojky, plátky ad.).

		<b>A413 volné explozivní</b>		
		<b>A421 hranové</b>		
		<b>A422 jazýčkové</b>		
		<b>A423 retné</b>		
	<b>A5 Elektrofony</b>			
		<b>A51 elektromechanické</b>		
		<b>A52 elektronické</b>		
	<b>A6 Automatofony</b>			
		<b>A61 jednoduché</b>		
		<b>A62 složené</b>		
	<b>A7 Mirlitony</b>			
		<b>A71 s membránou</b>		
		<b>A72 bez membrány</b>		

TRÍDA:	PODTRÍDA:	ŘÁD:	PODŘÁD:	Příklad:
<b>B Fragmenty<sup>90</sup></b>				
	<b>B1 Idiofony</b>			
		<b>B11 úderové</b>		
		<b>B12 trsací</b>		
		<b>B13 třecí</b>		
	<b>B2 Membranofony</b>			
		<b>B11 úderové</b>		
		<b>B12 trsací</b>		
		<b>B13 třecí</b>		
	<b>B3 Chordofony</b>			
		<b>B11 úderové</b>		
		<b>B12 trsací</b>		
		<b>B13 třecí</b>		
	<b>B4 Aerofony</b>			
		<b>B411 volné odchylující</b>		
		<b>B412 volné přerušující</b>		
		<b>B413 volné explozivní</b>		
		<b>B421 hranové</b>		
		<b>B422 jazýčkové</b>		
		<b>B423 retné</b>		
	<b>B5 Elektrofony</b>			
		<b>A51</b>		

<sup>90</sup> Zbytek hudebního nástroje

		<b>elektromechanické</b>		
		<b>A52 elektronické</b>		
	<b>B6</b>			
	<b>Automatofony</b>			
		<b>A61 jednoduché</b>		
		<b>A62 složené</b>		
	<b>A7 Mirlitony</b>			
		<b>A71 s membránou</b>		
		<b>A72 bez membrány</b>		

TŘÍDA:	PODTRÍDA:	ŘÁD:	PODŘÁD:	Příklad:
<b>C Dopravný materiál<sup>91</sup></b>				
	<b>C1</b>			
	<b>Ikonogramy</b>			
		C11 jen nástroje		
		C12 hudebníci		
	<b>C2 Záznamy hudby</b>			
		C21 psané		
			C21.1 nativní zápis	
			C21.2 evropská notace	
			C21.3 speciální zápis	
		C22 zvukové		
			C22.1 voskový váleček	
			C22.2 vinylová deska	
			C22.3 magnetofonový pásek	
			C22.4 digitální záznam	
		C23 filmové		
			C23.1 vizuální	
			C23.2 audiovizuální	
	<b>C3</b>			
	<b>Příslušenství</b>			
		<b>C31 Idiofony</b>		
		<b>C32 Membranofony</b>		

<sup>91</sup> Hudební ikonogramy, záznamy hudby, příslušenství hudebního nástroje či hudební praxe (stojany, pouzdra, kalafuny, stavební plány aj.).

		<b>C33</b> <b>Chordofony</b>		
		<b>C34 Aerofony</b>		
		<b>C35</b> <b>Elektrofony</b>		
		<b>C36</b> <b>Automatofony</b>		
		<b>C37 Mirlitony</b>		
	<b>C4 Modely</b>			
		<b>C41 Idiofony</b>		
		<b>C42</b> <b>Membranofony</b>		
		<b>C43</b> <b>Chordofony</b>		
		<b>C44 Aerofony</b>		
		<b>C45</b> <b>Elektrofony</b>		
		<b>C46</b> <b>Automatofony</b>		
		<b>C47 Mirlitony</b>		

### Oddíl 3.

## Filtrační kritéria a způsob jejich použití při filtracích pomocí stávajícího softwaru NpM<sup>92</sup>

Hornbostel-Sachsova klasifikace byla obecně (widely) přijata organology, muzikology, etnomuzikology, etnology a kurátory sbírek, tedy těmi, jimž byla adresována. Tito pak následovali hlavní principy a přidávali modifikace či změny (...) podle svých úkolů nebo typu sbírek, jimiž se zabývali.

(Dournon 1992:252)

Zavedení nových filtračních kritérií pro práci s počítačovou databází hudebních nástrojů NpM mělo hlavní poslání usnadnit orientaci ve sbírce jak kurátorům tak zájemcům vně muzea, ať už jsou jedni či druzí (etno)organology či nikoli. Z tohoto poslání pak vyplynuly základní požadavky na filtrační kritéria: stručnost, snadná srozumitelnost, reflexe speciálních potřeb sbírky a přitom přiměřená účinnost a kompatibilita s mezinárodně uznávanou *H-S systematikou* (a potažmo organologickou terminologií).

Na základě těchto požadavků tedy vznikla (v předchozím Oddílu 2. uvedená) **Doplněná a upravená Hornbostel-Sachsova systematika**. Z ní vzešlé jasně definované termíny a kódy vhodné k popisu nástrojů z hlediska organologie byly v průběhu let 2004 – 2007 zavedeny do databáze NpM. Kromě organologických termínů a kódů jsou dnes nástroje popsány dále také z hlediska jejich provenience a nativních názvů. Text tohoto Oddílu 3. se tedy pokouší přehledně informovat o těchto a dalších variantách filtračních kritérií využitelných momentálně k filtraci, vysvětlit práci s filtry a různé možnosti filtrací.

V pododdílu I. jsou nejprve představeny elektronické karty a způsob filtrace skupiny předmětů vedených v databázi NpM jako hudební nástroj (h/). Ostatní pododdíly přinášejí přehled všech termínů nabízených v současnosti k popisu hudebního nástroje. Vše, co je v tabulkách uvedeno tučně a kurzívou, lze využít pro potřeby filtrací<sup>93</sup>. Sestavení jednotlivých filtrů společně s příklady, upozorněními na některá úskalí a možnosti je uvedeno na závěr každého pododdílu.

<sup>92</sup> Tato část se stala podkladem mého textu *Manuál k filtracím uvnitř virtuální podoby sbírky Oddělení asijských kultur NpM* určeného zájemcům o užití zavedeného systému v rámci filtrací databáze NpM. Je uložen u vedoucí oddělení v elektronické i tištěné podobě.

<sup>93</sup> Ne všechny termíny se však v současnosti (srpen 2007) v databázi skutečně vyskytují. Záleží to na stavu popisu nástrojů a také na přítomnosti nebo nepřítomnosti předmětu, jemuž odpovídá určitý termín či kód (v muzeu se momentálně například nevyskytují žádné *Automatofony* ani *Elektrofony*).

# I.

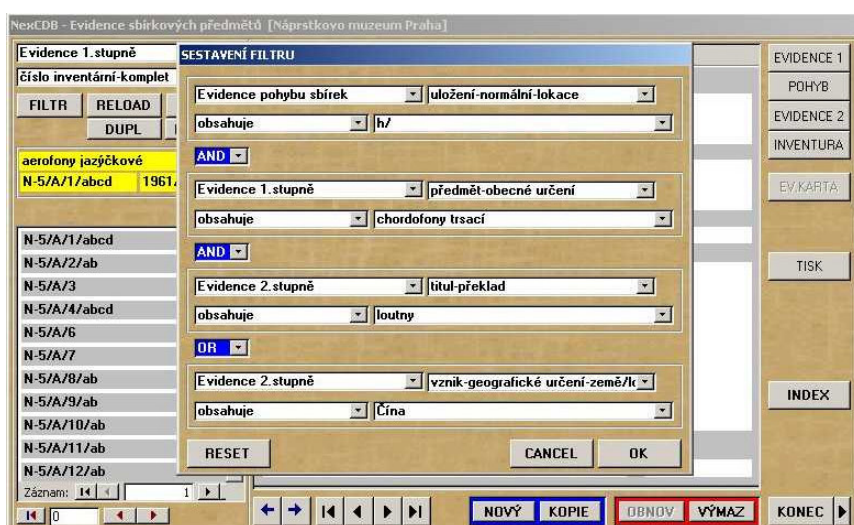
## Elektronické karty a filtrace h/

Filtraci předmětů ze všech sbírek NpM umožňuje zde užívaný software. Ten je nositelem velkého množství informací a nabízí k užití mnoho rozličných operací. Z tohoto množství je nicméně za účelem práce s virtuální sbírkou hudebních nástrojů potřebná pouze malá část, zahrnující: 1. informace týkající se hudebních nástrojů, 2. operace sloužící potřebám filtrace.

Chceme-li se zabývat pouze skupinou předmětů definovaných jako hudební nástroje, je nejprve třeba vyfiltrovat z databáze předměty označené jako **h/**. Proto je prvním krokem jakékoli filtrace v rámci hudebních nástrojů vždy zadání prvního filtračního kritéria, které není obsaženo v níže zmíněných kritériích hudebních nástrojů, protože definuje obecně typ sbírkového předmětu<sup>94</sup>.

**K vyfiltrování skupiny hudebních nástrojů tedy vede tato cesta:** V prvním poli okna pro sestavení filtru vybereme z nabídky položku **Evidence pohybu sbírek**, v druhém **uložení-normální-lokace**, ve třetím **obsahuje** a do čtvrtého zapíšeme **h/**.

Na základě dalšího požadavku na filtraci pak volíme další sestavení filtru. V okně SESTAVENÍ FILTRU (viz Obrázek č. 1) lze zadat až čtyři filtrační kritéria současně tak, že aktivujeme jednotlivé filtry pomocí tlačítka OR nebo AND. Pomocí nich můžeme sestavovat další filtr, jež bude mít vztah k předchozímu na základě zvoleného tlačítka. Zadáním OR získáme všechny nástroje, jimž odpovídá filtr první nebo druhý. Zadáním AND získáme jen ty, jimž odpovídají oba filtry současně (sestavení jednotlivých filtrů vysvětleno níže).



Obrázek č. 1: Sestavení filtru

<sup>94</sup> Je samozřejmě možné filtrovat i níže uvedenými filtry, aniž bychom zadali tento první. Vystavujeme se však riziku, že bude-li i u jiných předmětů nedefinovaných jako hudební nástroje uvedeno v některém poli slovo nebo část slova z našeho požadavku, vyfiltrujeme i tyto předměty.

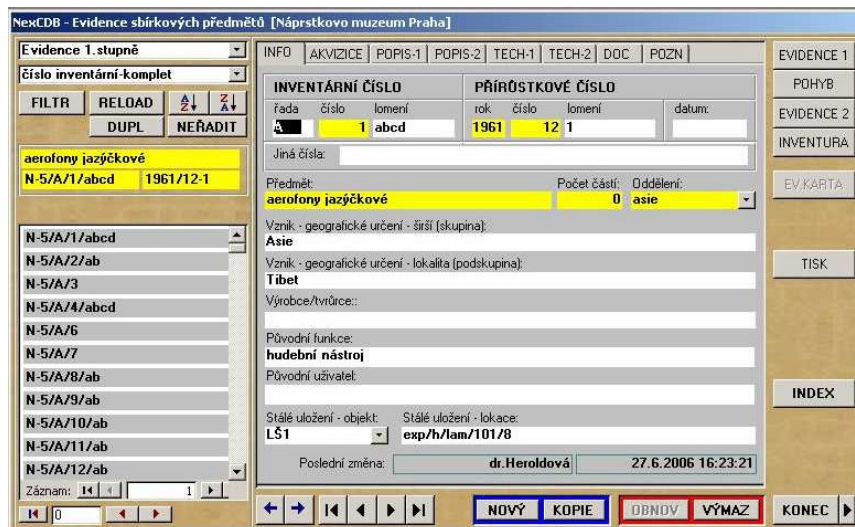
Každý nástroj je popsán kombinacemi různých údajů vázících se k pěti typům filtračních kritérií: 1. **kód**, 2. **obecné určení**, 3. **země/lokality**, 4. **český (organologický) termín**, 5. **nativní termín**. Vedle těchto kritérií jsou významná ještě tzv. *Pomocná filtrační kritéria* obsahující znaménka a termíny se zvláštním významem. Každý z údajů z těchto kritérií přináší specifickou informaci o nástroji, jež může být různým způsobem využita, abychom se přiblížili co nejvíce požadavkům na filtraci konkrétního nástroje či nástrojové skupiny.

Informace, jimiž jsou sbírkové předměty popsány, jsou uvedeny v různých polích dvou typů elektronických karet a ke každému takovému poli vede jiný způsob filtrace. Položky **obecné určení** a **země/lokality** nalezneme v kartě „INVENTURA“ (viz Obrázek č. 2), položky **kód**, **český (organologický) termín** a **nativní termín** v kartě „EV. KARTA“ (viz Obrázek č.3), v masce „POPIS-1“ (viz Obrázek č. 4).

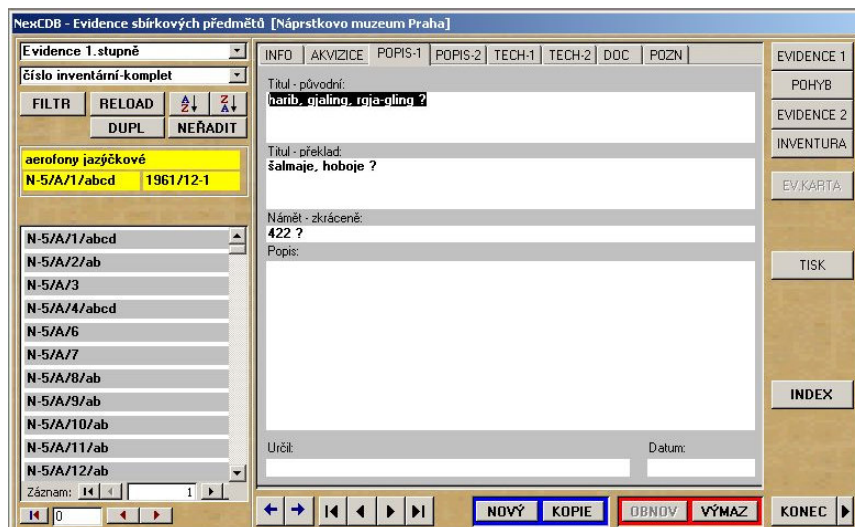
The screenshot shows the 'INVENTURA' card in the NexCDB database. The interface is divided into several sections:

- Top Left:** 'Evidenc 1. stupně' dropdown, 'Číslo inventární-komplet' dropdown, and buttons for 'FILTR', 'RELOAD', 'DUPL', and 'NEŘADIT'.
- Left Panel:** A list of inventory numbers, with 'N-5/A/1/abcd' selected. Other numbers include N-5/A/2/ab, N-5/A/3, N-5/A/4/abcd, N-5/A/6, N-5/A/7, N-5/A/8/ab, N-5/A/9/ab, N-5/A/10/ab, N-5/A/11/ab, and N-5/A/12/ab.
- Main Content Area:**
  - INVENTÁRNÍ ČÍSLO:** Řada (A), číslo (1), lomení (abcd).
  - PŘÍRŮSTKOVÉ ČÍSLO:** rok (1961), číslo (12), lomení (1), datum.
  - Předmět:** aerofony jazýčkové. Počet částí: 0. Oddělení: asie.
  - Skupina:** Asie. Podskupina: Tibet.
  - Stálé uložení - objekt:** LŠ1. Stálé uložení - lokace: exp/h/lam/101/8.
  - INVENTARIZACE:** Datum: 20.3.2000. 1.osoba: dr.Pospíšilová. 2.osoba: . Protokol: .
  - Poznámky:** CES, Harib, Gjalng, Rgia-gling.
  - Poslední změna:** dr.Heroldová, 27.6.2006 16:23:21.
- Right Panel:** Buttons for 'EVIDENCE 1', 'POHYB', 'EVIDENCE 2', 'INVENTURA', 'EV.KARTA', 'TISK', and 'INDEX'.
- Bottom:** Navigation buttons (back, forward, search, etc.) and action buttons: 'NOVÝ', 'KOPIE', 'OBNOV', 'VÝMAZ', 'KONEC'.

Obrázek č. 2: INVENTURA



Obrázek č. 3: EV.KARTA



Obrázek č. 4: POPIS-1

Součástí informací obsažených v těchto kartách je mimo jiné také určení do správy které sekce asijského oddělení předmět spadá (např. japonská, indická apod.), aktuální uložení předmětů, inventurní číslo atp. Tyto informace jsou rovněž filtrovatelné, nejsou však součástí výše zmíněných kritérií filtrace hudebního nástroje.

## II.

### 1. a 2. filtrační kritérium: kód a obecné určení

#### II./1. Přehled variant kódů a termínů ZÁKLADNÍCH FILTRAČNÍCH KRITÉRIÍ a jejich použití při filtraci

Níže uvedená tabulka obsahuje varianty **kódů** a termínů kritéria **obecné určení** převzaté z **Doplněné a upravené H-S systematiky** (k tomu viz blíže Oddíl 2.). **Kód a obecné určení** je možné využít k vyhledávání odlišných skupin, ačkoli zdánlivě odkazují k témuž (konkrétně viz níže FILTRACE KÓDEM a FILTRACE KRITÉRIEM OBECNÉ URČENÍ). V poli **obecné určení** elektronické karty se totiž vyskytují také pomocná filtrační kritéria ? a + . Proto lze filtrovat pomocí kritéria **obecné určení** pouze filtrem s třetím polem **obsahuje** a nikoli **je rovno**. Tak obdržíme všechny předměty, u nichž se zadaná slova vyskytují, ať už jsou zde samy nebo ve spojení s dalšími; jedná se tedy o poměrně rozsáhlou skupinu. Chceme-li filtraci zpřesnit a skupinu zúžit na předměty, u nichž se vyskytuje jen daný termín nebo konkrétní kombinace termínů, musíme filtrovat filtrem s třetím polem **je rovno a kódem**.

<i>1 v<sup>95</sup></i> <i>Idiofony</i>	<i>2 v</i> <i>Membranofony</i>	<i>3 v</i> <i>Chordofony<sup>96</sup></i>	<i>4 v</i> <i>Aerofony</i>	<i>5 v</i> <i>Elektrofony</i>	<i>6 v</i> <i>Automatofony</i>	<i>7 v</i> <i>Mirlitony</i>
<i>11 v</i> <i>úderové</i>	<i>21 v</i> <i>úderové</i>	<i>31 v</i> <i>úderové</i>	<i>411 v</i> <i>volné odchylovující</i>	<i>51 v</i> <i>elektromechanické</i>	<i>61 v</i> <i>jednoduché</i>	<i>71 v</i> <i>s blánou</i>
<i>12 v</i> <i>trscí</i>	<i>22 v</i> <i>trscí</i>	<i>32 v</i> <i>trscí</i>	<i>412 v</i> <i>volné přerušující jazýčkové</i>	<i>52 v</i> <i>elektronické</i>	<i>62 v</i> <i>složené</i>	<i>72 v</i> <i>bez blány</i>
<i>13 v</i> <i>třecí</i>	<i>23 v</i> <i>třecí</i>	<i>33 v</i> <i>třecí</i>	<i>413 v</i> <i>volné explozivní</i>			
			<i>421 v</i> <i>hranové</i>			
			<i>422 v</i> <i>jazýčkové</i>			
			<i>423 v</i> <i>retné</i>			

<sup>95</sup> Písmenko malé v odpovídá ve všech tabulkách matematické značce *nebo*. Při zadávání kritérií filtrace je tak možno používat kteroukoli z nabízených možností se stejnými úspěchy. Při zadávání kritérií v podobě číselného kódu je však třeba pamatovat, že čísla jednotlivých sloupců se neslučují, ale naopak každé číslo představuje už konkrétní pozici. Například filtrace *Aerofonů hranových* číselným kódem vypadá takto: h/ 421 (nikoli tedy h/ 4 421!)

<sup>96</sup> Kódy *chordofonů* jako jediné neodpovídají původní *H-S systematice*, protože za hlavní třídící hledisko podtříd byl zvolen způsob uvedení struny v oscilaci oproti původnímu konstrukčnímu hledisku. Za základ obecného určení byly pro potřeby filtrací zvoleny původní sufixy (-1,-2,-3), u nichž byla ovšem vypuštěna pomlčka. Tím se sjednotila podoba kódů a jejich významů prvních tří tříd a odstranily se původní problémy filtrací kódů s pomlčkami. Konstrukční hledisko reflektuje počítačová databáze užitím českých organologických termínů: například lze spojením dvou filtrů získat nástroje, jímž odpovídají kritéria *Chordofony trscí* a *Loutny*.

## II./2. Přehled variant kódů a termínů SPECIÁLNÍCH FILTRAČNÍCH KRITÉRIÍ a jejich použití při filtraci

Zavedení speciálních filtračních kritérií si vyžádaly konkrétní potřeby sbírkového fondu NpM. Tato kritéria vycházejí z tříd uvedených v přehledových tabulkách Oddílu 2. **Speciální třídy** a navazují na *H-S systematiku* svým uspořádáním i tvorbou kódu<sup>97</sup>.

<b>A</b> v <b>Doplňky</b> <sup>98</sup>		<b>B</b> v <b>Fragmenty</b> <sup>99</sup>		<b>C</b> v <b>Doprovodné materiály</b> <sup>100</sup>	
<b>A1</b> v <b>Idiofony</b>		<b>B1</b> v <b>Idiofony</b>		<b>C1</b> v <b>Ikonogramy</b>	
	<b>A11</b> v <b>úderové</b>		<b>B11</b> v <b>úderové</b>	<b>C2</b> v <b>Záznamy hudby</b>	
	<b>A12</b> v <b>trsačí</b>		<b>B12</b> v <b>trsačí</b>	<b>C3</b> v <b>Příslušenství</b>	
	<b>A13</b> v <b>třecí</b>		<b>B13</b> v <b>třecí</b>		<b>C31</b> v <b>Idiofony</b>
<b>A2</b> v <b>Membranofony</b>		<b>B2</b> v <b>Membranofony</b>			<b>C32</b> v <b>Membranofony</b>
	<b>A21</b> v <b>úderové</b>		<b>B21</b> v <b>úderové</b>		<b>C33</b> v <b>Chordofony</b>
	<b>A22</b> v <b>trsačí</b>		<b>B22</b> v <b>trsačí</b>		<b>C34</b> v <b>Aerofony</b>
	<b>A23</b> v <b>třecí</b>		<b>B33</b> v <b>třecí</b>		<b>C35</b> v <b>Elektrofony</b>
<b>A3</b> v <b>Chordofony</b>		<b>B3</b> v <b>Chordofony</b>			<b>C36</b> v <b>Automatofony</b>
	<b>A31</b> v <b>úderové</b>		<b>B31</b> v <b>úderové</b>		<b>C37</b> v <b>Mirlitony</b>
	<b>A32</b> v <b>trsačí</b>		<b>B32</b> v <b>trsačí</b>	<b>C4</b> v <b>Modely</b>	
	<b>A33</b> v <b>třecí</b>		<b>B33</b> v <b>třecí</b>		<b>C41</b> v <b>Idiofony</b>
<b>A4</b> v <b>Aerofony</b>		<b>B4</b> v <b>Aerofony</b>			<b>C42</b> v <b>Membranofony</b>
	<b>A411</b> v <b>volné odchyľující</b>		<b>B411</b> v <b>volné odchyľující</b>		<b>C43</b> v <b>Chordofony</b>
	<b>A412</b> v <b>volné přerušující jazýčkové</b>		<b>B412</b> v <b>volné přerušující jazýčkové</b>		<b>C44</b> v <b>Aerofony</b>
	<b>A413</b> v <b>volné</b>		<b>B413</b> v <b>volné</b>		<b>C45</b> v

<sup>97</sup> Kódy jsou ovšem na rozdíl od *H-S systematiky* složeny z kombinace písmene a čísla; princip tvorby kódu je však shodný.

<sup>98</sup> Součást hudebního nástroje (např. kolíky, smyčce, struny, blány, strojky, plátky ad.)

<sup>99</sup> Zbytek hudebního nástroje.

<sup>100</sup> Hudební ikonogramy, záznamy hudby, příslušenství hudebního nástroje či hudební praxe (stojany, pouzdra, kalafuny, stavební plány aj.).

	<i>explozivní</i>		<i>explozivní</i>		<i>Elektrofony</i>
	<i>A421 v hranové v Flétny</i>		<i>B421 v hranové v Flétny</i>		<i>C46 v Automatofony</i>
	<i>A422 v jazýčkové v Šalmaje</i>		<i>B422 v jazýčkové v Šalmaje</i>		<i>C47 v Mirlitony</i>
	<i>A423 v retné v Trompety</i>		<i>B423 v retné v Trompety</i>		
<i>A5 v Elektrofony</i>		<i>B5 v Elektrofony</i>			
	<i>A51 v elektromechanické</i>		<i>A51 v elektromechanické</i>		
	<i>A52 v elektronické</i>		<i>A52 v elektronické</i>		
<i>A6 v Automatofony</i>		<i>B6 v Automatofony</i>			
	<i>A61 v jednoduché</i>		<i>A61 v jednoduché</i>		
	<i>A62 v složené</i>		<i>A62 v složené</i>		
<i>A7 v Mirlitony</i>		<i>A7 v Mirlitony</i>			
	<i>A71 v s membránou</i>		<i>A71 v s membránou</i>		
	<i>A72 v bez membrány</i>		<i>A72 v bez membrány</i>		

### A) FILTRACE KÓDEM

V prvním filtru zadáme požadavek **h/** (tj. filtrace všech hudebních nástrojů; viz výše) a spojíme jej s druhým filtrem tlačítkem AND. Pro získání skupiny nástrojů se společným kódem sestavíme filtr takto: V prvním poli vybereme položku **Evidence 2. stupně**, v druhém **námět-obecně**, ve třetím **je rovno** a do čtvrtého zapíšeme **kód**. Pokud ve třetím poli vybereme **obsahuje**, získáme filtrací všechny nástroje z celé sbírky u nichž se vyskytuje námi zadané číslo (například zadáním **obsahuje 1** vyfiltrujeme 421, B13, C31 atp.). To je pak ovšem skupina, v níž zvolené číslo může mít velmi rozdílný význam u různých předmětů a nemá tak zvláštní smysl.

Výhoda **kódů** se plně uplatní teprve při filtrování zmíněným filtrem s třetím polem **je rovno**, protože v poli **kódů** se nevyskytuje nic kromě nich samotných a lze tak filtrovat zcela konkrétní skupinu. To naopak není možné při filtraci pomocí slovního ekvivalentu kódu, protože v poli **obecného určení** jsou i pomocná filtrační kritéria ? a +.

## POZOR:

Zobrazení námi požadované položky u vyfiltrovaných předmětů je možné teprve po spuštění karty „EV. KARTA“ tlačítkem vpravo a následně masky „POPIS-1“ tlačítkem v horní liště karty (viz výše Obrázek č. 3 a 4).

### **B) FILTRACE KRITÉRIEM OBECNÉ URČENÍ**

Je-li v prvním filtru zadán požadavek **h/** (tj. filtrace všech hudebních nástrojů), propojíme jej s následujícím filtrem tlačítkem AND. Pro získání skupiny nástrojů určitého konkrétního **obecného určení** pak sestavíme následující filtr takto: V prvním poli vybereme z nabídky položku **Evidence 1. stupně**, v druhém **předmět-obecné určení**, ve třetím **obsahuje** a do čtvrtého zapíšeme například variantu idiofony úderové. Filtr nám tak nalezne všechny hudební nástroje, u nichž se v elektronické kartě objevuje v poli obecného určení toto slovní spojení.

Chceme-li pak filtr rozšířit na všechny **Idiofony** a vše co, se k nim váže z celé databáze hudebních nástrojů, zadáme pouze idiofony nebo zkratku id (zkratky vždy bez tečky). Tím získáme výčet všech položek vázících se k **Idiofonům** (tedy i z tříd **Doplňky**, **Fragmenty** a **Doprovodný materiál**). V případě, že potřebujeme vyfiltrovat pouze skutečné hudební nástroje ze skupiny **Idiofony úderové**, filtrujeme **kódem**.

Pokud se chceme zabývat skupinou jazyčkových aerofonů bez ohledu na charakter jazyčku<sup>101</sup>, zadáme do čtvrtého pole termín **jazyčkové**. Tím získáme všechny aerofony s jazyčkem (např. **hoboje**, **klarinity**, **ústní varhánky**)

## III.

### **3., 4. a 5. filtrační kritérium: země/lokality, český (organologický) termín, nativní termín**

Tato kritéria náležejí do souboru VEDLEJŠÍ FILTRAČNÍ KRITÉRIA a nabízejí další řadu variant termínů, jimiž je možno se po databázi pohybovat, ale jež nejsou organizovány v rámci původní *H-S systematiky*, ani v rámci rozšířené verze (viz Oddíl 2.).

#### **III./1. Přehled variant filtračního kritéria země/lokality**

Tabulka představuje výčet možných slov pro filtraci provenience nástrojů. Uvedené termíny vykazují jistou nesourodost – vedle sebe se vyskytují například Tibet, lámaismus,

<sup>101</sup> Takto je například sdružuje Doumon 1992:284 nebo Olsen 2007; k témuž viz případně poznámku k řádu 422 v Oddílu 2. nebo příslušná místa Oddílu 7. a Příloh.

Arábie, Židé apod. – ale odpovídají stavu evidenčních karet, z nichž byly převzaty a případně upraveny podle příručky *Jména států a jejich územních částí* (Boháč; Kolář 1993) nebo podle atlasu *Ottův nový atlas světa* (2003). Zcela novým termínem je pouze kritérium *Není*, jež se týká hudebních nástrojů neurčené provenience; hudební nástroje arabské oblasti byly převedeny pod jednoslovný termín **Arábie**.

Tabulku je třeba vnímat pouze jako přehled termínů, s nimiž počítač dokáže pracovat. Možná hierarchizace termínů je místy naznačena, ale není dodržena do důsledku. Tak se jako *Nadřazené filtrační kritérium* vedle sebe objevují termíny jako **Indie**, **Židé**, **Přední Východ**, **Arábie**, jež si samozřejmě ve své podstatě nejsou rovny. Podobně pak i ve sloupci *1. podřazené filtrační kritérium* najdeme vedle sebe státy či správní jednotky a současně města. Jejich abecední seřazení upozorňuje na skutečnost, že zde neexistuje jiné hierarchické uspořádání než jejich společný vztah k *Nadřazenému filtračnímu kritériu*. Totéž pak platí o sloupci *2. podřazené filtrační kritérium* navíc s tím, že umístění termínu nevyjadřuje vztah k termínům ze sloupce *1. podřazené filtrační kritérium*.

Pokud existují vzájemné vztahy jednotlivých termínů ze všech sloupců uvedené na evidenčních kartách, objeví se vždy až ve výsledku filtrace. Například termín **Přední východ** vyfiltruje jen ty předměty, na jejichž kartách je uvedena provenience v tomto znění nikoli tedy předměty vázící se například k **Sýrii**. Naopak zadáním **Darbhang** vyfiltrujeme předměty, u nichž bude uvedeno jejich spojení také s **Bihárem** a **Indií**.

Při filtraci stačí použít kteréhokoli z uvedených (jedno- a víceslovných) termínů samostatně. Jejich kombinace v rámci jednoho filtru není možná. Ale například filtrace současným zadáním **Indie** a **Nepál** bude úspěšná v případě, použijeme-li kombinaci dvou stejných filtrů propojených tlačítkem OR, do jednoho z nichž zadáme **Indie** a do druhého **Nepál**.

Slova v závorce se týkají nových geografických názvů, které zatím nejsou uvedeny na kartách, ale je možno jimi již filtrovat a to i bez zadání závorek při sestavování filtru. Závorky tedy vždy znamenají jinou možnost filtrace téhož bez závorky.

<i>Nadřazené filtrační kritérium</i>	<i>1. Podřazené filtrační kritérium</i> <sup>102</sup>	<i>2. Podřazené filtrační kritérium</i> <sup>103</sup>
<b>Afghánistán</b>		
<b>Arábie</b>		
<b>Arménie</b>		
<b>Ázerbájdžán</b>		
<b>Barma</b> <sup>104</sup> ( <i>Myanmar</i> )		
	<b>Mandalay</b>	
	<b>Moniva</b>	
	<b>Rangún</b>	
		<b>nebo Indie</b> <b>Ásám</b>
<b>Bhútán</b>		
<b>Čína</b>		
	<b>Jün-nan</b>	
	<b>Kanton</b>	
	<b>Mandžusko</b>	
		<b>Miaové</b>
<b>Gruzie</b>		
<b>Chinoserie</b>		
<b>Indie</b>		
	<b>Ásám</b>	
	<b>Bastar</b>	
	<b>Beawar</b>	
	<b>Bengálsko</b>	
	<b>Bhopal</b>	
	<b>Bihár</b>	
	<b>Dantewara</b>	
	<b>Darbhangá</b>	
	<b>Darjeeling</b>	
	<b>Dillí (Delhi)</b>	
	<b>Gudžarát</b>	
	<b>Jižní</b>	
	<b>Kašmír</b>	
	<b>Madhjadpraděš</b>	
	<b>Madhubaní</b>	
	<b>Maháráštra</b>	
	<b>Manípur</b>	
	<b>Paňdžáb</b>	
	<b>Rádžasthán</b>	

<sup>102</sup> Slouží k bližší specifikaci hlavního filtračního kritéria. Lze jej použít samostatně.

<sup>103</sup> Slouží buď k bližší specifikaci 1. Podřazeného filtračního kritéria (např. **Batakové**), nebo vyjadřuje průniky více polí v případě provenience, která je nejistá nebo zahrnuje více geografických oblastí zároveň. Například: zadáním **nebo Írán** vyfiltrujeme všechny položky, v nichž se toto slovní spojení nachází – kupříkladu **Indie nebo Írán**; současně se ale jedná o předměty filtrovatelné jak slovem **Indie** tak **Írán**.

<sup>104</sup> **Barma** je starší název dnešního státu **Myanmar** – filtrovat lze obojí; pro přehlednost je nový název zatím v závorce za **Barma**. Totéž se týká **Indonésie Borneo (Kalimantan)**, **Malajsie Borneo (Kalimantan)**, **Celebes (Sulawesi)**. V případě **Thajska** je tomu naopak – nový název je na prvním místě a za ním (**Siam**). V některých případech je v závorce uveden cizojazyčný ekvivalent českému výrazu například **Dillí (Delhi)**.

	<i>Severní</i>	
	<i>Urísa (Imphál)</i>	
		<i>a Mongolsko</i>
		<i>Baulové</i>
		<i>Kmen Varli</i>
		<i>nebo Barma</i> <i>(Myanmar)</i>
		<i>nebo Írán</i>
		<i>Santalové</i>
<i>Indonésie</i>		
	<i>Alor</i>	
	<i>Bali</i>	
	<i>Borneo</i> <i>(Kalimantan)</i>	
	<i>Celebes</i> <i>(Sulawesi)</i>	
	<i>Jáva</i>	
	<i>Moluky</i>	
	<i>Nias</i>	
	<i>Sumatra</i>	
	<i>Timor</i>	
	<i>Tenimber</i>	
		<i>Batakové</i>
<i>Irák</i>		
	<i>Al Gásra</i>	
	<i>Sippar</i>	
<i>Írán</i>		
		<i>nebo Indie</i>
<i>Japonsko</i>		
	<i>Curuoka</i>	
<i>Jihovýchodní Asie</i>		
		<i>Sumatra?</i>
<i>Kalmycko</i>		
<i>Kambodža</i>		
<i>Kavkaz</i> <sup>105</sup>		
<i>Kazachstán</i>		
<i>Korea</i>		
<i>Krym</i>		
	<i>Tataři</i>	
<i>Lámaismus</i>		
<i>Laos</i>		
<i>Libanon</i>		
<i>Madagaskar</i>		
<i>Malajsie</i>		
	<i>Borneo</i> <i>(Kalimantan)</i>	
<i>Mongolsko</i>		

<sup>105</sup> Zahnuje i pojem Zakavkazsko.

	<i>Lámaismus</i>	
		<i>a Indie</i>
		<i>a Tibet</i>
<i>Není</i>		
<i>Nepál</i>		
	<i>Peričke</i>	
<i>Palestina</i>		
<i>Persie</i>		
<i>Přední východ</i>		
<i>Střední Asie</i>		
	<i>Turkestán</i>	
<i>Sýrie</i>		
<i>Tádžikistán</i>		
<i>Uzbekistán</i>		
	<i>Taškent</i>	
<i>Thajsko (Siam)</i>		
<i>Tibet</i>		
		<i>a Mongolsko</i>
<i>Turecko</i>		
<i>Vietnam</i>		
<i>Židé<sup>106</sup></i>		

### **C) FILTRACE KRITÉRIEM ZEMĚ/LOKALITA**

Pro filtrování provenience nástroje přidáme k filtru **h/** další filtr pomocí tlačítka AND a sestavíme jej takto: V prvním poli vybereme **Evidence 2. stupně**, v druhém **vznik-geografické určení-země/lokality**, ve třetím **obsahuje** a ve čtvrtém například **Japonsko**. Pozn.: Pokud nás zajímají např. **Idiofony úderové** současně z Japonska a Číny, spojíme nejprve filtr **h/** (viz tam) pomocí AND s filtrem FILTRACE KRITÉRIEM OBECNÉ URČENÍ (viz tam). Další filtr aktivujeme opět pomocí AND a zadáme do něj filtr FILTRACE KRITÉRIEM ZEMĚ/LOKALITA a variantu **Japonsko**. Tento filtr propojíme pomocí OR se stejným typem filtru, ale do posledního pole zadáme **Čína**. Tím vyfiltrujeme všechny **Idiofony úderové z Japonska a Číny**.

### **POZOR:**

Při zadávání filtračního kritéria je bezpodmínečně nutné **dodržet diakritiku a mezery mezi slovy**, není však třeba rozlišovat velká a malá písmena (vyjma počátečních písmen s diakritikou).

<sup>106</sup> Zadání tohoto kritéria je možné jen s velkým počátečním písmenem, jinak filtrace nefunguje.

### III./2. Přehled variant filtračního kritéria český (organologický) termín<sup>107</sup>

Zde nalezneme výčet dalších variant termínů, jimiž jsou jednotlivé nástroje charakterizovány a jež lze tedy využít pro filtraci<sup>108</sup> (níže uvedenou tabulku nutno číst po sloupcích nikoli po řádcích). V každém sloupci tabulky je uveden větším písmem základní termín ve tvaru podstatného jména (vyjma termínu *Různé*) vždy s počátečním velkým písmenem a menším písmem pak jeho možné přibližující adjektivum (pořadí podstatné + přídavné jméno nutno při filtraci zachovat!). V závorkách je uvedeno přídavné jméno určující podtřídu, k níž se daný termín vztahuje (ale k níž vede jiná filtrace – viz FILTRACE KRITÉRIEM OBECNĚ URČENÍ). Odrážka uvádí popis konkrétního typu nástroje, pro nějž existuje obecně vžitý termín uvedený pak nejmenším písmem (zastupuje všechny jemu nadřazené termíny).

V databázi se vyskytují (nebo v budoucnu měly vyskytovat) všechny termíny, které se k danému nástroji váží. Proto můžeme filtrovat například také předměty, u nichž jde o spojení více nástrojových druhů: například *Činely*, *Chřestidla*, *Rolničky*. U tohoto předmětu jde o *Činely* spojené s *Rolničkami*, jímž je nadřazeno slovo *Chřestidla*, protože rolničky jsou *Chřestidla nádobová*. Toto slovní spojení je však jednoslovným ekvivalentem *Rolničky*, a proto se již neuvádí. Podobně je tomu u ostatních nástrojů (např. *Klapačky nádobové* vypouklé jsou *Činely*).

Nabídka těchto termínů nám umožňuje usnadnit popis a následnou filtraci nástroje. Jejich použitím se můžeme vyhnout zadávání širších filtračních kritérií a současně mohou být tyto termíny také srozumitelnější pro laiky, protože většina z nich je nositelem obecně chápaného významu, který se snaží tato tabulka reflektovat. Současně se ale pokouší vycházet z možností, jaké nabízí *H-S systematika*. Toto spojení ústí do některých úskalí:

1. Termín *Chřestidla* zahrnuje pouze *Idiofony (úderové)* potřásané a nikoli chřestidla s membránou, jež náleží pod pojem *Bubny chřestidlové*. Chceme-li tedy vyfiltrovat všechna *Chřestidla* (jak idiofonní tak membranofonní), musíme zadat jako filtrační kritérium slovo ve tvaru *Chřestidl* a získáme vše, v čem se tato část slova vyskytuje.
2. *Bubny* je termín v *H-S systematice* obecně užívaný pouze pro *Membranofony*. Protože se ale i v organologické literatuře setkáme běžně s termínem *šterbinové bubny*, vztahujícím se k *Idiofonům*, lze jej využít také pro filtraci. Termínem *Bubny*

<sup>107</sup> Zahrnuje i termíny, jež se vztahují k předmětům neobsaženým ve sbírce asijského oddělení. Je tomu tak z důvodu případného vytvoření kompletní sbírky hudebních nástrojů celého NpM v budoucnosti.

<sup>108</sup> Ve většině případů jsou nástroje ovšem doposud označeny jen základním termínem (např. zvony) nebo případně nadřazeným a podřazeným termínem ve tvaru podstatného jména, ale již bez adjektiva (např. chřestidla, rolničky nebo šalmaje, hoboje). Adjektivum se objevuje jen v několika málo případech (např. chřestidla rámová nebo šterbinové bubny). Jejich žádoucí širší uplatnění bude možné až na základě fyzického zpracování sbírky.

tak vyfiltrujeme vše, čemu se obecně říká bubny (ať se jedná o **Idiofony** či **Membranofony**), aniž by to bylo v souladu s *H-S systematikou*.

- Organologie užívá termínů **Citery** a **Loutny** pro označení konstrukčního typu nástroje. V obou případech se tedy může jednat o nástroje hrané smyčcem (**třecí**), paličkou (**úderové**) i trsátkem (**trsací**), navzdory tomu, jak těmto termínům rozumíme obecně. Organologické pojetí zůstalo tedy pro potřeby filtračních kritérií zachováno, a proto je třeba pamatovat na to, že zadáním kupříkladu pojmu **Loutny** nevyfiltrujeme pouze **Chordofony trsací**. Pokud chceme filtrovat jen **Loutny trsací**, musíme filtrovat pomocí kombinace filtrů zadáním **obecného určení Chordofony trsací** a **českého (organologického) termínu Loutny**.
- Trubice** se štěrbinou nejsou objektivně odlišitelné od **štěrbinových bubnů**, a proto je lze filtrovat leda těmito dvěma pojmy nikoli termínem **Zvony**, kam by z určitého hlediska mohly rovněž patřit (například kravské dřevěné „zvony“ ve tvaru trubice se štěrbinou).

<i>Idiofony</i>	<i>Membranofony</i>	<i>Chordofony</i>	<i>Aerofony</i>	<i>Další termíny</i>
(úderové) <b>Klapačky</b>	(úderové/trsací) <b>Bubny</b>	(úderové/trsací/třecí) <b>Hudební luky</b>	- pokud volné přerušující, soustavy průrazných jazyků, pak <b>Ústní varhánky</b>	(Doplňky) <b>Paličky</b>
<b>tyčové</b>	<b>kotlové</b>	- pokud více luků spojeno s rezonátorem nebo ozvučnou skříní, pak <b>Pluriarc</b>	(hranové) <b>Flétny</b>	(Doplňky) <b>Blány</b>
<b>deskové</b>	<b>tubulární</b>	(úderové/trsací/třecí) <b>Citery</b>	<b>podélné</b> - pokud sdružené, bez štěrbiny, bez hmatových otvorů, pak <b>Panovy flétny</b>	(Doplňky) <b>Smyčce</b>
<b>žlabové</b>	- pokud rámové, pak <b>Tamburíny</b>	<b>tyčové</b>	<b>Příčné</b>	(Doplňky) <b>Trsátka</b>
<b>nádobové</b> – - pokud přirozené nebo vyhloubené, pak <b>Kastaněty</b> - pokud vypouklé, pak	- pokud úderové, potřásané, s předměty uvnitř, pak <b>Bubny chřestidlové</b>	<b>tubulární</b>	<b>nádobové</b> - pokud s otvory, pak <b>Okaríny</b>	

<i>Činely</i>				
(úderové/třecí) <b>Tyče</b>	(třecí) <b>Bubny</b>	<b>prámové</b>	(jazýčkové) <b>Šalmaje</b>	
<b>jednotlivé</b>	<b>tyčové</b>	<b>deskové</b>	- pokud dva jazyky, pak <b>Hoboje</b>	
<b>sdrúžené</b> – pokud úderové, pak <b>Xylofony</b>	<b>šňůrové</b>	<b>skořepinové</b>	- pokud jeden jazyk, pak <b>Klarinety</b>	
(úderové/třecí) <b>Desky</b>	<b>třené</b>	<b>rámové</b>	(retné) <b>Trompety</b>	
<b>jednotlivé – tj. klepací desky</b>		<b>skříňové</b>	- pokud rovné, pak <b>Tuby</b>	
<b>sdrúžené</b> - pokud z kamene a úderové, pak <b>Litofony</b> - pokud z kovu a úderové, pak <b>Metalofony</b>		<b>harfové</b>	<b>podélné</b>	
(úderové) <b>Trubice</b>		(úderové/trsací/třecí) <b>Loutny</b>	<b>příčné</b>	
- pokud bez štěrbin, pak <b>tubulární zvony</b>		- pokud s jařmem, pak <b>Lry</b>	- pokud zahnuté, pak <b>Rohy</b>	
- pokud se štěrbinou, pak <b>tubulární štěrbinové bubny</b>		<b>s rukojetí</b>	<b>podélné</b>	
(úderové/třecí) <b>Nádoby</b> – pokud úderové, pak:		<b>harfové</b>	<b>příčné</b>	
(úderové) <b>Gongy</b>		(úderové/trsací/třecí) <b>Harfy</b>		
<b>jednotlivé</b>		<b>obloukové</b>		
<b>sdrúžené</b>		<b>úhlové</b>		
(úderové) <b>Zvony</b>		<b>rámové</b>		
<b>jednotlivé</b>		<b>vidlicové</b>		
<b>sdrúžené</b>				

(úderové) <b>Různé</b>				
<i>je-li idiofonem dutina se štěrbinou jiného tvaru než trubice, pak štěrbinové bubny</i>				
(úderové) <b>Chřestidla</b>				
<b>řadová</b>				
<b>rámová</b>				
<b>nádobová</b> – pokud kulaté, kovové, se štěrbinou, pak <b>Rolníčky</b>				
(úderové) <b>Škrabky</b>				
<b>tyčové</b>				
<b>trubicové</b>				
<b>nádobové</b>				
<b>kolové</b>				
<b>deskové</b>				
(trsací s jazykem vyříznutým ze skořápky, která je rezonátorem) <b>Cricri</b>				
(trsací s tyčovým nebo deskovým rámem) <b>Brumle</b>				
(trsací ve formě desky nebo hřebenu) <b>Lamelofony</b>				

#### D) FILTRACE KRITÉRIEM ČESKÝ (ORGANOLOGICKÝ) TERMÍN

Máme-li v prvním filtru již zadány požadavky pro filtraci předmětů definovaných jako hudební nástroj (tj. **h/**), propojíme jej tlačítkem AND s dalším filtrem. V něm vybereme v prvním poli položku **Evidence 2. stupně**, v druhém **titul-překlad**, ve třetím **obsahuje** a do čtvrtého zapíšeme vybraný termín.

## POZOR:

Zobrazení námi požadované položky u vyfiltrovaných předmětů je možné teprve po spuštění evidenční karty tlačítkem „EV. KARTA“ (vpravo) a následně masky „POPIS-1“ tlačítkem v horní liště karty (viz Obrázek č. 3 a 4).

### III./3. Přehled variant filtračního kritéria nativní termín

Níže uvedená tabulka obsahuje přehled všech nativních termínů využitelných k filtraci. Všechny termíny pocházejí z evidenčních karet a až na několik málo výjimek zůstaly také v původní podobě.

Přestože na kartách bývá obvykle uvedeno u jediného předmětu několik různě se vzájemně podobajících či naopak zcela odlišných termínů, z tabulky tento fakt není patrný (uspořádání je abecední). Je tomu tak proto, že nemáme-li jistotu, že se určitý soubor termínů váže vždy k témuž nástroji, protože tento fakt není patrný ze všech relevantních karet, bylo by jejich společné uvedení zavádějící; uvést pak výčet všech kombinací, jež se na kartách vyskytují je z praktických důvodů nemožné.

I když se u řady předmětů jedná jen o drobné odchylky mezi termíny, vyplývající (zřejmě) z rozdílného přepisu jejich názvů do latinky, zůstávají tyto odlišné tvary v databázi (a tedy i v tabulce) zachovány. Vzhledem k doposavadnímu řešení spíše základních problémů se zpracováním databáze bylo od hledání jednotného (nejlépe mezinárodního) klíče k přepisu nativních názvů prozatím upuštěno<sup>109</sup>.

V databázi existuje i skupina nástrojů zcela bez nativního názvu, z nichž se ovšem některé pravděpodobně shodují s těmi, které názvy již mají. Napovídá tomu shoda kritérií (**obecné určení, země/lokalita, organologický termín**) a fotka. Dokud, ale nejsme schopni ověřit tuto skutečnost empiricky, v databázi s ní většinou nepočítáme. Pouze v případech s vysokou mírou pravděpodobnosti, že se opravdu jedná o totožný nástroj je u předmětu v elektronické kartě uveden také předpokládaný název společně s otazníkem.

Zmíněné skutečnosti ukazují, že funkční hodnota nativních názvů pro potřeby filtrace je zatím poměrně malá. Přesto se jejich použití i za současného stavu dá uplatnit především ve dvou případech: 1. Hledáme-li konkrétní nástroj, u nějž je používání nativního názvu běžně rozšířeno (*šakuhači, gamelan, ti-c, morin chur, šófar* aj.). 2. Na základě podobnosti názvu či

---

<sup>109</sup> Problémem není jen samotný přepis nativních názvů, ale i fakt, že se řada totožných nástrojů vyskytuje pod odlišnými jmény v závislosti na lokálních tradicích. Virtuální internetový katalog sbírky *Gakkigaku Shiryōkan* (2007; příp. viz Přílohy) uvádí proto u svých nástrojů pod položkou „Name“ název užívaný v mezinárodně uznávaném slovníku a pod položkou „Regional name“ název užívaný v daném místě a času, z nějž konkrétní nástroj pochází. Totéž rozlišení je užito i v multidimenzionálním popisu Oddílu 7..

výskytu téhož termínu na více kartách lze předběžně uvažovat o pravděpodobné skupině týchž nástrojů, což může v některých případech vést doplnění či zpřesnění údajů<sup>110</sup>.

<i>Adžäng</i>	<i>Dugí</i>	<i>Jün-lo</i>	<i>Nigenkin</i>	<i>Suling</i>
<i>Anguštar</i>	<i>Dung</i>	<i>Kagura fue</i>	<i>Nupura</i>	<i>Šakuh ači</i>
<i>Anklung</i>	<i>Dun</i>	<i>Kajagum</i>	<i>Ódaiko</i>	<i>Šamisen</i>
<i>Bahja</i>	<i>Duri</i>	<i>Kajagym</i>	<i>Ousij</i>	<i>Šankha</i>
<i>Baiya</i>	<i>Džunadžan</i>	<i>Kamanče</i>	<i>Ozi</i>	<i>Šeng</i>
<i>Bája</i>	<i>Ekirei</i>	<i>Kemandže</i>	<i>Pak</i>	<i>Šófar</i>
<i>Baján</i>	<i>Éktará</i>	<i>Kamu</i>	<i>Pang-c</i>	<i>Šónai-itadžiši</i>
<i>Baya</i>	<i>Er-chu</i>	<i>Kangdung</i>	<i>Pan-chu</i>	<i>Šrngá</i>
<i>Bangsi</i>	<i>Er-si</i>	<i>Kang-kangi</i>	<i>Pan-ku</i>	<i>Šuang mu</i>
<i>Bende</i>	<i>Esrar</i>	<i>Kangling</i>	<i>Para</i>	<i>Tabla</i>
<i>Bína</i>	<i>Esrádž</i>	<i>Karnal</i>	<i>Pat</i>	<i>Tad</i>
<i>Budbúdika</i>	<i>Fondrahi</i>	<i>Kajongum</i>	<i>Pattala</i>	<i>Tadžäng</i>
<i>Cai-dan-huyen-tu</i>	<i>Fúrin</i>	<i>Kemence-rumi</i>	<i>Pcha-pan</i>	<i>Tägym</i>
<i>Cai-nhi</i>	<i>Gakudaiko</i>	<i>Kendang</i>	<i>Pcheng-ling</i>	<i>Täham</i>
<i>Cai-tam</i>	<i>Gambang</i>	<i>Keranting</i>	<i>Pchi-pcha</i>	<i>Taiko</i>
<i>Čango</i>	<i>Gamelan</i>	<i>Khamak</i>	<i>Pcho-pan</i>	<i>Tali</i>
<i>Čank</i>	<i>Gekin</i>	<i>Khen</i>	<i>Pi</i>	<i>Tambúr</i>
<i>Čchin-čchin</i>	<i>Ghanta</i>	<i>Khol</i>	<i>Puk</i>	<i>Tamburi</i>
<i>Čchi-süan-čchin</i>	<i>Ghanti</i>	<i>Khole</i>	<i>Rabób</i>	<i>Tampúra</i>
<i>Čchin</i>	<i>Ghuanghura</i>	<i>Kin</i>	<i>Rana-šrngá</i>	<i>Tamburica</i>
<i>Čcholsagym</i>	<i>Gjaling</i>	<i>Kjegym</i>	<i>Ravanastron</i>	<i>Tamburu</i>
<i>Čin</i>	<i>Gogen</i>	<i>Kkang-kkangi</i>	<i>Rebana</i>	<i>Tang ku</i>
<i>čchi-sien-čchin</i>	<i>Gondra</i>	<i>Kledej</i>	<i>Rebap</i>	<i>Tar</i>
<i>Čottä</i>	<i>Gonra</i>	<i>Kledi</i>	<i>Redap</i>	<i>Tari</i>
<i>Čungdženg</i>	<i>Hägym</i>	<i>Kluraj</i>	<i>Rei</i>	<i>Tarpu</i>
<i>Čung-ton</i>	<i>Hajagym</i>	<i>Kruraj</i>	<i>Rgja-gling</i>	<i>Taus</i>
<i>Dagar</i>	<i>Hä-küm</i>	<i>Kobuz</i>	<i>Rkanling</i>	<i>Tef</i>
<i>Daiya</i>	<i>Hegum</i>	<i>Ko-cuzumi</i>	<i>Rkang-dung</i>	<i>Tejkin</i>
<i>Damar</i>	<i>Hapetan</i>	<i>Kokjú</i>	<i>Rkan dun</i>	<i>Tej-kin</i>
<i>Damaru</i>	<i>Harib</i>	<i>Komungo</i>	<i>Rnga-čchung</i>	<i>Terbang</i>
<i>Dambura</i>	<i>Hjongym</i>	<i>Kömungo</i>	<i>Salamuri</i>	<i>Tchäpčjongso</i>
<i>Danba danba</i>	<i>Hne</i>	<i>Koto</i>	<i>Sa-nap</i>	<i>Ti</i>
<i>Dan-bau</i>	<i>Hongym</i>	<i>Kuan</i>	<i>Sänap</i>	<i>Ti-an</i>
<i>Dan-co</i>	<i>Hu-ti</i>	<i>Ku-i</i>	<i>Sáragi</i>	<i>Tiao-ku</i>
<i>Dan doc huyen</i>	<i>Hu-tsi</i>	<i>Kvämggwari</i>	<i>Sarangí</i>	<i>Ti-c´</i>
<i>Dan-kim</i>	<i>Hu-tsin</i>	<i>Lings-dung</i>	<i>Saród</i>	<i>Tid</i>
<i>Danla danla</i>	<i>Hydžak</i>	<i>Madal</i>	<i>Saun</i>	<i>Ti-chin</i>
<i>Dan-nguyet</i>	<i>Hyön-küm</i>	<i>Mdur</i>	<i>San-sien</i>	<i>Ti-kin</i>
<i>Dan-tam</i>	<i>Chonch</i>	<i>Mizvič</i>	<i>Senap</i>	<i>Ting-chu</i>
<i>Dan thap luc</i>	<i>Chou-kuan</i>	<i>Mjóbäči</i>	<i>Setar</i>	<i>Ťing-chu</i>
<i>Dan tranh</i>	<i>Chu-čchin</i>	<i>Njóbäči</i>	<i>S-chu</i>	<i>Ťin-chu</i>
<i>Dan ty-ba</i>	<i>Ičigenkin</i>	<i>Moktak</i>	<i>Si</i>	<i>Tiria</i>
<i>Daula-daula</i>	<i>I-chu</i>	<i>Mokugjó</i>	<i>Siao</i>	<i>Tjang-ko</i>
<i>Def</i>	<i>Jang-čchin</i>	<i>Morin chur</i>	<i>Siao-lo</i>	<i>Tjango</i>
<i>Denšó</i>	<i>Jang-pchipcha</i>	<i>Mridängam</i>	<i>Sigu</i>	<i>Tula</i>
<i>Dhol</i>	<i>Jangym</i>	<i>Mu-jü</i>	<i>Sigu mbava</i>	<i>Tutu</i>
<i>Dholak</i>	<i>Jintaiko</i>	<i>Mu-pan</i>	<i>Sitár</i>	<i>Ty-ba</i>
<i>Dholaka</i>	<i>Jocudake</i>	<i>Mutbič</i>	<i>So-na</i>	<i>Vina</i>
<i>Dhole</i>	<i>Jüe pchien</i>	<i>Mutbek</i>	<i>Sundari</i>	<i>Wangsi</i>
<i>Dilruba</i>	<i>Jüe-čchin</i>	<i>Nai</i>	<i>Su-dzu</i>	<i>Yükin</i>
<i>Ding-ša</i>	<i>Jü-ku</i>	<i>Nakkara</i>		<i>Yang-küm</i>
<i>Djedjaok</i>		<i>Naqqara</i>		<i>Zarb</i>
<i>Dóbači</i>		<i>Nallari</i>		<i>Zurna</i>
<i>Dóbacu</i>		<i>Nan-tchang-ku</i>		
<i>Dohpat</i>		<i>Ngkrantong</i>		
<i>Doira</i>				
<i>Dombra</i>				
<i>Dotar</i>				
<i>Dove</i>				
<i>Dril ba</i>				
<i>Dril-bu</i>				
<i>Dugdugi</i>				

<sup>110</sup> Kupřikladu na prvý pohled zřejmou souvislost slov *Ti-kin* a *Ti-chin* můžeme ověřit vyfiltrováním všech nástrojů, kde se tyto dva tyto dva termíny objevují a vyhledáním jejich evidenčních karet. Díky tomu následně zjistíme, že se na kartách objevují i další termíny jako *Tejkin* a *Hu-tsi*, jimiž opět můžeme filtrovat další předměty a ověřovat příbuznost nástrojů.

## E) FILTRACE KRITÉRIEM NATIVNÍ TERMÍN

V prvním filtru zadáme filtraci **h/**, aktivujeme další filtr tlačítkem AND a sestavíme filtr takto: V prvním poli vybereme položku **Evidence 2. stupně**, v druhém **titul**, ve třetím **obsahuje** a do čtvrtého zapíšeme termín vybraný z tabulky **Přehled variant filtračního kritéria nativní termín**, například **Mokugjó**. Potřebujeme-li vyfiltrovat více různých termínů současně, aktivujeme následující filtry pomocí OR a postupujeme stejně jako doposud.

### **POZOR:**

Zobrazení námi požadované položky u vyfiltrovaných předmětů je možné teprve po spuštění evidenční karty tlačítkem „EV. KARTA“ (vpravo) a následně masky „POPIS-1“ tlačítkem v horní liště karty (viz Obrázek č. 3 a 4).

## IV.

### Pomocná filtrační kritéria

Tato kritéria neslouží k obecnému definování nástroje, ale mohou být účelně využita při filtracích. Obsahují značky: **?**, **+**, **inv.k.**, **b.č.** a slova: **Tvar**, **Nákotníčky**, **Odpis**.

Otazník se vyskytuje ve všech polích, jež slouží definování hudebního nástroje filtračními kritérii a je tak možno jej vkládat do posledního pole kteréhokoli z výše zmíněných filtrů (vyjma kódu). Vyskytuje se tam, kde panuje nejistota v určení některé z položek.

Znaménko **+** se vyskytuje v poli obecného určení a vztahuje se nejčastěji k předmětům, u nichž jde o spojení hračky a hudebního nástroje (například *aerofon hranový + loutka*). Filtruje se stejně jako kritérium **obecné určení** (viz tam).

Slova **Tvar** a **Nákotníčky** se shodně nacházejí v poli pro poznámky. Termín **Tvar** je v databázi vždy spojen s dalším doplňujícím slovem například *tygr*, *pták*, *žába* apod. a odkazuje tak k charakteristickému rysu podoby nástroje (významné zejména u nádobových fléten). Slovem **Nákotníčky** jsou označeny sdružené *rolničky* upevněné na společné šňůrce nebo koženém pásku pro upnutí kolem kotníku. Filtr k poli poznámky vypadá takto: V prvním filtru **h/**, v druhém **Inventarizace - Inventarizace-poznámka - obsahuje**.

**Inv.k.**, **b.č.** a **Odpis** jsou speciální dočasné interní poznámky pracovníků muzea, které reflektují stav probíhající inventarizace sbírky. Zatímco předměty označené jako *inv.k.* a *odpis* ve fyzické podobě sbírky již nefigurují, předměty s poznámkou *b.č.* ano, ale mají chybné nebo chybějící inventární číslo a čekají tak na další zpracování. **Inv.k.** a **b.č.** se filtrují pomocí filtru k **h/** (viz tam) a **Odpis** shodně jako **Nákotníčky** a **Tvar**.

V.  
Sestavení filtrů – zkráceně

FILTRACE PŘEDMĚTŮ DEFINOVANÝCH JAKO H/:

**Evidence pohybu sbírek** → **uložení normální-lokace** → **obsahuje** → **h/**

FILTRACE KÓDEM:

**Evidence 2. stupně** → **námět obecně** → **je rovno** → kód

FILTRACE KRITÉRIEM OBECNÉ URČENÍ:

**Evidence 1. stupně** → **předmět-obecné určení** → **obsahuje (je rovno)** → varianta termínu  
kritéria obecné určení

FILTRACE KRITÉRIEM ZEMĚ/LOKALITA

**Evidence 2. stupně** → **vznik-geografické určení** → **obsahuje (je rovno)** → varianta  
termínu kritéria země/lokalita

FILTRACE KRITÉRIEM ČESKÝ (ORGANOLOGICKÝ) TERMÍN

**Evidence 2. stupně** → **titul-překlad** → **obsahuje (je rovno)** → varianta termínu kritéria  
český (organologický) termín

FILTRACE KRITÉRIEM NATIVNÍ TERMÍN

**Evidence 2. stupně** → **titul** → **obsahuje (je rovno)** → varianta termínu kritéria  
nativní termín

FILTRACE POMOCNÝMI FILTRAČNÍMI KRITÉRII *Tvar, Nákotníčky, Odpis*

**Inventarizace** → **Inventarizace-poznámky** → **obsahuje (je rovno)** → varianta termínu

## Oddíl 4.

### Sbírka hudebních nástrojů jako celek z hlediska filtrací<sup>111</sup>

Prakticky všechny lidské skupiny na světě mají hudební nástroje, ačkoli v některých případech ve velmi rudimentární podobě. Ze sféry hudebních nástrojů pak prakticky všichni lidé mají bicí nástroje. Nejrozšířenější jsou chřestidla a vrubované drhnuté tyče, společně s bubny, i když ty ve skutečnosti nejsou tak docela univerzální. Prakticky všichni lidé světa, dokonce i nejizolovanější kmenové společnosti, mají určitý druh flétn, obvykle hraných podélně spíše než příčně (...). A všude se dá najít zpěv doprovázený bicími nástroji. (Nettl 2001:8)

Celkový počet předmětů vedených v počítačové databázi jako hudební nástroj činil k 1. 8. 2007 **955** předmětů<sup>112</sup>. To znamenalo navýšení počtu předmětů klasifikovaných jako hudební nástroj o více než 100 % vůči situaci před rokem 2004, kdy jsem s prací se sbírkou začínal a postupně redefinoval obsah pojmu *hudební nástroj* pro potřeby muzea (Friedl 2005:35).

Protože nový obsah pojmu vyvolal klasifikaci nových předmětů jako hudebních nástrojů, byly jejich evidenční karty okopírovány nebo vytvořeny na základě přírůstkových knih, vloženy do jednotného souboru evidenčních karet hudebních nástrojů a nakonec byly předměty zapsány jako hudební nástroje také do počítačové databáze. Tím byl vyřešen prvý úkol tvorby evidence předmětů definovaných jako hudební nástroje. Vznikl tedy soubor karet hudebních nástrojů, jemuž odpovídají předměty klasifikované a filtrovatelné v databázi NpM jako tato kategorie, aniž by však fyzicky tato skupina, coby jednotný soubor shodně definovaných předmětů, existovala<sup>113</sup>.

Dalším úkolem bylo hledání cesty přehledné organizace předmětů pomocí filtrovatelných kritérií, jež byla postupně zanesena do databáze<sup>114</sup>. Každý nástroj je v současnosti v databázi popsán z hlediska pěti kritérií – **organologický kód, obecné (organologické) určení, provenience, český organologický termín, nativní termín** –, fungující jako kritéria filtrace (podrobně viz Oddíl 3.). Jelikož ale fyzický kontakt s předměty souboru nebyl (až na malou část uvedenou v Oddílu 6.) v průběhu mé práce možný a ani z dřívějška neexistuje žádný

<sup>111</sup> Na základě tohoto a předchozího oddílu byla vypracována *Zpráva o zpracování sbírky hudebních nástrojů Oddělení asijských kultur NpM: manuál + struktura a podoba sbírky* určená vedení Náprstkova muzea asijských, afrických a amerických kultur.

<sup>112</sup> To znamená vše se značkou *h/* - jak vlastní hudební nástroje tak doplňky, fragmenty, doprovodné materiály a předměty *inv.k., b.č., odpis.* Pomocí součtu jednotlivých kategorií dojdeme však k číslu 954: idiofony 335 + membranofony 127 + chordofony 228 + aerofony 227 + nejisté fragmenty, doplňky a dopr. mat. 11 + b.č. 26. Odchylnka je pravděpodobně způsobená prozatím neodhalenou chybou v záznamu.

<sup>113</sup> Fyzická podoba sbírky se tedy skládá ze dvou různě uložených skupin předmětů: 1) předměty vedené v NpM jako hudební nástroje již před rokem 2004 (z nichž část tvoří i hudební nástroje z bývalé expozice); 2) předměty nově definované jako hudební nástroje po roce 2004.

<sup>114</sup> Prvé výsledky filtrací na základě kritéria **obecné určení** a **země/lokality** byly uvedeny v mé postupové práci *Databáze hudebních nástrojů Náprstkova muzea v Praze* (2005). V následujícím období byla do databáze vkládána další filtrační kritéria a provedeny úpravy a opravy. Bylo tak postupně dosaženo rozšíření možností filtrace a získání zcela nových či zpřesněných původních údajů, které jsou zde nyní uváděny.

systematický katalog vzniklý empirickou cestou, byly všechny nástroje charakterizovány pouze na základě evidenčních karet a v některých případech i literatury<sup>115</sup>. Přes možnou větší či menší míru odchylky, s níž musíme u jednotlivých položek počítat, se přeci jen podařilo získat nástroj poskytující možnost nabýt ucelenější představu o stavu a složení sbírky. Zpřesňování a doplňování údajů o předmětech je teď zřejmě hlavním úkolem do budoucna.

Následující pododdíly mají za úkol přehledně informovat o podobě a složení sbírky na základě filtrací jednotlivými kritérii. Uvedeny jsou pouze ty termíny, s nimiž je možno se v současnosti v databázi setkat. Od filtrací a následného numerického přehledu vytvořeného pomocí kritéria **nativní termín** bylo však prozatím upuštěno zcela pro jeho celkově malou vypovídací hodnotu<sup>116</sup>.

## I.

### Přehled obsahu sbírky pomocí filtrace variant kritéria kód a obecné určení

Tabulky přinášejí přehled sbírky z hlediska filtrací **kódem** a **obecným určením**. Obě kritéria nabízejí různé možnosti filtrací, ačkoli se váží k témuž základnímu zařazení nástroje, a proto je výhodné je při filtraci kombinovat (blíže viz Oddíl 3.).

V tabulce nalezneme na prvním místě vždy celkový počet nástrojů náležejících ke konkrétní nástrojové třídě, ať už se jedná o samotné hudební nástroje či jejich *Fragmenty*, *Doplňky* nebo *Doprovodné materiály*. Tato položka je filtrovatelná pouze pomocí jednoslovného termínu varianty kritéria **obecné určení** a filtrem, v němž je ve třetím poli zadáno **obsahuje**.

Pomocí kódu a filtru s třetím polem **je rovno** získáme přesné informace o konkrétní skupině spojené s daným **kódem**. Je dobré jej tedy zadávat s postupným přidáváním položek, čímž získáme rozdílné informace podle míry užitých popisných kritérií u předmětů. Např. při první filtraci zadáme **B**, čímž vyfiltrujeme skupinu *Fragmenty* bez dalšího bližšího určení. Při druhé filtraci uijeme kód **BI** a výsledkem budou předměty náležející pouze ke skupině *Fragmenty Idiofony*. Nakonec můžeme použít kód **BII** a vyfiltrujeme všechny předměty definované jako *Fragmenty Idiofony úderové*.

Položka *nejisté obecné určení* je filtrována pomocí spojení dvou filtrů k poli obecné určení, z nichž v prvním je uveden název třídy a v druhém, spojeném pomocí volby OR, znak otazníku. Tím získáme všechny předměty dané třídy, u nichž je uveden otazník, protože přibližující termín **obecného určení** úplně chybí nebo je nejistý. Chceme-li položku nejisté

<sup>115</sup> Současné uložení sbírkového fondu NpM (září 2007) představuje provizorní řešení situace vzniklé následkem povodňových škod v roce 2001. Z tohoto důvodu lze se sbírkou momentálně pracovat jen omezeně; většina sbírek je sbalena.

<sup>116</sup> Existence možnosti filtrace nativním termínem byla však účelně využita pro práci, jejíž výsledky uvádí Oddíl 6.

obecné určení zúžit pouze na předměty, u nichž chybí termín určující podtřídou, zadáme do filtru v třetím poli **je rovno** a odpovídající kód (např. **1** pro **Idiofony**).

K položkám **návrh na odpis**, **odpis**, **inv.k.** viz blíže pododdíl IV. Oddílu 3.

<b>Idiofony:</b> 335		
<b>nejisté obecné určení:</b> 6 <b>- z nich blíže neurčené:</b> 1 <b>návrh na odpis:</b> 4 <b>odpis:</b> 7 <b>inv.k.:</b> 12	<b>Úderové:</b> 302	
	<b>Trsací:</b> 10	
	<b>Třecí:</b> 0	
	<b>Doplňky:</b> 11	blíže neurčené: 1 (idiofony či membranofony), <b>úderové:</b> 10
	<b>Fragmenty:</b> 4	<b>úderové:</b> 4
filtrováno 1. 8. 2007	<b>Doprovodné materiály:</b> 5	<b>Modely:</b> 1 (idiofony) <b>Příslušenství:</b> 2 (blíže neurčené)

<b>Membranofony:</b> 127		
<b>nejisté obecné určení:</b> 2 <b>- z nich blíže neurčené:</b> 1 <b>návrh na odpis:</b> 2 <b>odpis:</b> 2 <b>inv.k.:</b> 8	<b>Úderové:</b> 122	
	<b>Trsací:</b> 0	
	<b>Třecí:</b> 0	
	<b>Doplňky:</b> 5	blíže neurčené: 1 (membranofony či idiofony), <b>úderové:</b> 4
	<b>Fragmenty:</b> 0	
filtrováno 1. 8. 2007	<b>Doprovodné materiály:</b> 0	

<b>Chordofony:</b> 228		
<b>nejisté obecné určení:</b> 27 <b>- z nich blíže neurčené:</b> 14	<b>Úderové:</b> 6	

<b>návrh na odpis: 2</b> <b>odpis: 1</b> <b>inv.k.: 7</b>		
	<b>Trsací: 104</b>	
	<b>Třecí: 86</b>	
	<b>Doplňky: 6</b>	<b>trsací:1, třecí: 5</b>
	<b>Fragmenty: 3</b>	blíže neurčené: 2, <b>třecí: 1</b>
filtrováno 1. 8. 2007	<b>Doprovodné materiály: 6</b>	<b>Modely: 6</b> (blíže neurčené)

<b>Aerofony: 227</b>		
<b>nejisté obecné určení: 4</b> <b>- z nich blíže neurčené: 1</b> <b>návrh na odpis: 4</b> <b>odpis: 0</b> <b>inv.k.: 8</b>	<b>Volné: 18</b>	<b>Přerušující jazýčkové:18</b>
	<b>Hranové: 167</b>	
	<b>Jazýčkové: 26</b>	
	<b>Retné: 19</b>	
	<b>Doplňky: 0</b>	
	<b>Fragmenty: 1</b>	blíže neurčené: 1
filtrováno 1. 8. 2007	<b>Doprovodné materiály: 0</b>	

<b>Doplňky: 28</b>		
<b>nejisté obecné určení: 7</b> <b>- z nich blíže neurčené: 7</b> <b>návrh na odpis: 0</b> <b>odpis: 0</b> <b>inv.k.: 0</b>		
	<b>Idiofony: 10</b>	<b>úderové: 10</b>
	<b>Membranofony: 4</b>	<b>úderové: 4</b>
	<b>Chordofony: 6</b>	<b>trsací: 1, třecí: 5</b>
filtrováno 1. 8. 2007	<b>Membranofony či Idiofony: 1</b>	

<b>Fragmenty: 9</b>		
<b>Nejisté obecné určení: 1</b> <b>- z nich blíže neurčené: 1</b> <b>návrh na odpis: 0</b> <b>odpis: 0</b> <b>inv.k.: 1</b>		

	<b>Idiofony:</b> 4	<b>úderové:</b> 4
	<b>Chordofony:</b> 3	blíže neurčené: 2, <b>třecí:</b> 1
filtrováno 1. 8. 2007	<b>Aerofony:</b> 1	blíže neurčené: 1

<b>Doprovodné materiály:</b> 15		
<b>nejisté obecné určení:</b> 3 - z nich blíže neurčené: 3 <b>návrh na odpis:</b> 0 <b>odpis:</b> 1 <b>inv.k.:</b> 1	<b>Modely:</b> 10	blíže neurčené: 3, <b>idiofony:</b> 1, <b>chordofony:</b> 6
filtrováno 1. 8. 2007	<b>Příslušenství:</b> 5	blíže neurčené: 3, <b>idiofony:</b> 2

## II. Přehled obsahu sbírky pomocí filtrace variant kritéria země/lokalita

Následující přehled přináší pohled na sbírku z hlediska provenience nástrojů. Je založen na filtracích termínů pocházejících pouze z prvního sloupce tabulky s nabídkou možných variant kritéria **země/lokalita** uvedených v Oddílu 3..

Součet všech nástrojů filtrovaných pomocí kritéria **země/lokalita** je 968<sup>117</sup>. To je o 13 položek víc než je celkový počet předmětů vedených v databázi jako hudební nástroj. Odchyłka je nejpravděpodobněji způsobena tím, že u některých nástrojů jsou uvedeny kombinace více termínů z důvodů nejasného určení provenience (např. určeno jako **Barma nebo Indie**) či z důvodu zařazení předmětu pod termín zahrnující více geografických oblastí (např. **Lámaismus**). Jestliže pak filtrujeme pomocí filtru, v němž je v třetím poli zadáno **obsahuje**, získáme všechny předměty popsané daným termínem, i když může být jen jedním z více uvedených. Tím pak vyfiltrujeme dvakrát tentýž předmět.

**Afghánistán:** 14  
(**idiofony úderové:** 3, **idiofony trsací:** 1; **membranofony úderové:** 2; **chordofony trsací:** 2, **třecí:** 1; **fragmenty:** 1; **aerofony hranové:** 4)

**Arábie:** 5  
(**membranofony úderové:** 2; **aerofony hranové:** 3)

**Arménie:** 1  
(**aerofony jazýčkové**)

**Ázerbájdžán:** 3

<sup>117</sup> Filtrováno v srpnu 2007.

(*aerofony jazýčkové: 1; chordofony třecí: 2*)

**Barma:** 39

(*idiofony: 29, úderové: 27; membranofony: 4, úderové: 4; aerofony: 4, jazýčkové: 2, hranové: 2; chordofony trsací: 1; doplňky: 2; doprovodné materiály: 1*)

**Bhútán:** 1

(*idiofony úderové*)

**Čína:** 262

(*idiofony: 72, úderové: 72; membranofony: 12, úderové: 12; aerofony: 93, volné přerušující jazýčkové: 10, hranové: 69, jazýčkové: 13; chordofony: 83, úderové: 2, trsací: 34, třecí: 41; doplňky: 7; fragmenty: 1; doprovodné materiály: 1*)

**Gruzie:** 1

(*aerofony hranové*)

**Chinoserie:** 1

(*chordofony*)

**Indie:** 125

(*idiofony: 48, úderové: 46, trsací: 1; membranofony: 33, úderové: 32; chordofony: 28, trsací: 12, třecí: 12; doplňky: 3; fragmenty: 5; doprovodné materiály: 4*)

**Indonésie:** 114

(*idiofony: 54, úderové: 47, trsací: 5; membranofony: 18, úderové: 17; chordofony: 18, úderové: 3, trsací: 4, třecí: 7; doplňky: 4*)

**Irák:** 3

(*aerofony: 2, hranové: 1, jazýčkové: 1; idiofony úderové: 2*)

**Írán:** 9

(*idiofony úderové: 1; membranofony úderové: 2; chordofony: 6, třecí: 2, trsací: 4*)

**Japonsko:** 140

(*idiofony: 61, úderové: 56, trsací: 3; membranofony úderové: 7; chordofony: 28, trsací: 20, třecí: 3; aerofony hranové: 40; doplňky: 7; doprovodné materiály: 7*)

**Jihovýchodní Asie:** 3

(*idiofony úderové*)

**Kalmycko:** 1

(*chordofony trsací*)

**Kambodža:** 1

(*idiofony úderové*)

**Kavkaz:** 3

(*chordofony trsací*)

**Kazachstán:** 1

(*chordofony trsací*)

**Korea:** 35

(*idiofony úderové: 5; membranofony úderové: 7; chordofony: 17, úderové: 1, trsací: 12, třecí: 2; aerofony: 5, hranové: 3, jazýčkové: 2; doplňky: 2*)

**Krym:** 3

(*idiofony úderové: 1; aerofony hranové: 2*)

**Lámaismus:** 23

(*idiofony úderové:* 14; *membranofony:* 5, *úderové:* 4; *aerofony:* 4, *retné:* 4)

**Laos:** 3

(*aerofony volné přerušující jazýčkové:* 3)

**Libanon:** 1

(*aerofony jazýčkové*)

**Madagaskar:** 1

(*chordofony trsací*)

**Malajsie:** 4

(*idiofony úderové:* 1; *chordofony trsací:* 1; *aerofony volné přerušující jazýčkové:* 1, *hranové:* 1)

**Mongolsko:** 53

(*idiofony úderové:* 27; *membranofony úderové:* 14; *chordofony třecí:* 5; *aerofony retné:* 7; *doplňky:* 2)

**Není:** 40

(*idiofony úderové:* 10; *membranofony úderové:* 5; *chordofony:* 18, *trsací:* 5, *třecí:* 12; *aerofony:* 5, *hranové:* 4; *fragmenty:* 1; *doplňky:* 1; *doprovodné materiály:* 1)

**Nepál:** 7

(*idiofony úderové:* 2; *membranofony úderové:* 2; *aerofony hranové:* 2, *retné:* 1)

**Palestina:** 1

(*aerofony hranové*)

**Persie:** 2

(*membranofony úderové:* 1; *chordofony třecí:* 1; *fragmenty:* 1)

**Přední východ:** 7

(*idiofony úderové:* 4; *membranofony úderové:* 2; *chordofony:* 1)

**Střední Asie:** 3

(*membranofony úderové:* 1; *chordofony třecí:* 2)

**Tádžikistán:** 4

(*aerofony hranové:* 4)

**Uzbekistán:** 7

(*membranofony úderové:* 6; *chordofony trsací:* 1)

**Thajsko:** 1

(*membranofony úderové:* 1)

**Tibet:** 17

(*idiofony úderové:* 3; *membranofony:* 7, *úderové:* 6; *aerofony:* 7, *jazýčkové:* 2, *retné:* 5)

**Turecko:** 6

(*membranofony úderové:* 3; *chordofony třecí:* 3, *trsací:* 1)

**Vietnam:** 20

(*idiofony úderové:* 2; *membranofony úderové:* 2; *chordofony:* 9, *trsací:* 7, *třecí:* 2; *doplňky:* 1; *doprovodné materiály:* 1)

**Židé:** 2

(*aerofony retné:* 2)

### III. Přehled obsahu sbírky pomocí filtrace variant kritéria český (organologický) termín

Následující tabulka uvádí výčet termínů ze souboru variant kritéria český (organologický) termín, jež se v současnosti v databázi již užívají, a počty jimi označených předmětů. Porovnáním s tabulkou uvedenou k témuž v Oddílu 2. je patrné, že je zatím využit pouze zlomek možností, které se k popisu (a následné filtraci) českým organologickým termínem nabízejí. Tento potenciál snad bude moct být jednou využit v hojnější míře po podrobnějším empirickém zhodnocení sbírky.

<i>Idiofony</i>	<i>Membranofony</i>	<i>Chordofony</i>	<i>Aerofony</i>	<i>Další termíny</i> <sup>118</sup>
<i>Brumle:</i> 10	<i>Bubny:</i> 125 (odečteny štěrbinové)	<i>Citery:</i> 43	<i>Flétny:</i> 164	<i>Blány:</i> 1
<i>Činely:</i> 31	<i>Bubny chřestidlové:</i> 6	<i>Loutny:</i> 167	<i>Hoboje:</i> 22	<i>Paličky:</i> 20
<i>Gongy:</i> 57		<i>Harfy:</i> 2	<i>Klarinety:</i> 6	<i>Smyčce:</i> 5
<i>Chřestidla:</i> 93		<i>Harfy obloukové:</i> 1	<i>Okaríny:</i> 1	<i>Trsátka:</i> 1
<i>Chřestidla rámová:</i> 16		<i>Harfy úhlové:</i> 1	<i>Rohy:</i> 8	
<i>Klapačky:</i> 30			<i>Šalmaje:</i> 30	
<i>Klepací desky:</i> 3			<i>Ústní varhánky:</i> 18	
<i>Metalofony:</i> 5			<i>Trompety:</i> 19	
<i>Rolníčky:</i> 28			<i>Tuby:</i> 8	
<i>Štěrbbinové bubny:</i> 8				
<i>Xylofony:</i> 3				
<i>Zvony:</i> 86				

<sup>118</sup> Ve skutečnosti je ve sbírce předmětů označitelných termíny uvedenými v tomto sloupci více. Zde se jedná pouze o ty předměty, které mají zvláštní inventární číslo a vlastní kartu.

#### IV.

#### Přehled obsahu sbírky pomocnými filtračními kritérii<sup>119</sup>

Z celkového počtu předmětů klasifikovaných jako hudební nástroj je jich v databázi k 24.

7. 2007 uvedeno s poznámkou:

*odpis* – 9

*inv.k.* – 36

*návrh na odpis* – 12

? (tj. nejisté obecné určení) – 39

+ (v obecném určení spojuje nástrojový typ s hračkou již je součástí) – 26

*tvar* (nejčastěji předměty zoomorfní podoby; často hračky či nádobové aerofony apod.): 50

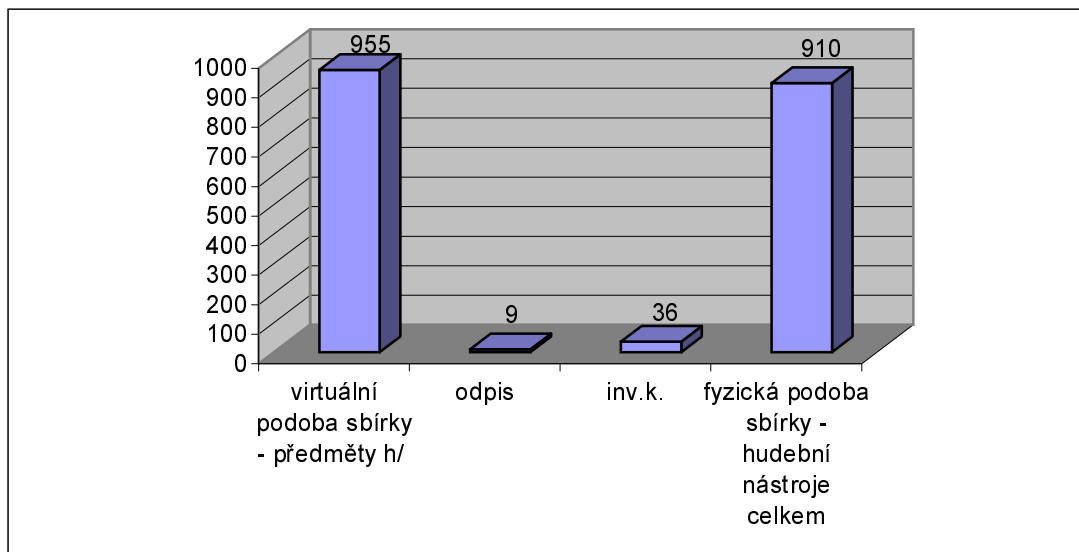
*nákotníčky*: 2

---

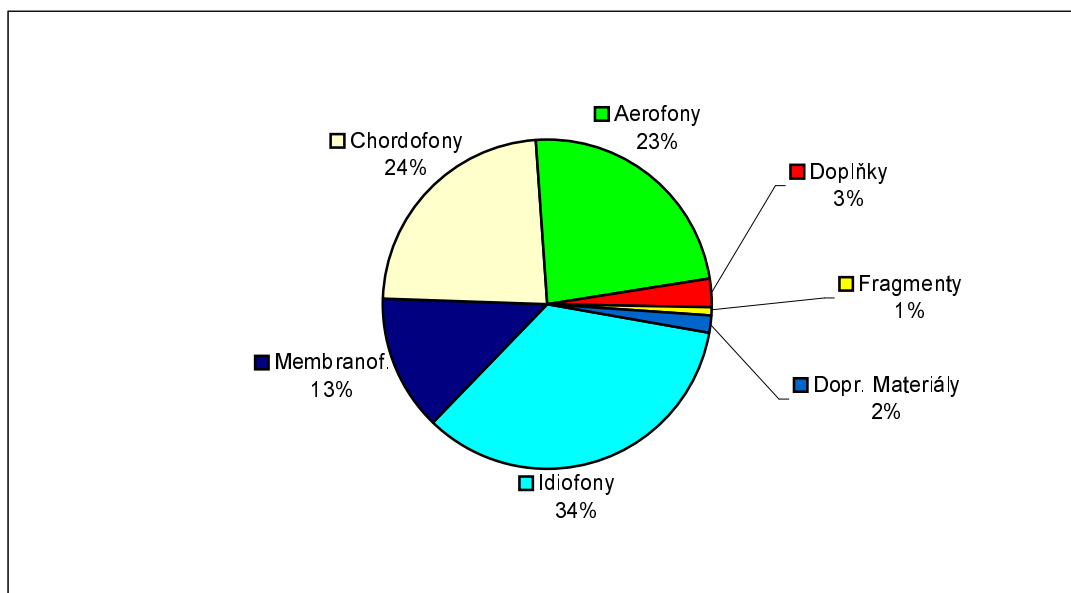
<sup>119</sup> K vysvětlení tohoto a jemu podléhajících terminů viz Oddíl 3.

V.  
Vyhodnocení sbírky pomocí grafů

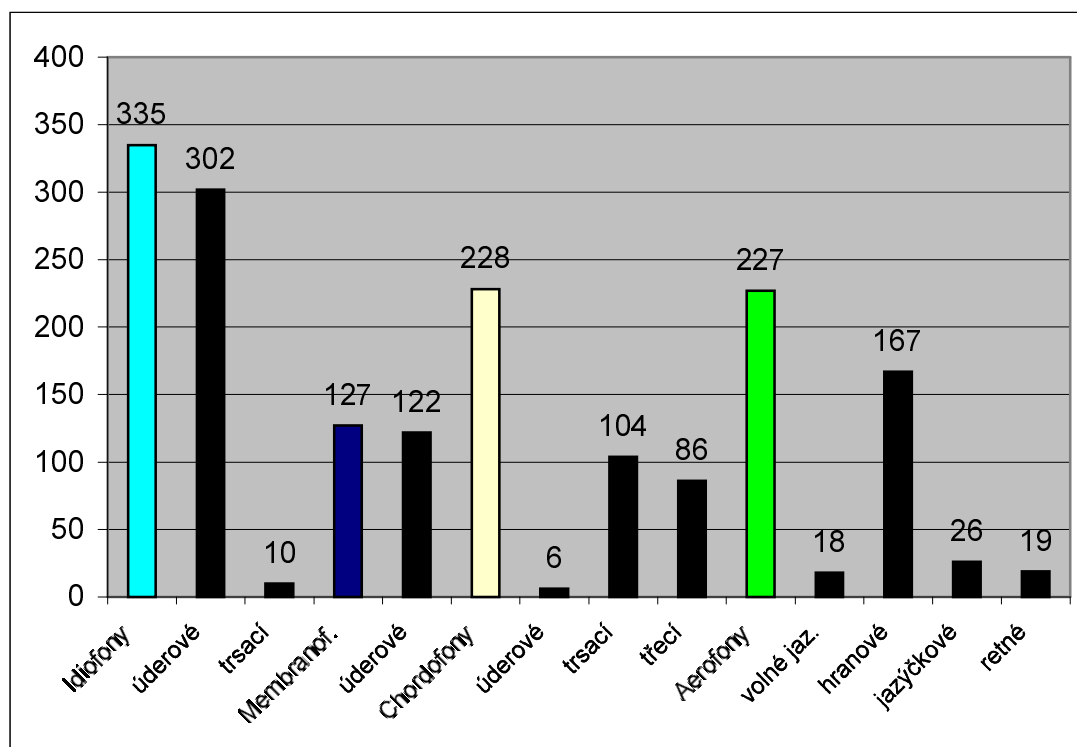
Graf č. 1: Stav virtuální a fyzické podoby sbírky obecně



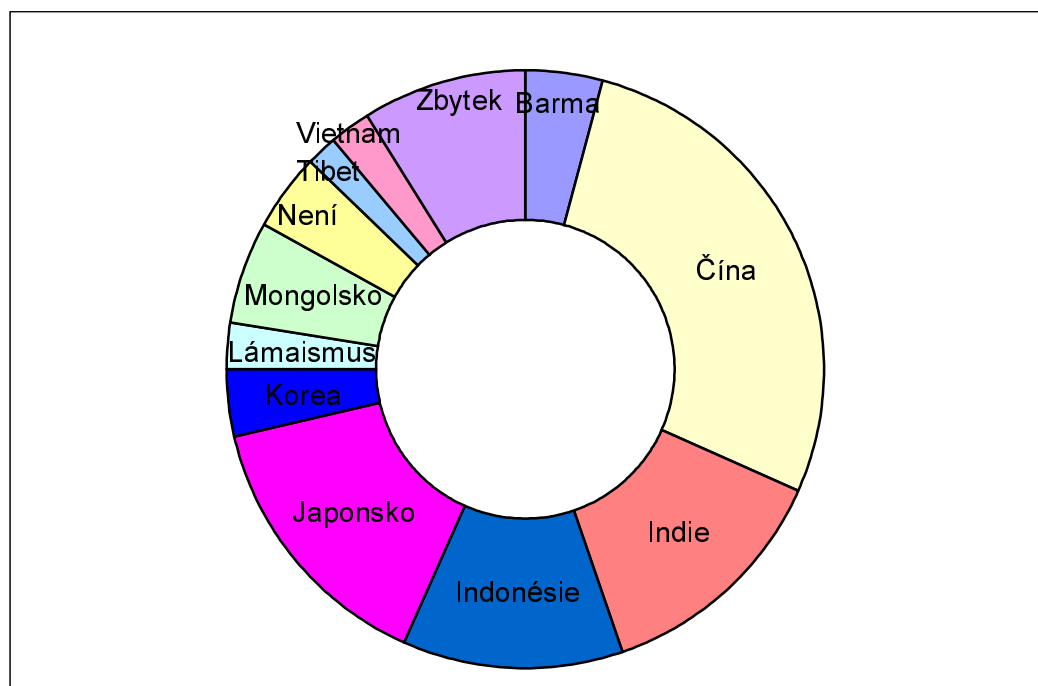
Graf č. 2: Stav virtuální podoby sbírky z hlediska hlavních skupin obecného určení



Graf č. 3: Stav virtuální podoby sbírky z hlediska jednotlivých nástrojových skupin



Graf č. 4: Stav virtuální podoby sbírky z hlediska provenience nástrojů<sup>120</sup>



<sup>120</sup> V tomto grafu jsou všechny oblasti s menším počtem nástrojů než deset uvedeny pod společnou položkou Zbytek.

## Oddíl 5.

# Základní deskripce hudebních nástrojů bývalé expozice

Studium hudebních nástrojů je komplexní proces, který musí kombinovat dva hlavní aspekty. Prvý se zabývá identifikací a deskripcí charakteristik „nástroje“ k produkování zvuku: hlavní vibrační prvek a způsoby jeho umístění (ways of setting it); struktura nástroje (uspořádání jeho funkčních elementů); konstrukce (tvar, rozměry, materiál jeho konstituční části či částí, přídavné zvuk produkující komponenty [např. rolničky]); a jakékoli ozdoby a příslušenství k němu náležející. Tato standardní deskripce by mohla být užita jako základ umožňující pochopení strukturní, formální a technické komplexity hudebního nástroje.

Druhý aspekt pak zahrnuje mnoho dat různého druhu, ale zejména se dotýkajících geokulturního původu a užití nástroje, hrací techniky, hudebního přednesu a sociálního kontextu.

(Dournon 1992:290)

Níže uvedený katalog, který jsem zpracoval, obsahuje 140 hudebních nástrojů umístěných původně v expozici na zámku v Liběchově<sup>121</sup>. Jeho smyslem je zveřejnit alespoň touto cestou podobu jedné části jinak nepřístupné sbírky a po celkovém numerické přehledu předchozího Oddílu 4. přinést další zúžení pohledu na sbírku.

Původní popisy nástrojů uváděné na kartách jsou nejednotné a odpovídají stavu neodborné správy sbírky hudebních nástrojů. Níže předkládané deskripce jsou založeny na těchto informacích a fotodokumentaci, nicméně v rámci daných možností se původní popisy pokoušejí doplnit či nahradit. Vycházejí z organologických termínů, jež se vztahují buď k částem nástrojů nebo jejich řazení do systematiky použité pro určování kritérií filtrace počítačové databáze (viz Oddíl 2. a 3.).

Kompletní popis předmětu by v ideálním případě měl obsahovat tyto položky: **provenience** (uvedena jako nadpis skupiny nástrojů z daného teritoria), **statistický údaj o situaci nástrojů dané provenience**, **pořadové číslo** (vzhledem k celému přehledu), **inventární číslo**, **blížejší určení provenience**, **obecná organologická charakteristika** (zařazení do třídy a podtřídy), **český organologický termín**, **nativní termín** (všechny varianty), **popis konstrukce**, **materiálu**, **výzdoby**, **barvy**, **stavu**, **rozměrů**, **datace: stáří předmětu a způsob a čas nabytí muzeem**. U žádného z nástrojů se ovšem popis v takovéto šíři neobjevuje, možnosti popisu jsou vždy limitovány různorodými a neúplnými údaji uvedenými na kartách.

---

<sup>121</sup> V důsledku povodňových škod v roce 2001 a následné restituice zámku byla stálá expozice NpM a hudební nástroje spolu s ostatními sbírkovými předměty převezeny do depozitáře.

## I. Vysvětlení k uspořádání deskripcí

(1) Všechny předměty jsou rozčleněny na základě teritoriálního původu předmětu do 16 skupin uspořádaných abecedně (I. Afghánistán – XVI. Vietnam). Všechny uvedené termíny jsou v této podobě filtrovatelné v databázi NpM. Za termínem provenience jsou v závorce uvedeny ve zkratkách (I – idiofony, M – membranofony, CH – chordofony, A – Aerofony, D – doplňky, F – fragmenty, C – celkem) údaje o počtu zástupců jednotlivých nástrojových tříd a celkový počet předmětů ve skupině daného teritoria.

(2) Nástroje jsou vždy uspořádány podle pořadí tříd a podtříd **Doplněné a upravené Hornbostel-Sachsovy systematiky** uvedené v Oddílu 2.. Jednotlivé třídy a podtřídy jsou filtrovatelné v databázi NpM.

(3) Číselný údaj předmětu udává jeho pořadí v předkládaném soupisu a inventární číslo.

(4) Pokud známe z karty bližší určení provenience, je uvedeno v závorce pod číselným údajem. Tyto údaje odpovídají podřazeným filtračním kritériím vedlejšího filtračního kritéria **země/lokalita** a jsou tedy v uvedené podobě filtrovatelné v databázi NpM.

(5) První věta popisu obsahuje vždy obecnou organologickou charakteristiku nástroje odkazující k třídě a podtřídě (např. **chordofon třecí**), následuje přibližující kombinace českých organologických termínů (např. smyčcová loutna; k českým organologickým termínům viz Oddíl 3.) a nativní termín (např. *er-chu*). Veškeré termíny (vyjma některých adjektiv českého termínu) jsou použitelné pro filtraci v databázi NpM.

(6) Na konci deskripcí jsou umístěny údaje o rozměrech a datace. K datacím nástrojů se toho z karet často dovídáme velmi málo. Jen v minimu případů tak můžeme zjistit, kdy a kde přesně byl nástroj původně v terénu pořízen a odhadovat tak jeho přibližné stáří. Mnohem častější je případ, kdy víme pouze o způsobu a času nabytí předmětu muzeem (například koupě, dar, převod atd.), což se ale nemusí krýt se stářím předmětu. V jiném případě pak známe pouze čas, kdy byl nástroj určen, ať už se dostal do muzea kdykoli. Poslední z možností je neexistence jakéhokoli časového údaje na kartě.

(7) Pokud kteroukoli položku či termín v níže uvedených popisech nenajdeme, nebyly tyto údaje původně ani na kartě, nebo by uvedení nejasného údaje mohlo být matoucí.

(8) Červeně jsou za inventárním číslem uvedeny důležité poznámky týkající se předmětu.

## II.

### Přiblížení obsahu některých pojmů užívaných k deskripci

Následující slovník obsahuje několik vybraných termínů, jež mají v kontextu organologie a níže uváděných popisů nezdědka lehce odlišný význam, než jak jim běžně rozumíme (rozumíme-li jim vůbec). Mezinárodně platná nomenklatura neexistuje, takže k popisu jsou užitá slova různého původu a jejich účelem je pouze co nejsrozumitelněji a nejstručněji dokázat popsat hudební nástroj<sup>122</sup>. Jedná se o termíny pocházející buď z překladu *H-S systematiky* (Keller;Kopecká 1977), obecného názvosloví týkajícího se konstrukce evropských nástrojů (Modr 1977; Čížek 2002; Oling-Wallisich 2004, Kurfürst 2002) nebo odjinud s tím, že jim je přiřazen konkrétní význam pro potřeby popisu. Tento slovník do určité míry koresponduje s termíny navrhovanými pro multidimenzionální systém třídění v Oddílu 7.. Termíny filtrovatelné v databázi muzea jsou označeny touto značkou: (NpM).

**Buben** (NpM) – primárně se myslí jakýkoli membranofon

- **štěrbínový**: dutý idiofon úderový se štěrbinou na **korpusu**

**Cítara** (NpM) – chordofon, jehož **korpus** je složen pouze z **nosiče** strun, který může,

ale nemusí být současně **rezonátorem**

**Dno** – spodní část skořepinového (monoxylického) **rezonátoru**

**Flétna** (NpM) – aerofon hranový

- **štěrbínová**: má úzký prostor uvnitř nebo vně hlavice, jímž se vede vzduch na **hranu**
- **bezštěrbínová**: nemá úzký prostor uvnitř nebo vně hlavice, jímž se vede vzduch na **hranu**

**Hlavice** – u aerofonů místo, kde je umístěn zvukový aparát

**Hlava** – u chordofonů zakončení **nosiče strun**, kde jsou upnuty struny (např. pomocí

**ladících kolíků**)

**Hoboj** (NpM) – aerofon s dvojitým jazykem, **šalmaj**

**Hrana** – místo v hlavici aerofonů hranových, kde dochází k nárazu vzduchu a následné tvorbě třetího tónu a případně vzdušného jazýčku (mají-li **rezonátor**)

**Kameny** – klaviatura **xylofonů**, **metalofonů**, litofonů a krystalofonů

**Klarinet** (NpM) – aerofon s jedním jazykem, **šalmaj**

**Kolík** – slouží k napínání strun u chordofonů či blány u membranofonů

---

<sup>122</sup> K problematice slovního popisu hudebních nástrojů viz Oddíl 7..

- **ladící:** je-li pohyblivý

**Korpus** – celé tělo nástroje

**Krk – nosič strun** u louten

- **s hmatníkem:** je-li krk složen ze dvou částí
- **bez hmatníku:** je-li krk tvořen jednou částí

**Loutna** (NpM) – chordofon, jehož korpus sestává z **nosiče strun** a **rezonátoru**

**Metalofon** (NpM) – soubor více než dvou sdružených kovových tyčí, desek, nádob

**Nosič strun** – část **korpusu** chordofonu, která nese struny;

pokud je **nosič strun** totožný s celým **korpusem**, pak se jedná o **citeru**; pokud tvoří **nosič strun** pouze jeden díl **korpusu**, pak se jedná o **loutnu** nebo **harfu**; u **louten** jde o **krk s** nebo **bez hmatníku** zakončený **hlavou**

**Otvor** – primárně se myslí jakýkoli otvor na **korpusu**

- **hmatový: otvor** na **korpusu** aerofonů sloužící ke zkracování vzduchového sloupce nebo zajišťující rozechvění průrazného jazyku jeho zakrýváním a odkrýváním prsty
- **dechový: otvor** na **korpusu**, jímž se vhání vzduch
- **rezonanční: otvor** na korpusu, který slouží jako mirliton
- **ozvučný:** zvukový výřez, **otvor** na **korpusu**
- **slepý:** u aerofonů otvory v trubici sloužící ke zkrácení vzdušného sloupce

**Ozvučnice** – rozšiřující se zakončení **korpusu** aerofonů

**Rezonátor** – prostor sloužící k zesílení zvuku

- **skořepinový:** je-li vydlabán (monoxyl)
- **přídavný:** je-li vedle hlavního rezonátoru ještě další
- **skříňový:** je-li složen z několika dílů, např. **vrchní deska**, luby, **spodní deska**

**Roh** (NpM) – aerofon retný, jehož tvar korpusu je zahnutý, **trompeta**

**Spodní deska** – dolní část složeného **rezonátoru**, ať je z jakéhokoli materiálu

**Struna melodická** – je rozechvívána přímo, mechanickou silou

**Struna rezonanční** – je rozechvívána nepřímo, vlněním **melodických strun**

**Šalmaj** (NpM) – aerofon s jedním nebo dvěma jazyky, nadřazený pojem termínům **hoboj** a **klarinet**

**Tamburína** (NpM) – rámový **buben**; membranofon, jehož výška lubů je menší než průměr blány

**Trompeta** (NpM) – jakýkoli aerofon retný, nadřazený pojem termínům *roh* a *tuba*

**Tuba** (NpM) – aerofon retný, jehož *korpus* je rovný

**Vrchní deska** – myslí se víko *rezonátoru* ať je z jakéhokoli materiálu

**Štěrbina** – úzký prostor uvnitř nebo vně hlavice aerofonů, jímž se vede vzduch na *hranu*

**Xylofon** (NpM) – soubor více než dvou sdružených dřevěných tyčí nebo desek

### III.

## Deskripce hudebních nástrojů

#### I. Afghánistán (CH:2, C:2)

1) A 8 990

**Chordofon trsací**, loutna *tambur*. Dřevěný skořepinový rezonátor hruškovitého tvaru s oblým dnem a dřevěnou vrchní deskou. Krk dřevěný se čtrnácti pražci a 9 ladícími kolíky rezonančních strun. Hlava dřevěná, s 5 ladícími kolíky melodických strun.

d. 98,5 cm, koupě 1972

2) A 8 989 a, b

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *dilruba*. Přes dřevěný rezonátor napnutá kůže, kobylka kostěná, na krku kovové pražce, rezonančních a melodických strun celkem 20.

d. 106 cm, d. smyčce 32 cm, koupě 1976

#### II. Barma (Myanmar) (I:1, M:3, CH:1, A:1, C:6)

3) A 4 000

**Idiofon úderový**, xylofon *pattala*. Na obdélníkovém rezonátoru tvaru prohnutého oblouku a s ozdobně vyřezávanými bočnicemi je volně zavěšeno 22 bambusových kamenů. Součástí jsou dvě černé paličky potažené sametem.

d. 130 cm, v. 58 cm, d. paliček 20,5 cm, koupě 1966

4) A 5 872

(okolí Rangúnu)

**Membranofon úderový**, dvoublanný tubulární buben *dohpat*. Na dřevěném korpusu soudkového tvaru jsou koženým řemínkem napnuty kožené blány. Korpus poškozen termity.

v. 27 cm, koupě 1969

5) A 7 660

**Membranofon úderový**, jednoblanný tubulární buben *ousi/ozisi*. Na dřevěném, černě malovaném, pohárovitém korpusu je napnutá kožená blána pomocí kožených pásků.

v. 45 cm, průměr blány 15,5 cm, koupě 1970

6) A 8 805

**Membranofon úderový**, dvoublanný tubulární buben *pat*. Na hliněný, červeně malovaný korpus soudkového tvaru jsou napnuty kožené blány pomocí kožených pruhů. Jeden z pruhů je delší a slouží k zavěšení nástroje.

v. cca 46 cm, průměr 22,5 cm, určeno 1970

7) A 7 553

**Chordofon trsací**, oblouková harfa *saun*. Na oválný, lehce prohnutý rezonátor zdobený zlatou barvou navazuje obloukový krk zakončený zlatě zdobenou hlavici. Na krku jsou struny uchyceny pomocí provazů, jejichž konce visí volně dolů. Součástí je stojánek pro postavení nástroje.

v. 75 cm, š. 67 cm, určeno 1970

8) A 7 665

**Aerofon jazýčkový**, hoboj *hne*. Dřevěná trubice barevně pomalovaná a vykládaná sklíčky nese sedm hmatových otvorů a je zakončena kovovou ozvučnicí. V hlavici je kovový strojek.

d. trubice 29 cm, d. ozvučnice 13,5 cm, průměr 9,3 cm, koupě 1969

### III. Čína (I:5, M:2, CH:10, A:9, C:26)

9) 16 658

**Idiofony úderové**, sdružené gongy *jün-lo*. Deset mosazných gongů je zavěšeno v dřevěném, černě natřeném, vyřezávaném rámu ve třech řadách po třech a v nejvyšší řadě je jeden samostatný.  
v. 85 cm, max. š. 52 cm

10) 20 701 – **tentýž nativní termín u čísla 31 072, kde však membranofon!**

**Idiofon úderový**, gong *siao-lo*. Mosazný gong s nízkým lemem a plochým středem. Součástí je dřevěná palička v podobě plochého dřívka.  
Průměr 21,8 cm, d. paličky 25,5 cm

11) A 7 557

**Idiofon úderový**, desková klapačka *pchaj-pan*. Korpus složen ze tří destiček, které jsou spojeny hedvábnou šňůrou. Dvě z nich jsou svázané ještě k sobě.  
d. 27 cm, max. š. 7 cm, určeno 1970

12) A 8 992

**Idiofon úderový**, štěrbinový buben *mu-jü*. Dřevěný kulovitý, monoxylický korpus je zdoben řezbami a červeným a zlatým nátěrem.  
š. 16,5 cm, koupě 1972

13) A 10 905 a,b

**Idiofon úderový**, štěrbinový buben *mu-jü*. Dřevěný, kulovitý, monoxylický korpus je zdoben řezbami a červeným a zlatým nátěrem. Součástí je i palička.  
v. 21 cm, koupě 1973

14) A 1 705

**Membranofon úderový**, tamburína *pan-ku*. Na kruhovém, dřevěném rámu je pomocí kovových hřebů napnuta kůže zdobená třemi černými malbami.  
Průměr 26 cm, dar 1955

15) A 8 807

**Membranofon úderový**, dvoublaný tubulární buben *tchang-ku*. Na červeném korpusu soudkového tvaru jsou napnuty pomocí kovových cvoků kožené blány. Buben je zavěšen do skládacího, dřevěného stojanu o čtyřech nohách.  
v. 38,5 cm, průměr 36 cm, v. stojanu 62 cm, určeno 1971

16) A 1 706

**Chordofon úderový**, skříňová citera *jang-čchin*. Korpus představuje rezonátor lichoběžníkového tvaru z tmavého dřeva a se zaoblenými rohy nesoucí vrchní desku ze světlého dřeva se dvěma ozvučnými otvory, dva pražce po stranách a dva nosiče kobylek uprostřed, každý s osmi kostěnými kobylkami. Za oběma pražci je umístěno vždy po 45 kolících strun, z nichž však pouze ty na pravé straně rezonátoru jsou ladící. Součástí jsou dvě paličky, ladící klíč a pevné pouzdro.  
d. 82 cm, max. šířka 35 cm, dar 1955

17) A 1 709

**Chordofon trsací**, loutna *pchi-pcha*. Hruškovitý, hnědě lakovaný rezonátor nese světlou vrchní desku s tmavým struníkem a třinácti pražci a plynule přechází v tmavý krk s dalšími čtyřmi pražci. V tmavé hlavě jsou čtyři ladící kolíky k napínání strun. Součástí je tmavé pouzdro.  
d. 98,5 cm, dar 1965

18) A 1 710

**Chordofon trsací**, loutna *jüe-čchin*. Kruhový rezonátor se světlou vrchní deskou nese tmavý struník a šest vysokých pražců. Další čtyři vysoké pražce jsou umístěny na krátkém krku. V obloukovitě prohnuté hlavě jsou čtyři ladící kolíky. Součástí je pevné pouzdro.  
d. 59,5 cm, průměr 36 cm, dar 1955

19) A 7 545

**Chordofon trsací**, citera *čchi-süan-čchin*. Korpus představuje červeně lakovaný, skříňový rezonátor s plochou spodní deskou, nízkými luby a mírně vypouklou vrchní deskou, v níž je vloženo 13 kostěných koleček v různém odstupu. Sedm strun je upevněno v sedmi kolících pomocí žlutých šňůr. Kobylka není. Citera stojí na dvou nožkách.

d. 118 cm, max. š. 18 cm, určeno 1970

20) A 7 573

**Chordofon trsací**, citera (pravděpodobně) *čchi-süan-čchin*. Korpus představuje černě lakovaný, zlatě zdobený, skříňový rezonátor s plochou spodní deskou, nízkými, perletí vykládanými luby a mírně vypouklou vrchní deskou, v níž je vloženo 12 kostěných koleček v různém odstupu. Sedm strun je upevněno v sedmi kolících pomocí žlutých šňůr na jedné straně a ve dvou kolících na straně druhé. Citera stojí na dvou nožkách.

d. 111 cm, max. š. 18,5 cm, určeno 1970

21) A 7 589

**Chordofon trsací**, loutna *san-sien*. Rezonátor oválného tvaru má spodní a vrchní desku z hadí kůže. Na konci dlouhého dřevěného krku je hlava s třemi ladícími kolíky napínajícími původní struny. Kobylka chybí.

d. 97 cm, koupě 1957

22) A 8 833

**Chordofon trsací**, loutna *san-sien*. Rezonátor oválného tvaru má spodní a vrchní desku z hadí kůže, dřevěné luby jsou bíle vykládané. Na konci dlouhého dřevěného krku je hlava s třemi ladícími kolíky napínajícími tři struny. Kobylka ?

d. 126 cm, rezonátor 21 x 23 cm, převod 1971

23) A 8 839

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *er-chu* (?). Na čtyřboký rezonátor s dřevěnou spodní deskou je natažena hadí kůže. Tyčovitý, dřevěný krk přechází do čtyřhranné hlavy se dvěma ladícími kolíky, která je za nimi zahnutá dozadu. Součástí je bambusový smyčec s černými žíněmi, kobylka chybí.

d. 77 cm, d. smyčce 67 cm, koupě 1972

24) A 7 632

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *ting-chu*. Kulatý rezonátor s vysokými luby bez spodní desky, vrchní je kožená. V bambusovém krku jsou v hlavové části dva ladící kolíky napínající dvě původní struny jdoucí přes kobylku. Součástí je smyčec.

d. 48 cm, průměr rezonátoru 4,8 cm, převod 1970

25) A 7 501 a,b

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *er-chu*. Na šestiboký rezonátor bez spodní desky je natažena hadí kůže. Tyčovitý, dřevěný krk přechází do čtyřhranné hlavy se dvěma ladícími kolíky, která je za nimi zahnutá dozadu. Součástí je smyčec, kobylka chybí.

určeno 1970

26) A 7 507

**Aerofon volný přerušující jazýčkový**, ústní varhánky *šeng*. Do polosudovité, dřevěné vzdušnice s náustkem je zasazeno 17 nestejně dlouhých bambusových trubic, z nichž dvě nejdelší jsou ukončeny kovovým prstencem.

d. 42 cm, průměr 7 cm

27) A 7 621

**Aerofon volný přerušující jazýčkový**, ústní varhánky *šeng*. Do polosudovité, kovové vzdušnice s náustkem je zasazeno 17 nestejně dlouhých tmavých bambusových trubic stažených žlutou bambusovou obroučkou.

v. 45,5 cm, dar 1955

28) A 7 510

**Aerofon hranový**, podélná bezštěrbinová flétna *siao*. V trubici z hnědého bambusu je šest hmatových otvorů (z toho jeden palcový) a dva otvory slepé.

d. 65 cm, dar 1967

29) A 7 514

**Aerofon hranový**, příčná flétna *ti'-c*. Na trubici zdobené po celé délce tmavými proužky je deset otvorů, z nichž šest je hmatových, jeden dechový, jeden rezonanční, dva slepé.

d. 65 cm, určeno 1970

30) A 7 515 a,b – jsou dvě zvláštní karty, ale v exp. uveden jen jeden nástroj

**2x Aerofon hranový**, příčná flétna *ti'-c*. Na trubici ze světlého bambusu je čínský nápis, kresba a deset otvorů, z nichž šest je hmatových, jeden dechový, jeden rezonanční, dva slepé.

d. 59,6 cm, 60,4 cm, určeno 1970

31) A 7 651

**Aerofon jazýčkový**, hoboj *kuan*. Na dřevěné trubici je osm otvorů a na obou koncích kovové prstence. Součástí je široký strojek.

d. 24 cm, převod 1970

32) A 7 652

**Aerofon jazýčkový**, hoboj *kuan*. Na dřevěné trubici je 8 otvorů a na obou koncích kovové prstence. Součástí je široký strojek.

d. 19 cm, převod 1970

33) A 8 829

**Aerofon jazýčkový**, hoboj *suo-na*. Tmavá, dřevěná, článkovitě tvarovaná trubice je zakončena kovovou ozvučnicí. Na trubici osm hmatových otvorů, z nichž jeden je pro palec. Na užším konci vsazena mosazná trubička pro nasazení dvojitého jazýčku.

d. 50 cm, převod 1971

34) A 1 703

**Aerofon jazýčkový**, hoboj *suo-na*. Tmavá, dřevěná, článkovitě tvarovaná trubice je zakončena kovovou ozvučnicí.

d. 35 cm

#### IV. Indie (M:10, CH:10, A:2, C:22)

35) A 12 307

(severní a střední)

**Membranofon úderový**, jednoblanný tubulární buben *tabla*. Dřevěný korpus cylindrového tvaru s blánou z kozí kůže. Kůže napnuta pomocí kožených řemínků, které jsou podloženy dřevěnými špalíčky pro regulaci napětí. Součástí je i ochranný kryt na blánu a prstenec pro postavení nástroje.

v. 28 cm, průměr blány 14,5 cm, dar 1974

36) A 12 308

(severní a střední)

**Membranofon úderový**, jednoblanný kotlový buben *bája/baján*. Kovový kotlový korpus překryt koženou blánou, jež je napínána koženými řemínky. Součástí je i ochranný kryt na blánu a prstenec pro postavení nástroje.

v. 29 cm, průměr blány 24 cm, dar 1974

37) A 3 021

(Bengálsko, Asám)

**Membranofon úderový**, dvoublanný tubulární buben *khole/khol*. Korpus má tvar dvou komolých kuželů spojených základnami. Kožené blány jsou napínány koženými řemínky. Obě blány mají chrániče z růžového saténu.

v. 60 cm, průměr blan: 21,5 cm a 12 cm, výměna 1965

38) A 3 023

(Bengálsko)

**Membranofon úderový**, dvoublanný tubulární buben *dhole/dhol*. Na korpusu soudkového tvaru bílým koženým řemínkem vypnuty kožené blány. Součástí bubnu je držadlo z červeného sametu a bavlněná tkanina s kostkovaným vzorem, která zakrývá korpus.

v. 47,5 cm, průměr blan: 28 cm a 28,5 cm, výměna 1965

39) A 3 024 abc

(Bengálsko)

**Membranofon trsací???**, dvoublanný tubulární buben *khamak*. Na dřevěném korpusu tvaru komolého kuželu jsou napnuty pomocí bílé šňůry a mosazných kroužků blány ze světlé kůže. Na širší straně protažena středem blány struna, která prochází korpusem a vychází na druhé straně otvorem vyříznutým v protější bláně. Zde je struna napojena na malý dřevěný tubulární buben pohárového tvaru, jehož blánu středem protíná. Součástí je i trsadlo soustružené z hnědočerveného dřeva ve tvaru dvojitého kužele s rýhou uprostřed.  
v. velkého bubnu 22 cm, průměr blan: 16,5 cm a 14,5 cm; v. malého bubnu 7,5 cm, průměr blány 4,5 cm, d. trsadla 7,3 cm, výměna 1965

40) A 3 027

(Bengálsko)

**Membranofon úderový**, dvoublanný tubulární buben *dugdugi/budbúdika*. Na dřevěném korpusu tvaru přesýpacích hodin jsou pomocí šňůr napnuty kožené blány. Ve středu bubnu jsou navázány dvě šňůry zakončené uzly, které mají funkci paliček.  
v. 22 cm, průměr blan: 13,8 cm, výměna 1965

41) A 3 022

(Maharadžpradéš, Bihár, Urísa)

**Membranofon úderový**, dvoublanný tubulární buben *madal*. Zřejmě hliněný korpus tvaru komolého kužele je zdoben červenými, bílými a černými vodorovnými pruhy. Kožené blány jsou napínány koženými řemínky. Součástí je šňůrové držadlo a atlasový chránič menší z blan.  
v. 33,5 cm, průměr blan: 32 cm a 23 cm, výměna 1965

42) A 3 934

(Kalkata)

**Membranofon úderový**, dvoublanný tubulární buben *dholak/dholaka*. Na dřevěném korpusu soudkového tvaru jsou pomocí šňůr a sedmi mosazných kroužků napnuty kožené blány.  
v. 28 cm, max. průměr blány 19 cm, sběr 1878

43) A 3 028

**Membranofon úderový**, dvoublanný tubulární buben *mridágam*. Korpus z hnědého dřeva má tvar dvou komolých kuželů spojených základnami. Kožené blány napínány koženými řemínky podloženými dřevěnými špalíky.  
v. 57 cm, průměr blan: 21 cm a 19 cm, výměna 1965

44) A 4 907

(Gudžarát, kmen Varli)

**Membranofon úderový**, jednoblanný kotlový buben *dagar*. Na hliněném korpusu napnutá blána ze zvířecí kůže upevněná vypínacími řemínky. Součástí je dvojitý silný popruh k zavěšení bubnu a paličky z bambusových štěpín.  
v. 15 cm, d. paliček 20 a 19 cm, průměr blány 21 cm, dar 1969

45) A 10 902

**Chordofon trsací**, loutna *sítár*. Na kulovitý rezonátor navazuje dlouhý krk s pražci a 13 ladíci kolíky rezonančních strun. V hlavici je pět ladících kolíků melodických strun.  
d. 125 cm, koupě 1972

46) 13 578

(severní)

**Chordofon trsací**, trubicová citera *vína*. Nosičem strun je trubice, k níž jsou připojeny dva přídatné rezonátory z tykve. Trubice je na jednom konci zakončena řezbou částí pavího těla, jehož pokračováním je řezba složeného pavího ocasu na opačném konci trubice. Na trubicí je 7 ladících kolíků a 7 strun. Nástroj bohatě zdoben.  
d. 132 cm, v. 32 cm, určeno 1970

47) A 10 901

(jižní)

**Chordofon trsací**, loutna *vína*. Na velký půlkulový rezonátor navazuje krk opatřený třemi ladíci kolíky rezonančních strun. V horní části krku před hlavici je umístěn přídatný rezonátor. V hlavici jsou čtyři ladíci kolíky melodických strun, zahnutý konec hlavy nese dračí hlavu.  
d. 130 cm, koupě 1972

48) 13 581

(Paňdžáb)

**Chordofon trsací**, loutna *saród/rabób*. Přes podlouhlý rezonátor s vysokými luby napnuta kůže. Krk je krátký, větší část hmatníku spočívá na rezonátoru, v jehož vrchní části je umístěno 9 ladících kolíků rezonančních strun. Hmatník je na okrajích vykládán slonovinou. Zobákovitě zahnutá hlavice nese šest ladících kolíků melodických strun.

d. 80 cm, v. 21 cm

49) A 8 804

(Bengálsko)

**Chordofon trsací**, loutna *saród*. Dřevěný rezonátor s vysokými luby zakryt asi z poloviny kůží a z poloviny plechem, který pokračuje dále na krk a tvoří tak vlastně hmatník. Na straně krku a částečně i rezonátoru jsou ladící kolíky rezonančních strun. Hlava ukončená zvřecí hlavou nese šest ladících kolíků strun melodických.

d. 95 cm, v. lubů 16,5 cm, dar 1968

50) A 8 837

(severní)

**Chordofon trsací**, loutna *tambúr*. Tykvový rezonátor překryt dřevěnou zaoblenou vrchní deskou. Krk trubicový, bez pražců, v hlavě čtyři ladící kolíky. Nástroj zdoben perletí.

d. 132 cm, koupě 1972

51) A 7 607

(severní)

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *esrádž* (podle karty i se smyčcem). Na dřevěném rezonátoru vrchní deska z hadí kůže, na níž leží kobylka nesoucí struny. Na krku 19 pražců, na jedné straně krku pak 12 ladících kolíků pro rezonanční struny, v hlavě čtyři ladící kolíky melodických strun.

d. 90 cm, d. smyčce 57,5 cm, převod 1970

52) A 7 638

(severní)

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *sárangí*. Rezonátor má pergamenovou vrchní desku, na níž leží kobylka, která nese 4 melodické a 11 rezonančních strun. Na jedné straně krku je 11 ladících kolíků pro kovové rezonanční struny a v hlavici pak čtyři další pro melodické střevové struny.

d. 53 cm, převod 1970

53) 13 579 a, b

(jižní)

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *taus/esrar/mdur*. Rezonátor ve tvaru pavího těla, ocas tvořen ze skutečných pavích per. Na dlouhém krku hmatník s pražci a po straně ladící kolíky rezonančních strun. Ve zdobené hlavě čtyři velké ladící kolíky melodických strun. Součástí je dřevěný smyčec s potahem z žíní.

d. 123 cm, d. smyčce 51,5 cm, určeno 1970

54) A 7531

(Paňdžáb)

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *tíd/tad*. Rezonátor nástroje sestává z obdélníkové části, přes níž je napnuta kůže, na níž spočívá kobylka a části vejčitého tvaru bez překrytí. Krk je dutý, překrytý dřevěnou deskou. Na straně krku jsou umístěny tři ladící kolíky rezonančních strun, v hlavici jsou čtyři ladící kolíky strun melodických.

d. 35 cm, konfiskát 1970

55) A 1896

(Gudžarát, kmen Varli)

**Aerofon jazýčkový**, dvojitý klarinet *tarpu*. Nástroj je složen ze třech dílů. Vrchní tvoří vzdušnice z tykve, střední díl dvě spojené bambusové trubice – obě se šesti hmatovými otvory a spodní díl představuje ozvučnice vytvořená ze stáčené stromové kůry.

d. 95 cm, dar 1963

56) 13 583ab

**Aerofon retný**, roh *rana sringa*. Esovité prohnutá kónická trubice z měděného plechu a bronzovým nátrubkem dělena pěti dvojitými bronzovými přesleny. Nástroj zdoben ornamentálně stylizovanými květy z různobarevných emailů. V několika místech proražen.  
průměr ústí 19 cm, určeno 1970

**V. Indonésie (I:5, M:6, CH:4, A:5, C:20)**

57) 3 336ab

(Jáva)

**Idiofon úderový**, xylofon *gambang kayu*. Obdélníková ozvučná skříň z hnědého dřeva se zdobně vyřezávanými čely nese 16 hracích kamenů. Součástí je jeden pár paliček zakončených kuličkou.  
d. 70 cm, v. 31 cm, určeno 1970

58) 27 613

(Jáva)

**Idiofon úderový**, gong *bende*. Bronzový korpus je kulatý, ve tvaru misky s dovnitř zkosenými stěnami a velkým kulatým výčnělkem ve středu. Na přední straně je gong zdoben rytými rostlinnými ornamenty a dvěma wajangovými figurami.

Průměr 24 cm, v. stěny 6 cm

59) 35 000

(Jáva)

**Idiofon úderový**, rámové chřestidlo *anklung*. Do horizontálně položené větší bambusové trubice jsou zasazeny čtyři tenčí trubice, jež jsou v nestejných výškách přepaženy jednou kratší a jednou delší tenkou trubicí. V takto vytvořeném rámu visí dvě zpola seříznuté, nestejně dlouhé a nestejně silné hrubší trubice, které jsou volným koncem zapuštěny do vyříznutých otvorů v horizontální trubicí rámu, kde nárazem při potřásání vytvářejí zvuk.  
v. 59 cm, š. 31 cm

60) A 191 abc

(Jáva)

**Idiofon úderový**, gong *bende*. Mosazný korpus je kulatý, ve tvaru misky s dovnitř zkosenými stěnami a velkým kulatým výčnělkem ve středu. Bez zdobení. Součástí je i vyřezávaný závěs ze santalového dřeva v podobě ptáka Garudy a dřevěná palička.

Průměr 19,5 cm, d. paličky 22 cm, v. závěsu 39,5 cm

61) A 8 813

(Jáva)

**Idiofon úderový**, rámové chřestidlo *anklung*. Do horizontálně položené větší bambusové trubice jsou zasazeny tři tenčí trubice, jež jsou dvěma tenkými trubicemi v nestejných výškách přepaženy. V takto vytvořeném rámu visí dvě zpola seříznuté, nestejně dlouhé a nestejně silné hrubší trubice, které jsou volným koncem zapuštěny do vyříznutých otvorů v horizontální trubicí rámu, kde nárazem při potřásání vytvářejí zvuk.

d. 26,5 cm, max. v. 45,5 cm

62) 10 132

(Nias)

**Membranofon úderový**, dvoublaný tubulární buben *tutu*. Na cylindrickém korpusu z palmového dřeva napnuty pomocí rotangových pásků kožené blány.  
v. 24,7 cm, průměr blan 15,5 cm

63) 10 789

(Nias)

**Membranofon úderový**, jednoblaný tubulární buben *fondrahi*. Na pohárovitém korpusu z palmového dřeva je napnuta kožená blána pomocí rotangových pásků tak, že jsou jimi na celé širší části bubnu vytvořena pětiúhelníková políčka. Buben je opatřen na jedné straně dvěma dřevěnými výstupky, jimiž je provlečena šňůra pro zavěšení.

v. 70,5 cm, průměr blány 10,1 cm, určeno 1987

64) 10 790

(Nias)

**Membranofon úderový**, jednoblaný tubulární buben *fondrahi*. Na pohárovitém korpusu z palmového dřeva je napnuta kožená blána pomocí rotangových pásků tak, že jsou jimi na celé širší části bubnu vytvořena

pětiúhelníková políčka. Buben je opatřen na jedné straně dvěma dřevěnými výstupky, jimiž je provlečena šňůra pro zavěšení.  
v. 58,5 cm, průměr blány 12,6, určeno 1987

65) 27 337

(Sumatra)

**Membranofon úderový**, tamburína *redap*. Na kruhovém rámu z tmavě hnědého dřeva napnuta kožená blána ozdobená špatně zřetelným kruhovým ornamentem.

v. 9,2 cm, průměr blány 41 cm

66) 21 536

(Sumatra)

**Membranofon úderový**, tamburína *rebana*. Na rámu mísovitého tvaru napnuta pomocí rákosového proutí kožená blána.

průměr blány 37 cm

67) 10 139

(Jáva)

**Membranofon úderový**, tamburína *terbang*. Do kruhového rámu, přes nějž je napnuta kožená blána přibitá hřebíky s cínovými, hvězdicovitými hlavičkami, jsou zasazeny tři páry malých mosazných činelů.

v. 6,5 cm, průměr blány: 23,8 cm

68) A 8 820

(Nias)

**Chordofon úderový ?**, tubulární citera *gonra*. Korpus je tvořen z obou stran uzavřenou bambusovou trubicí, z níž jsou vyštípnuty dvě štěpiny sloužící jako struny či (lamely?). Ve středu korpusu je ozvučný otvor.

d. 32 cm, průměr 3,7 cm

69) A 8 812

(Sumatra)

**Chordofon ???**, loutna *hapetan*. Na dřevěném rezonátoru kosočtvercového tvaru spočívá dřevěná vrchní deska, na níž je na místo kobylky připevněn přímo struník. Krk je úzký s jemně naznačenými pražci. V mírně zahnuté hlavě jsou dva ladící kolíky nesoucí dvě původní struny.

d. 61,5 cm, převod 1970

70) 56 165

(Jáva, Timor, Malaya, Malajsie?)

**Chordofon trsací**, tubulární citera *keranting*. Korpus tvoří bambusový válec, na němž jsou přes kobylky napnuty struny napínané ladícími kolíky umístěnými na jedné straně trubice. Součástí je přidavný rezonátor z palmových listů, do nějž je nástroj vložen.

d. 66 cm

71) 55 693

(Borneo (Kalimantan) - Malajsie?)

**Chordofon trsací**, úhlová harfa *ngkrantong*. Kolmo k rezonanční skříni tvaru hranolu s dřevěnou vrchní deskou je upevněn bambusový stonek, který nese pět ladících kolíků se strunami. Před tímto stonkem je k rezonanční skříni připevněna stylizovaná hlava ptáka.

d. 63,5 cm, v. 45,6 cm, š. 17,4 cm,

72) 26 821

(Borneo (Kalimantan) – Malajsie?)

**Aerofon volný přerušující jazýčkový**, ústní varhánky *kledi/kruraj/kluraj/kledej*. Do vzdušnice z tykve je zasazeno šest nestejně dlouhých rákosových trubic, z nichž pět kratších je nahoře otevřených a nejdelší je nahoře uzavřena příčným válečkem.

d. 61 cm

73) 49 576

(Borneo (Kalimantan) – Malajsie?)

**Aerofon volný přerušující jazýčkový**, ústní varhánky *kledi/kruraj/kluraj/kledej*. Do vzdušnice z tykve je zasazeno šest nestejně dlouhých rákosových trubic, z nichž pět je kratších a jedna nejdelší.

v. 78 cm, určeno 1970

74) 8 982

(Nias)

**Aerofon hranový**, nosní flétna *sigu/sigu mbava*. Trubice se čtyřmi hmatovými otvory.  
d. 49,5, určeno 1987

75) 16 552

(Jáva)

**Aerofon hranový**, podélná štěrbinová flétna *suling*. Trubice ze světlého bambusu je po celé délce zdobena vypalovaným ornamentem a nese šest hmatových otvorů. Na hlavici je seříznutá hrana ovinuta proužkem rotangu – vnější štěrbinina.  
d. 57 cm

76) 22 871

(Jáva)

**Aerofon hranový**, podélná štěrbinová flétna *suling*. Nezdobená trubice ze světlého bambusu nese šest hmatových otvorů. Na hlavici je seříznutá hrana ovinuta proužkem rotangu – vnější štěrbinina.  
d. 53 cm

#### VI. Irák (A:2, C:2)

77) A 7 525

**Aerofon hranový**, podélná bezštěrbinová flétna *nai*. Korpus z bambusu, na něm 6 hmatových otvorů.  
d. 43,5 cm, konfiskát 1948

78) A 12 311

**Aerofon jazýčkový**, dvojitý klarinet *mizvič/mutbič/mutbek*. Dvě stejně dlouhé paralelně spojené rákosové trubice jsou opatřeny každá 6 hmatovými otvory.  
d. 20 cm, dar 1978

#### VII. Írán (M:1, CH:1, FCH:1, C:3)

79) 13 984

**Membranofon úderový**, jednoblaný tubulární buben *zarb*. Dřevěný korpus pohárovitého tvaru vykládán bohatě mosazí, dřevem a slonovinou. Blána kožená.  
v. 44,8 cm, průměr blány 24,4 cm, určeno 1970

80) A 7 606

**Chordofon trsací**, loutna *tar/tari*. Dřevěný rezonátor tvaru osmičky zdoben vykládáním dřevem a kostí. Přes rezonátor napnuta (dnes silně poškozená) kůže. Krk zdoben perletí, v hlavě šest ladících kolíků, nástroj však bez strun.  
d. 89 cm, převod 1970

81) A 8 811

**Fragment chordofonu třeciho**, smyčcová loutna *kemanče*. Kulovitý rezonátor sestaven z úzkých dřevěných pásů, zdoben perletí, přes něj napnuta kůže. Krk i hlavice vykládáno perletí, tři ladící kolíky.  
celková d. 86 cm, d. krku 59,5 cm, určeno 1971

#### VIII. Japonsko (I:10, M:3, CH:7, A:2, DCH:1, C:24)

82) 419 ab

**Idiofon úderový**, žlabová klapačka *jocudake*. Korpus tvoří dvě zakulacená dřívka zdobená na vypouklé straně řezbami.  
d. 16,5 cm, š. 5,3 cm, dar 1906

83) 3 330 – termín *tejkin* u loutny 2 938

**Idiofony úderové**, činely *tej-kin/dóbacu*. Plochá strana zdobena vtepaným rýhováním, vypouklá střední část pruhy koleček.  
průměr 32,5 cm, F. Červený, Hradec Králové 1878

84) 19 788

**Idiofony úderové**, sdružené rolničky *su-dzu*. Korpus sestává z černě lakované rukojeti opatřené na obou koncích kování, z níž vychází různě stočený drát se zavěšenými rolničkami.  
d. 39 cm, 19. století

85) 19 985

**Idiofon úderový**, zvon *rei*. Korpus tvoří bronzový rezonátor zdobený lotosy a rukojetí.  
v. 13,3 cm

86) 23 456

**Idiofon úderový**, zvon *denšó*. Bronzový korpus představuje plasticky zdobený oscilátor s uchem na vrcholu.  
v. 21,5 cm, průměr 13 cm

87) 27 010 abc – v db dvě položky 27 010a a 27 010abc, karta však jedna

**Idiofon úderový**, obrácený zvon bez srdce *dóbači*. Korpus z mísovitého oscilátor z bronzu s prolamovanými stěnami. Je umístěn ústím vzhůru na kruhovém stojánku s kruhovou podstavou. Součástí je červeně lakovaná palička s koženým ovinutím.  
v. 30,5 cm, průměr 21 cm

88) 32 715

**Idiofon úderový**, obrácený zvon bez srdce *kin*. Korpus představuje kovový oscilátor miskovitěho tvaru. Je umístěn ústím vzhůru na dřevěném stojánku s pestrým polštářkem.  
v. 9 cm, průměr 9 cm

89) 48 498

**Idiofon úderový**, šterbinový buben *mokugjó*. Korpus představuje kulovitý, vyřezávaný oscilátor z morušového dřeva.  
v. 11 cm, šířka 14 cm, 19 století

90) A 4 267

**Idiofon úderový**, zvon *rei/denšó*. Bronzový korpus představuje plasticky zdobený oscilátor s uchem na vrcholu.  
v. 21,5 cm, průměr 13 cm

91) A 7 543

**Idiofony úderové**, činely *mjóbači/njóbači*. Pár činelů s koženým uchem ve vrcholu.  
průměr 26,5 cm

92) 3 334

**Membranofon úderový**, dvoublaná tamburína *gakudaiko*. Na kruhovém rámu jsou pomocí cvoků napnuty dvě ozdobně pomalované kožené blány.  
průměr 42, 5 cm

93) 11 614

**Membranofon úderový**, dvoublaný tubulární buben *ódaiko*. Na dřevěném, černě lakovaném korpusu sudového tvaru jsou pomocí cvoků napnuty dvě pozlacené blány.  
v. 19 cm, průměr 16 cm, 1943

94) A 12 303

**Membranofon úderový**, dvoublaný tubulární buben *ko-cuzumi*.  
Na dřevěném, lakovaném korpusu jsou napnuty blány z koňské kůže upnuté v obručích většího průměru než průměr korpusu. Obruče jsou spojeny navzájem šňůrou, pomocí níž jsou blány napínány.  
průměr blan 20 cm, v 25 cm, koupě 1976

95) A 12 309

**Membranofon úderový**, dvoublaný tubulární buben *taiko*. Korpus představuje dřevěný rezonátor soudkového tvaru, zdobený zlatou kresbou, na němž jsou pomocí obručí napnuty dvě kožené blány, které jsou navzájem spojené a napínané šňůrou. Součástí je dřevěný stojan a dvě paličky.  
průměr blan 35 cm, v. lubu 16,5 cm, d. paliček 33,5 cm, stojan 34x32 cm, převod 1977

96) A 7 646

**Chordofon trsací**, loutna *šamisen*. Korpus sestává z rezonátoru čtvercového tvaru, jehož spodní deska je tvořena kůží a vrchní deska původně rovněž kožená chybí a úzkého krku zakončeného hlavou se třemi ladícími kolíky. Struny ani kobylka nejsou.

d. 97 cm, rezonátor 20 x 19 cm, převod 1970

97) A 7 645 ab

**Chordofon trsací**, loutna *šamisen*. Korpus sestává z rezonátoru čtvercového tvaru, jehož spodní i vrchní deska je tvořena kůží (obě prasklé) a úzkého krku zakončeného hlavou se třemi ladícími kolíky napínajícími tři původní struny, které jdou na rezonátoru přes kobylku.

d. 95,5 cm, rezonátor 19 x 18 cm, převod 1970

98) A 12 305 ab

**Chordofon trsací**, loutna *šamisen*. Korpus sestává z rezonátoru čtvercového tvaru, jehož spodní i vrchní deska je tvořena kočíí kůží a úzkého krku zakončeného hlavou se třemi ladícími kolíky napínajícími tři původní struny, které jdou na rezonátoru přes kobylku.

d. 93 cm, v lubů 9,5 cm, rezonátor 19,5 x 18 cm, převod 1977

99) A 12 306 abcd

**Chordofon trsací**, skořepinová citera *koto*. Podlouhlý rezonátor obdélníkového tvaru tvoří skořepina překrytá spodní deskou se dvěma ozvučnými otvory. Na obou koncích rezonátoru je jedna dlouhá, pevná kobylka, přes níž je nataženo 13 strun, které mají každá zvlášť ještě po jedné pohyblivé kobylce. Součástí je dřevěná krabice se 14 kobylkami a 3 trsátky.

převod 1977

100) A 20 684 ac

**Chordofon trsací**, citera *ičigenkin*. Podlouhlý rezonátor tvaru zužující se desky je opatřen na užším konci kolíkem napínajícím jednu strunu. Materiál: dřevo, bambus, slonovina. Nástroj pochází z 18. století.

d. 107 cm, šířka u kobylky 12,5 cm, dar 1992

101) 23 338

**Chordofon trsací**, loutna *gekin/gogen*. Korpus sestává z rezonátoru kulatého tvaru se spodní i vrchní dřevěnou deskou a krátkého krku zakončeného prohnutou hlavou, v níž jsou čtyři ladící kolíky. Na rezonátoru je pět práčů, další jeden na krku – dva zbývající chybí. Vrchní deska zdobená tmavými řezbami.

d. 65 cm

102) 3 343

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *kokjú*. Korpus sestává z rezonátoru čtvercového tvaru se spodní i vrchní deskou z kůže (na obou stranách prasklá) a krku bez hmatníku a bez práčů zakončený zahnutou hlavou s otvory pro čtyři kolíky, z nichž dva chybí a dva zbylé napínají dvě struny. Kobylka není. Součástí je smyčec.

d. 69 cm, d. smyčce 110 cm

103) A 3 075

**Aerofon hranový**, podélná bezštěrbinová flétna *šakuhači*. Širší, na jedné straně se rozšiřující trubice ze světlého bambusu je opatřena pěti hmatovými otvory. Na hlavici je vnějším seříznutím vytvořena hrana.

d. 50,7 cm, koupě 1965

104) A 8 840

**Aerofon hranový**, podélná bezštěrbinová flétna *šakuhači*. Širší, na jedné straně se rozšiřující trubice ze světlého bambusu je opatřena pěti hmatovými otvory. Na hlavici je vnějším seříznutím vytvořena hrana.

d. 56 cm, koupě 1972

105) A 20 685 ab

**Doplňek chordofonu trsacího**, trsátka *rokan*. Bambusová trsátka tvaru krátkých trubice se používají při hře na jednostrunnou citeru *ičigenkin*. Patří k A 20 684 abc.

větší: d. 5,5 cm, průměr asi 2,6 cm

menší: d. 3,5 cm, průměr asi 2,6 cm

dar 1992

#### IX. Korea (M:2, CH:7, A:3, C:12)

106) 16 590 - v db vedeno jako dva zvláštní předměty 16 590a a 16 590b (palička), karta však jedna

**Membranofon úderový**, dvoublanný tubulární buben *čango/tjang-ko/tjango*. Na dřevěném, červeně lakovaném korpusu jsou napnuty blány upnuté v obručích většího průměru než průměr korpusu. Obruče jsou spojeny navzájem šňůrou, pomocí níž jsou blány napínány. Součástí je modrozelená stuha k zavěšení a bambusová palička.

v. 67,5 cm, průměr 42,8 cm, d. paličky 33,6 cm

107) A 8 808

**Membranofon úderový**, dvoublanný tubulární buben *čango*. Na dřevěném, červeně lakovaném korpusu jsou napnuty blány upnuté v obručích většího průměru než průměr korpusu. Obruče jsou spojeny navzájem šňůrou, pomocí níž jsou blány napínány. Součástí je modrozelená stuha k zavěšení a bambusová palička.

v. 66,5 cm, průměr 44 cm, určeno 1971

108) A 7 622

**Chordofon úderový**, skříňová citera *jangym/čcholsagym/tang-küm*. Korpus představuje rezonátor lichoběžníkového tvaru z tmavého dřeva nesoucí vrchní desku z tmavého dřeva bez ozvučných otvorů, dva pražce po stranách a dvě kobylky přes celou šířku nástroje. Za oběma pražci je umístěno vždy po 46 kolících strun, z nichž však pouze ty na pravé straně rezonátoru jsou otočné a slouží k ladění. Součástí jsou dvě paličky, některé struny chybí.

48,5 cm x 70 cm x 23 cm, výška lubů 4 cm, dar 1954

109) 16 588 – v kartě poznámka o možné smyčcové citeře

**Chordofon trsací/třecí?**, citera *tädžäng/čungdženg/džunadžan*. Korpus stojící na dvou sklopných nohách představuje rezonátor s plochou dřevěnou spodní deskou, nízkými luby a mírně vypouklou dřevěnou vrchní deskou, na níž je 9 pohyblivých kobylek (jedna chybí). Na obou kratších stranách rezonátoru je vždy po deseti ladících kolících napínajících struny.

d. 71 cm, š. 23,5 cm

110) A 4 136 – v přírůstkové knize zapsán i smyčec

**Chordofon trsací/třecí?**, citera *kajagum*. Korpus představuje rezonátor s plochou dřevěnou spodní deskou (tři ozvučné otvory), nízkými luby a mírně vypouklou dřevěnou vrchní deskou, na níž je 13 pohyblivých kobylek (jedna chybí). Na jedné straně jsou struny upevněny ve 13 dřevěných kolících umístěných ve spodní desce, odtud jdou na vrchní desku přes pevný pražec a pohyblivé kobylky, načež jsou na druhé straně upevněny pomocí silných šňůr.

d. 146 cm, určeno 1968

111) A 7 576

**Chordofon trsací/třecí?**, citera *hüen-küm/hjongym/kömungo/komungo*. Korpus představuje rezonátor s plochou dřevěnou spodní deskou, nízkými luby a mírně vypouklou dřevěnou vrchní deskou, na níž je 16 různě velikých, v řadě stojících, pevných kobylek. Přes tuto řadu jdou tři struny. Další pár strun je natažen přes dvě pohyblivé kobylky stojící mimo řadu kobylek pevných. Na druhé straně pevných kobylek je pak ještě samostatná struna rovněž s jednou pohyblivou kobylkou. Na jedné straně rezonátoru jsou struny upevněny v 6 dřevěných kolících umístěných ve dnu, odtud jdou na vrchní desku přes pevný pražec a kobylky, načež jsou na druhé straně upevněny pomocí silných šňůr.

d. 144 cm, š. 22 cm, určeno 1970

112) A 7 577

**Chordofon trsací/třecí?**, citera *kajagum*. Korpus představuje rezonátor s plochou dřevěnou spodní deskou (tři ozvučné otvory), nízkými luby a mírně vypouklou dřevěnou vrchní deskou, na níž je 13 pohyblivých kobylek. Na jedné straně jsou struny upevněny ve 13 dřevěných kolících umístěných ve dnu, odtud jdou na vrchní desku přes pevný pražec a pohyblivé kobylky, načež jsou na druhé straně upevněny pomocí silných šňůr.

d. 160 cm, š. 23 cm, určeno 1970

113) 16 593 ab

**Chordofon třecí**, loutna *hägym, hegum, hä-küm, kjegym, hajagym, kkang-kkangi*. Korpus sestává z rezonátoru soudkovitého tvaru bez spodní desky a s vrchní dřevěnou deskou, jímž prochází tyčovitý krk bez hmatníku. V jeho hlavové části jsou dva ladící kolíky nesoucí dvě původní struny, které jsou upnuty na rezonátoru v kovovém struníku. Součástí je smyčec, kobylka chybí.

d. 65,5cm

114) A 7 580

**Chordofon třecí**, loutna *hägym, hegum, hä-kiim, kjegym, hajagym, kang-kangi*. Korpus sestává z rezonátoru soudkovitého tvaru bez spodní desky a s vrchní dřevěnou deskou, jímž prochází tyčovitý krk bez hmatníku. V jeho hlavové části jsou dva ladící kolíky nesoucí dvě původní struny, které jsou upnuty na rezonátoru v kovovém struníku. Součástí je smyčec, kobylka chybí.  
d. 96 cm, dar 1954

115) A 7 509

**Aerofon hranový**, příčná bezšterbinová flétna *čottä/tägym/täham*. Trubice ze světlého bambusu. Rezonanční otvor překryt kovovým plíškem.  
d. 70 cm, průměr 3 cm

116) A 7 615

**Aerofon jazýčkový**, hoboj *sa-nap/sänap/nallari/tchäpjongso*. Korpus sestává z kónické dřevěné trubice s osmi otvory, kovové ozvučnice a kovové hlavice bez jazýčků.  
d. 36,2 cm, průměr ozvučnice 10,5 cm, převod 1970

117) 20 702

**Aerofon jazýčkový**, hoboj *senap/sa-nap*. Korpus sestává z kónické dřevěné trubice s osmi otvory a kovové ozvučnice. Strojek chybí.  
d. 29 cm, průměr 11 cm, dar 1954

#### X. Laos (A:2, C:2)

118) 16 119 – v kartě Vietnam nebo Laos, v exp. pod Barmou

**Aerofon volný přerušující jazýčkový**, ústní varhánky *khen*. Dřevěnou vzdušnicí je protaženo 14 nestejně dlouhých rákosových trubic uspořádaných do dvou řad.  
max. d. 97 cm, určeno 1970

119) A 7 669 – v exp. pod Barmou

**Aerofon volný přerušující jazýčkový**, ústní varhánky *khen*. Dřevěnou vzdušnicí je protaženo 14 nestejně dlouhých rákosových trubic uspořádaných do dvou řad. Trubice zdobené spirálovitým vypalováním.  
max. d. 87 cm, dar 1966

#### XI. Libanon (A:1, C:1)

120) A 12 310

**Aerofon jazýčkový**, hoboj *zurna*. Dřevěná trubice cylindrového tvaru se na konci kónicky rozšiřuje. Sedm otvorů, dvojplátek chybí.  
d. 32 cm, dar 1978

#### XII. Mongolsko, Tibet<sup>123</sup> (I:2, M:3, CH:1, A:5, C:11)

121) A 8 858 – v kartě Mongolsko, Tibet

**Idiofon úderový**, zvon *ghanta/dril-bu/chonch*. Bronzový korpus sestává z oscilátoru s kovovým držadlem. Obojí plasticky zdobeno. Hlava bohyně Bharma zdobí rukojeť zakončenou na vrcholu polovinou dordže. Podle způsobu provedení tvoří tento zvon protějšek lámovskému žezlu č. A 8 855.  
v. 16 cm, koupě 1971

122) A 4 995 – v kartě MLR, lámaismus

**Idiofon úderový**, zvon *ghanta/dril-bu/chonch*. Korpus sestává z kovového oscilátoru s kovovým držadlem. Obojí plasticky zdobeno: při okraji pás svislých dordže, na bocích hlavy Kurtumukhá s girlandami a festony, mezi nimiž různé symboly – kolo učení, lotosový květ, dordže, triratna. Kolem rukojeti květ lotosu s mystickými slabikami lam, bam, mam, cum, pam, bhrim, tam, mam. Rukojeť s hlavou bohyně Dharma. Zakončeno polovinou dordže. Tvoří kultovní celek s dordže A 4 996.  
v. 16 cm, průměr 8 cm, koupeno v Ulánbátaru v r. 1963

123) A 5 694 – v kartě MLR, lámaismus

**Membranofon úderový**, dvoublaný tubulární buben *damaru*. Na dřevěném korpusu tvaru přesýpacích hodin jsou napnuty zelené kožené blány. Součástí hedvábná stužka se stříbrnými dordže, k níž upevněna šňůra

<sup>123</sup> Společná skupina Mongolsko, Tibet odpovídá stejnojmenné skupině v původní expozici. Pro úplnost jsou u všech předmětů této skupiny červeně vyznačeny konkrétní údaje týkající se provenience, jak jsou uvedeny na kartách.

s korály, ozdobami ze stříbra, polodrahokamů kostí. Na konci šňůry upevněny hedvábné, barevně vyšíváné fábovy ze žlutého a červeného hedvábí, které jsou zakončeny střípci s navlečenými korály.  
v. 7 cm, průměr 9,5 cm, koupě 1966

124) 14 190 – v kartě Tibet - MLR

**Membranofon úderový**, dvoublaný tabulární buben *damaru*. Na dřevěném korpusu tvaru přesýpacích hodin jsou napnuty blány z hadí kůže. Střed korpusu obepíná tkaný pásek, na němž jsou uchyceny dvě šňůrky zakončené uzlíky sloužící namísto paliček. Součástí je dvojitá stuha s dvěma kulovitými rolničkami a dvě šňůry s dlouhými, tmavě modrými třapci.

v. 9,3 cm, průměr blan 15,5 cm, d. stuhy asi 73 cm

125) A 4 897 – v kartě MLR, lámaismus

**Membranofon úderový**, dvoublaný tubulární buben *damaru*. Na kostěném (seříznutá temena dvou lidských lebek) korpusu tvaru přesýpacích hodin jsou napnuty kožené blány. Součástí tři stuhy a závěsná šňůra stuh se třemi korály se slonoviny.

v. 9 cm, průměry blan 14,5 cm a 12, 5 cm, koupě 1969

126) A 7 587 – v kartě Mongolsko

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *morin chur*. Rezonátor lichoběžníkového tvaru s dřevěným dnem je překryt koženou vrchní deskou, na níž stojí kobylka. Krk bez hmatníku je zakončen vyřezávanou koňskou hlavou.

V hlavě dva ladící kolíky nesoucí struny z žíní. Součástí je na obou koncích vyřezávaný smyčec.

d. 68,5 cm, d. smyčce 62 cm, dar 1967

127) A 1 abcd – v kartě Tibet

**Aerofon jazýčkový**, hoboj *harib*. Korpus složen z dřevěné, kónické trubice se sedmi tónovými otvory a kovové ozvučnice.

v. 63,7 cm, průměr 17,5 cm, koupě 1961

128) 14 221 – v kartě Tibet

**Aerofon retný**, roh *lings-dung*. Korpus je z temně hnědého dřeva, ozdobně vyřezávaný, obloukovitě prohnutý, zdobený příčnými prstenci a rovnoběžnými rýhami. Ozvučnice je opatřena čtyřmi kruhovými otvory po obou stranách rohu.

d. 63,5 cm, š. 8,5 cm, průměr roztrubu 3 cm, určeno 1970

129) 14 719 – v kartě Tibet

**Aerofon retný**, tuba *kangdung/rang-dung*. Korpus tvořen stehenní kostí s jedním kloubem, jenž je potažen kůží s dvěma vyříznutými otvory. Hlavice nástroje opatřena kovovým prstencem s ouškem.

d. 31 cm, konfiskát 1965

130) 14 858 – v kartě Tibet

**Aerofon retný**, tuba *kangdung/rkang-dung*. Korpus tvořen stehenní kostí s jedním kloubem, jenž je potažen kůží s dvěma vyříznutými otvory. Ke kůži připevněna šňůra spletená z kožených řemínků.

d. 32 cm, konfiskát

131) A 4 950 – v kartě MLR, původ: Indie, lámaismus

**Aerofon retný**, trumpeta *šankha/dung/dun*. Korpus tvoří mořská ulita bílé barvy, jež je obroušená, vyleštěná a ozdobená dvojitými rýhami a rytinou květiny se stonkem.

d. 14,6 cm, koupě 1966

### XIII. Turecko (M:1, CH:1, C:2)

132) A 7 529

**Membranofon úderový**, tamburína *def/tef*. Do kruhového rámu vykládaného perletí zasazeny čtyři páry malých činelů (jeden pár chybí), přes něj napnutá kožená blána.

konfiskát 1948

133) A 7 631

**Chordofon třecí**, smyčcová lyra *kemence rumi*. Na dřevěném korpusu hruškovitého tvaru je výzdobou naznačeno oddělení rezonátoru a nosiče strun. V bohatě zdobené hlavě zasazeny tři ladící kolíky. Jsou nataženy tři struny, ale chybí kobylka i smyčec.

d. 38,5 cm, převod 1970

#### XIV. Vietnam (CH:7, C:7)

134) 16 115

**Chordofon trsací**, loutna *dan-kim/dan-nguyet*. Korpus sestává z kruhového rezonátoru s dřevěnou spodní i vrchní deskou a krku bez hmatníku zakončeného hlavou se čtyřmi ladíci kolíky, z nichž pouze jeden napíná původní strunu. Na rezonátoru jsou dva vysoké pražce, na něž navazuje dalších osm umístěných na krku.  
d. 104 cm, průměr 36,5 cm

135) 16 116

**Chordofon trsací**, loutna *dan-tam/cai-tam/cai-dan huyen-tu*. Korpus sestává z obdélníkového rezonátoru se zaoblenými hranami, s dřevěnou spodní deskou, vrchní deskou z hadí kůže, na níž spočívá kobylka a z krku bez hmatníku zakončeného hlavou se třemi ladíci kolíky napínajícími tři struny.  
d. 85,2 cm, rezonátor 17 cm x 14 cm

136) 16 117

**Chordofon trsací**, loutna *ty-ba*. Korpus sestává z rezonátoru kapkovitého tvaru s dřevěnou vrchní deskou, jenž plynule přechází v krk s hlavou se čtyřmi ladíci kolíky napínajícími čtyři původní struny. Na vrcholu hlavy je vyřezána sova. Na rezonátoru jsou umístěny čtyři pražce, na krku pak dalších deset (desátý chybí).  
d. 83 cm, max. š. 26 cm

137) 16 121

**Chordofon trsací**, skříňová monochordická citera *dan-doc-huyen/dan-bau*. Podlouhlý rezonátor tvaru zužujícího se hranolu je opatřen na užším konci dlouhým zahnutým pohyblivým kolíkem s přidavným rezonátorem. Ve středu tohoto přidavného rezonátoru je uchycena jedna struna, jež je na druhém konci nástroje provlečena otvorem v těle a v dutině upevněna na kolík.  
d. 103 cm

138) 16 122

**Chordofon trsací**, skříňová citera *dan-thap-luc/dan-tranh*. Podlouhlý rezonátor má vypouklou vrchní desku, na níž se nachází 16 kolíků zasazených v šikmé řadě, které upínají 16 různě dlouhých strun.  
d. 99 cm

139) 16 118 ab

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *dan co/dan-nhi/cai-nhi*. Korpus sestává z rezonátoru pohárovitého tvaru bez spodní desky, s vrchní deskou z hadí kůže a tyčovitěho krku, jenž nese v hranaté hlavové části dva ladíci kolíky napínající dvě původní struny. Uchován zbytek kobylky. Součástí je smyčec.  
d. 81,5 cm

140) 16 120

**Chordofon třecí**, smyčcová loutna *dan co/dan-nhi/cai-nhi*. Korpus sestává z rezonátoru pohárovitého tvaru bez spodní desky, s vrchní deskou z hadí kůže a tyčovitěho krku, jenž nese v hranaté hlavové části dva ladíci kolíky napínající dvě původní struny.  
d. 80 cm

## Oddíl 6.

# Čínský instrumentální soubor *Ťiang-nan s'-ču/Jiangnan sizhu*<sup>124</sup>

Před objevením obřadů a hudby žili na světě lidé-barbaři. Až s objevením obřadů a hudby se započalo zušlechťování člověka.

Proto: Jestliže budete znevažovat obřady a hudbu, budete jako tito barbaři.

Konfucius (Čarnogurská 1990:52)

Ačkoli jsem na počátku své práce v roce 2004 předpokládal možnost fyzického studia nástrojů v budoucnu, tento předpoklad se v širší míře doposud (tj. srpen 2007) nenaplnil. Většina z nich je stále uložena v prozatímních depozitářích, pro studium je nepřístupná. To je fakt, jenž vytváří jasné limity předkládané práce a do značné míry ovlivňuje její podobu<sup>125</sup>. Co se týče přímo hudebních nástrojů NpM, představila proto předkládaná rigorózní práce doposud:

- 1) sbírkou jako celek z hlediska filtrací – tj. výsledky zpracování informací dosažitelných prací s databází
- 2) část nástrojů bývalé expozice z hlediska organografie – tj. výsledky zpracování informací dosažitelných prací s evidenčními kartami a fotodokumentací

Tento Oddíl 6. pak zužuje pohled na sbírku zaměřením se na jednu malou a zřetelně ohraničenou část nástrojů vybranou pro potřeby plánované výstavy hudebních nástrojů v budoucnu (snad v roce 2008). Touto částí je čínský instrumentální soubor (a žánr) *Ťiang-nan s'-ču* představovaný v následujícím oddílu z hlediska souhrnu dosažitelných etnomuzikologických a etnoorganologických informací<sup>126</sup>. Tyto informace byly získány z literatury, konzultacemi s odborníkem na čínskou hudbu Mgr. Janem Chmelarčíkem<sup>127</sup> a konečně také fyzickou prací s konkrétními sbírkovými předměty s pravděpodobným vztahem k žánru.

<sup>124</sup> Čínské termíny jsou v textu uváděny ve standardní české transkripci čínštiny O. Švarného. Tvar v mezinárodní transkripci *pinyin* je uveden za lomítkem pouze při prvním užití daného termínu.

<sup>125</sup> Zvláštní poděkování na tomto místě patří panu Doc. Matouškovi, který mi s laskavostí a velkorysostí jemu vlastní umožnil přístup do jeho osobní sbírky hudebních nástrojů dle mých potřeb, abych základní informace mohl načerpat fyzickým kontaktem alespoň s některými nástroji.

<sup>126</sup> V ideálním případě by mělo být dosaženo dostatečného množství informací na to, aby mohl být daný instrumentální soubor prezentován podle schématu uvedeného v Přílohách v Obrázku č. 16.

<sup>127</sup> Doktorand hudební vědy FF UK, sinolog a etnomuzikolog s bohatými terénními zkušenostmi, hráč na několik čínských nástrojů.

## I. Tradiční čínská hudba klasická a lidová

Tradiční hudbu Číny lze nejjednodušeji rozdělit na základě kontextu, v němž se vyskytovala před zánikem čínského císařství v roce 1911. Byly to hudební světy, které velmi mnoho společného sdílely a vzájemně se ovlivňovaly, ale přeci zůstávaly odděleny: hudba dvora, hudba chrámů, hudba bohaté vrstvy učenců-úředníků a hudba lidová (Provine 2002:91). Prvé tři bývají někdy společně označovány jako hudba klasická, ale použití tohoto pojmu je v Číně daleko problematičtější než na západě.

Většina čínské tradiční hudby, ať už se to týká původní vrstvy elit nebo širokých lidových vrstev vesnice či města, sdílí více či méně společných charakteristik hudby klasické jako je stáří, prestiž, dokumentace, přenos specialisty, hudební teorie, široké rozšíření a hudební komplexita (Jones 1995:75). Přirozeně ne všechny zmíněné rysy se vždy vyskytují najednou a také tentýž rys nemusí mít u různého typu hudby tutéž podobu. Nicméně z určitého hlediska by téměř každá podoba tradiční čínské hudby mohla být nahlížena jako hudba klasická v západním smyslu. To je způsobeno nejpravděpodobněji úlohou, jaká byla připisována hudbě v Číně od dob Konfuciových (6. stol. př. Kr.). V jeho učení představuje harmonie (*che/he*) ideální sociální interakce, v nichž se kultivovaná a kvalifikovaná individualita projevuje, aniž by ohrožovala homogenitu celku (Provine 2002:97-98). Jedním z významných prostředků této kultivace měla být hudba, která má-li správné estetické vlastnosti (*š'jin/shi yin* – správný zvuk), dokáže vyvolávat v člověku ctnosti a odpovídající postoje (Nettl 2001:99).

V tradičním čínském pojetí má hudba především sloužit buď bohům a/nebo vytváření příjemného prostředí života. Velké množství žánrů a repertoárů se sice značně liší (a zvukem by řada zdaleka neodpovídala Konfuciovým ideálům), ale základní idea homogenity, odmítání virtuozity a důraz na přesný přenos hudby a přizpůsobení se je obecně převažující (Jones 1995:83-84). Kromě souboru pevných hudebních prvků, vyžadujících určitý stupeň vzdělání hudebníka, se zde ale vždy objevuje také prostor pro očekávaný individuální přístup. Ten vede k vytvoření osobního stylu, jenž však nesmí nikdy narušovat homogenitu celku. Proces kultivace jedince tak vede jak k harmonii hudební tak společenské. Má-li pak hudba schopnost přispívat společenské harmonii, není z hlediska tradičního čínského pojetí důležité, aby hudba byla poslouchána, ale mnohem důležitější je sama skutečnost, že se hraje (Nettl 2001:98-99).

Vedle společného ideového pozadí se úzký vztah klasické a lidové hudby projevuje také vzájemným sdílením repertoárů, charakteristických nástrojových kombinací a dalších

hudebních jevů. Díky tomu dodnes nacházíme v lidovém prostředí prvky dnes již převážně zaniklého světa vládnoucích vrstev: Dvorská ceremoniální a vojenská hudba se například nejsilněji odráží v žánrech šalmajových kapel a hudba chrámů v žánrech kapel *šeng-kuanových/sheng-guanových*. Vrstva učenců-úředníků preferovala v ansámblové hře spojení fléten a strunných nástrojů a odrazem tohoto hudebního světa kultivované jemné hudby, zrcadlící nejsilněji konfuciánské ideály harmonie a sebekultivace, je dnes nejpravděpodobněji hudba instrumentálních souborů „hedvábí a bambus“ (*s'-čulsizhu*).

Dvacáté století vneslo do Číny řadu změn a mimo jiné také západní koncept koncertní hudby určené k poslechu, v níž je kladen důraz na virtuozitu a fixované provádění na základě podrobné notace. Řada specialistů z prostředí lidové hudby měst a vesnic byla pozvána, aby učila na konzervatořích, sekulární či sekularizovaná tradiční hudba se začala standardizovat a stala se součástí budování nové čínské identity. Tím se mnoho tradičních hudebních projevů stalo klasickými v západním smyslu a dnes se vedle sebe vyskytují dva paralelní spíše neprostupné světy: Svět placených hudebních profesionálů, jejichž produkce je primárně určena pódiovému provádění a tradičních amatérů, jejichž hudba je obvykle určena slavnostem a obřadům nebo sebekultivaci. Obě skupiny mohou hrát tentýž žánr, ale jejich zcela odlišné hodnoty vedou k vytváření jiné hudby na stejném základě.

## II.

### Melodickoperkusivní soubory čínské instrumentální hudby

Většina tradiční čínské hudby byla původně ansámblová, dnešní sólový repertoár je z velké části novodobou záležitostí, jejíž kořeny sahají k počátku 20. století. Výjimku tvoří pouze několik málo nástrojů s dlouhou tradicí sólové hry, především je to citera *čchin/qin* a loutna *pchi-pcha/pipa* (Jones 1995:6).

Ačkoli je možné se v Číně setkat s instrumentálními soubory, jež jsou složeny buď jen z rytmických nebo jen z melodických nástrojů, mnohem běžnější jsou kapely složené z obou těchto nástrojových typů (Jones 1995:95-108). Obecně se zde vyskytuje několik nejobvyklejších sestav:

Po celé Číně je na venkově rozšířena tradice šalmajových kapel tvořených šalmaji s kónickým vývrtem a bubnem, činely a gongem. Typická je pro ně hlasitá produkce provozovaná venku a najímání těchto kapel k venkovským obřadům. Tradice těchto souborů se předává nejčastěji v rodinách, její členové mívají nízký sociální statut a bývají nevzdělaní.

O něco vážnější variantou obřadní čínské lidové hudby s vyšší prestiží jsou *šeng-kuanové* kapely dnes rozšířené zejména na severu a severovýchodě Číny. Jejich melodickou složku

tvoří ústní varhánky (*šeng*), šalmaj (*kuan*) s cylindrickým vývrtem a bez ozvučnice, příčná flétna (*ti-c 'ldizi*), gongová hra a rytmickou složku představují bubny, činely, gongy a podle potřeby další perkusivní nástroje (Jones 1995:181).

Jinou možnou sestavu představují soubory spojující dominantní perkusivní složku s flétnami a smyčcovými a trsacími loutnami označované jako *čchuej-ta/chuida* nebo *š'-fan/shifan*. Tyto sestavy, snad původně vycházející z taoistických rituálů, se svými témbrovými možnostmi vždy výborně hodily k doprovodu vokálně-dramatických žánrů. Provozování hudby v této sestavě se však stalo také oblíbenou činností mezi vrstvou učenců-úředníků a v lidovém prostředí sloužily k doprovodu venkovských slavností.

Sestava fléten a strunných nástrojů se nejčastěji označuje termínem *s'-ču*. *S'š* znamená hedvábí a *ču/zhu* bambus, což jsou dva z osmi materiálů užívaných tradičně v Číně ke klasifikaci hudebních nástrojů (viz Oddíl 1.). Instrumentální soubory s dominantní složkou *s'-ču* jsou obvyklé zejména v oblasti od středovýchodu Číny směrem na jih. Je to typ převážně urbánní lidové hudby, jejichž tradičním variantám je společných několik rysů: Hráči souboru pocházejí z různých vrstev společnosti a jsou to amatéři setkávající se ke společné hře ve svém volném čase v hudebních klubech. Jejich produkce má vždy podobu společné zábavy hrou nikoli podobu zkoušky či vystoupení a scházejí-li se hudební kluby ve veřejných prostorách (například čajovnách), nejsou hudebníci za svou produkci nikdy placeni.

Jednotlivé varianty instrumentálních souborů s dominantní složkou *s'-ču* představují určitý protipól šalmajovým kapelám. Jsou dnes svázány pouze s urbánním prostředím, jejich zvuk je jemný, určený vyloženě k provozování uvnitř, kontext je obvykle sekulární a jejich hudebníci jsou vzdělaní amatéři (Thrasher 1995; Jones 1995:91-108).

### III.

#### Ťiang-nan s'-ču

Jedna z variant *s'-ču* pochází ze středovýchodu Číny z geografické oblasti *Ťiang-nan*. Ta se nachází v části provincií Če-ťiang/Zheijang, Ťiang-su/Jiangsu, An-čuej/Anhui na jižním břehu dolního toku Jang-c' a zahrnuje města Chang-ču/Hangzhou, Su-ču/Suzhou, Nan-ťing/Nanjing, Wu-si/Wuxi, Ning-po/Ningbo a pro *Ťiang-nan s'-ču* nejdůležitější Šang-chaj/Shanghai (Witzleben 1995:1).

*Ťiang-nan s'-ču* je žánr s vlastní historií, repertoárem i instrumentací. Ve své kompletní sestavě (a v jistém smyslu ideální podobě<sup>128</sup>) obsahuje kapela *Ťiang-nan s'-ču* obvykle

---

<sup>128</sup> Obrázek č. 5 ukazuje například sestavu, v níž chybí šeng a místo *čchin-čchinu* je zde příbuzná loutna *jüe-čchin/yueqin*.

jedenáct nástrojů hraných deseti lidmi. Jsou to dechové nástroje *ti-c´*, *siao/xiao*, *šeng*, strunné nástroje *er-chu/erhu* (2x), *pchi-pcha*, *san-sien/sanxian*, *čchin-čchin/qinqin*, *jang-čchin/yangqin*, perkusivní nástroje *pchaj-pan/paiban* a *pan-c´/bangzi* nebo *pi-čchi ku/biqi gu*.



Obrázek č. 5: Ilustrační foto – jeden z šanghajských klubů *Ťiang-nan s´-ču* (foto: Mgr. Jan Chmelarčík, Šanghaj 2006)

Pozoruhodnou zvláštností tohoto žánru v kontextu čínské hudby, která je známá mnohasetletým trváním hudebních tradic a písemných dokladů o nich, je, že první informace týkající se s jistotou dnešní podoby *Ťiang-nan s´-ču* pocházejí teprve z počátku 20. století (Jones 1995:271). Přesto však spojení nástrojů „hedvábí a bambus“, části repertoáru a estetika navazující na hudební tradice vrstvy čínských učenců, to vše ukazuje na velmi pevné kořeny sahající až do hloubek dvou tisíciletí (Witzleben 1995:5-9).

Jádro repertoáru *Ťiang-nan s´-ču* tvoří takzvaných „Osm Velkých Kusů“ – *Pa Ta-čchü/Ba Daqu*, které by měly být známé každému vzdělanému hudebníkovi. Těchto osm skladeb představují varianty a rozvedení čtyř základních kusů označovaných jako mateřské (*mu čchü/muqu*). Podkladem „mateřských kusů“ jsou „standardy“ zvané *čchü-pchaj/qupai*, což byly původně umělé nebo lidové vokální písně, jejichž původ i texty byly ovšem zapomenuty. *Čchü-pchaj* se přetvořily ve strukturní modely identifikované jménem, počtem beatů a charakteristickou modální orientací a staly se základní stavební jednotkou, z níž jsou odvozeny pomocí variací tohoto modelu další už čistě instrumentální skladby.

Variace (*pien-cou/bianzou*) je v tradiční čínské hudbě nejdůležitějším kreativním principem, který se zde vyskytuje ve třech základních typech (Jones 1995:142):

- 1) melodická a metrická struktura se nemění; variace se týká užití ozdob a individuální intonace, obměny rytmů nebo melodických kontur
- 2) metrická struktura je modifikována augmentací a diminucí

### 3) dochází ke změně ve stupnici, modu a tónině

Kombinací především druhého a třetího typu vzniká zcela nová skladba nového jména, jejíž původ je obvykle zapomenut. Tato tvorba skrze variace již existujících modelů zajišťuje žádanou kontinuitu minulosti a vytváří repertoár vysoké homogenity (Thrasher 1985, 1993). Prvý typ variací se pak objevuje v *Ťiang-nan s'-ču* ve dvou podobách: Každý hudebník zná za prvé svou vlastní základní variaci melodie či melodií dané skladby – tzv. skeletová melodie (*ku-kan-jin/guganyin*) – a teprve tato verze se mu za druhé stává základem pro okamžité zpracovávání v jednotlivých provedeních. Tento typ variační práce se provádí v rámci idiomů nástroje, individuálních představ a schopností hráče, charakteru skladby a vzájemné interakce mezi hráči v průběhu hry. Žádaná schopnost okamžité variace vytváří z *Ťiang-nan s'-ču* poloimprovizovaný žánr a je základem jeho charakteristické heterofonní textury.

Typickou formou *Ťiang-nan s'-ču* je „svita“ (*tchao-čchü/taoqu*), jež může být složena z variací jednoho mateřského kusu (variační forma *pien-cou tchi/bianzou ti*) nebo několika různých mateřských kusů (cyklická forma *sün-chuan tchi/xunhuan ti*). Vždy je ale uspořádána tak, že jednotlivé části na sebe bez přerušení navazují, takže celek působí jako nepřetržitý tok nového hudebního materiálu často poměrně značného rozsahu – například jedna z nejhranějších skladeb „*Čung-chua liou-pan/Zhonghua Liuban*“ má rozsah šedesáti čtyřdobých taktů!

V průběhu setkání hudebního klubu zaznívá několik skladeb ze souboru *Pa Ta-čchü* a další oblíbené skladby žánru, jejichž výběr obvykle závisí od preferencí toho kterého hudebního klubu. Vcelku však nebývá počet hraných skladeb v průběhu jednoho setkání velký, protože běžnou praxí je jednotlivé skladby vícekrát opakovat. Uplatněním jemných improvizovaných variací v každém z hlasů a střídáním nástrojů mezi hudebníky není nové provedení již hraného nikdy zcela identické.

Ačkoli je dnes možné setkat se s hráči hrajícími transkribované verze někoho jiného, je tento přístup mezi tradičními hudebníky odmítán. Vizuální záznamy jsou akceptovány jako podpora paměti jen v případě začátečníků a v případě provádění méně známých kusů. Tvorba okamžitých variací je z tradičního hlediska považována za samotnou podstatu tohoto žánru.

Typické setkání šanghajského hudebního klubu začíná kolem druhé hodiny odpoledne a trvá asi tři hodiny. Atmosféra je neformální, hudebníci jsou oblečeni všedně a začínají produkci, jakmile se sejdou alespoň hráči nástrojového jádra souboru (*er-chu, pchi-pcha, jang-čchin a ti-c' nebo siao*). Nově přichozí se pak přidávají často v průběhu produkce nebo v pauzách a podobně se pak hráči i podle své chuti a svých potřeb volně odpojují. Pokud se týká vztahu hudebník a posluchač, při tradiční produkci nejsou tyto dva typy účastníků vždy

snadno oddělitelné: můžou se zde vyskytovat skuteční posluchači poslouchající soustředěně a jiní, kteří mají hudbu pouze jako kulisu pro vlastní diskusi, přičemž v obou skupinách se mohou vyskytovat (právě neaktivní) hudebníci i nehudebníci. Mlčení momentálně nehrajících přítomných není vyžadováno, takže charakteristický je poměrně značný hluk v místnosti. Dobře slyšet hudbu je tak možné pouze v případě, sedí-li člověk přímo u stolu s muzikanty, což bývá zpravidla pouze tehdy, hraje-li. Muzikanti sedí obvykle u společného nejčastěji obdélníkového stolu, za jehož jednou kratší stranou sedí hráč na perkuse a na druhém konci hráč na *jang-čchin*, jenž bývá obklopen z každé strany hráčem na *er-chu* a loutnu *pchi-pcha*. Umístění ostatních nástrojů je variabilní. Aplaus na konci provedení skladby není očekáván, vyskytuje se spíše ve výjimečných situacích – například po hře hudebníka, jenž není členem klubu, hudebníka ze zahraničí nebo nového člena klubu (Witzleben 1995:24-25).

Žánr amatérské instrumentální ansámblové hudby *Ťiang-nan s'-ču* představuje komplexní soubor hudebních a mimohudebních konceptů, jejichž znalost vyžaduje určitý stupeň hudebního vzdělání. Teprve na základě této znalosti získává individualita hudebníka vymezený prostor pro svou realizaci tak, aby zůstal zachován hlavní ideál této hudby, jímž je soulad. Tento ideál se projevuje vnitřně propojeným repertoárem, plynulostí nekонтastních svit a konečně společnou prací hudebníků, kteří usilují svou interakcí o vytváření vyrovnaného zvuku souboru složeného z mnoha témbrově odlišných nástrojů. Konfuciánské myšlenky o společenské harmonii kultivací jedinců zde tak nejpravděpodobněji nacházejí své hudební vyjádření.

#### IV.

#### Nástroje žánru *Ťiang-nan s'-ču*

Podle filtrací nativních názvů nástrojů užívaných v určité ideální podobě v *Ťiang-nan s'-ču* (viz Witzleben 1995) by se měly všechny tyto nástroje nacházet ve sbírce NpM. Ve většině případů se zde vyskytují vícekrát<sup>129</sup>, ale často v různých variantách a podobách v závislosti na době a místě jejich vzniku, což jsou současně informace ne vždy dosažitelné. Nikoli u všech si můžeme být tedy jisti, že se jedná o variantu typu užívanou dříve nebo dnes právě v žánru *Ťiang-nan s'-ču*.

Výběr nástrojů požadovaných pro vyhledání v depozitáři sledoval jednak pravděpodobnost varianty užívané v *Ťiang-nan s'-ču*, možnost srovnání se staršími nebo jinými regionálními

<sup>129</sup> Pomocí filtrace filtračním kritériem nativní termín získáme tyto počty k jednotlivým nástrojům: *pehaj-pan* 2x, *jang-čchin* 2x, *pchi-pcha* 8x, *san-sien* 10x, *čchin-čchin* 1x, *er-chu* 10x, *šeng* 10x, *ti-c'* 12x, *siao* 7x. Skutečné počty mohou však být vyšší. Závisí od toho, zda byly nástroje v dřívější správě určeny a jejich jméno uvedeno v evidenčních kartách.

typy a v neposlední řadě pravděpodobnou snadnou vyhledatelnost v současné situaci provizorního uložení. Nástroje úspěšně vyhledané pro empirické zhodnocení jsou nakonec tyto<sup>130</sup>: *pchaj-pan* (1x: A 7557), *jang-čchin* (1x: A 1706a-e), *pchi-pcha* (5x: A 1709; A 7578; 31055; 3332; 31025), *san-sien* (6x: A 8833; 31 012; A 7591; A 7579; A 7583; A 7589), *čchin-čchin* (1x: A 7590), *er-chu* (3x: A 7501a,b; A 7603; 1708 a,b), *šeng* (2x: A 7507; A 7621), *ti-c* (2x: A 7514; A 7513), *siao* (2x: A 7510; A 7662).

Následující přehled uvádí základní informace k jednotlivým nástrojům žánru a příklad konkrétní podoby a informace získané fyzickou prací s vyhledanými nástroji ze sbírky NpM. Z každé skupiny je vybráno většinou po jednom příkladu s pravděpodobným přímým vztahem k *Ťiang-nan s'-ču*. V některých případech jsou však uvedeny i detailní záběry dalších nástrojů pro některou jejich zajímavost. Užití vybraných nástrojů v rámci multidimenzionálního třídění je uvedeno v následujícím Oddílu 7..

#### IV./1. Idiofony úderové – desková klapačka a štěrbinový buben

Na rozdíl od jiných tradičních lidových žánrů Číny je perkusivní složka v žánru *Ťiang-nan s'-ču* zúžena na minimum. Vyskytují se zde nástroje, jejichž jména obsahují slovo *pan/ban* – tj. plochá deska nebo blok. Tento termín označuje obecně úderové idiofony v podobě klapáček nebo štěrbinového bubnu, které se váží k metrorhythmické složce skladeb.

V případě žánru *Ťiang-nan s'-ču* se jedná zpravidla o deskové klapačky *pchaj-pan* a dřevěný štěrbinový buben obdélníkového tvaru se štěrbinou v užší stěně kvádrů zvaný *pang-c*<sup>131</sup> (někdy namísto něj buben *pi-čchi ku*). Oba nástroje zde hraje jeden člověk (tzv. *ku-pan/guban* – buben a klapačka) a jeho hlavní úlohou je kontrola tempa. (Thrasher 1985:7; Witzleben 1995:55-56; Sadie 1984:119)

<sup>130</sup> Vyhledána byla omylem také loutna *jüe-čchin/yueqin* (A 1710), která se rovněž může v žánru vyskytovat, ale protože byla za základ výstavy zvolena ideální podoba souboru popsána L. Witzlebenem (1995), není dále uváděna. Jedná se o nástroj spřízněný s loutnou *čchin-čchin*, s níž má společné východisko v loutně *žuan/ruan* (viz popis loutny *čchin-čchin*).

<sup>131</sup> Tento termín užívá Witzleben (1995) pro štěrbinový buben v souborech *Ťiang-nan s'-ču*, Jones (1995) obecně pro „woodblock“ a Thrasher (in: Sadie 1984:119) pro typ klapáček oper typu *bangzi* v severní Číně.

#### **A) PŘÍKLAD ZE SBÍRKY NpM:**



Obrázek č. 6: klapačky *pchaj-pan* (foto: Tereza Hejzlarová)

Jedná se o předmět s inventárním číslem A 7557 určený v roce 1970. Jde o deskovou klapačku *pchaj-pan* v podobě tří svázaných desek v délce 27 cm. Střední deska má největší tloušťku a je těsně svázána na dvou místech pomocí hedvábných nití s jednou z tenčích desek, takže společně tvoří kompaktní celek. Druhá z tenčích desek je přivázána v odstupu ke zbylým dvěma protažením hedvábné příze skrze otvory umístěné zhruba v jedné třetině všech desek. Jde o obvyklý variant klapaček běžně užívaný v celé Číně včetně žánru *Ťiang-nan s'-ču*.

Termín *pang-c' sice* v databázi figuruje, ale podle karty označuje předmět v podobě žlabových klapaček. Zda se ve sbírce vyskytuje skutečně i podoba štěrbinového bubnu užívaného v *Ťiang-nan s'-ču* se zatím nepodařilo zjistit.

#### **IV./2. Chordofony úderové – cimbál *jang-čchin***

Původ tohoto nástrojového typu je patrně byzantský, kde je poprvé doložen rytinou ve slonovině z 12. století po Kristu. Odtud se nejpravděpodobněji šířil v průběhu 15. století nejprve směrem do Evropy a teprve v 17. století se objevil poprvé v Turecku, Íránu a Číně a odtud se následně rozšířil také v Koreji, Vietnamu a Japonsku. Jeho poměrně pozdní přijetí do čínského instrumentáře patrně reflektuje i jeho název: původně užívané znaky pro *jang-čchin* znamenaly „cizí strunný nástroj“. Dnes se slabika *jang* píše znakem stejného čtení jako

původní „oceán; zámořský, cizí“, ovšem znamenající „zdvíhat“, zároveň ale také geografickou oblast kolem města Jang-čou/Yangzhou na dolním toku Dlouhé řeky<sup>132</sup>.

Do Číny se cimbál dostal nejpravděpodobněji ze dvou směrů: na jihovýchod Číny z Evropy a na severozápad ze Střední Asie. Nejprve byl čtrnáctitónový, ale s jeho postupným vývojem přibývalo množství tónů až k rozsahu 26 až 36 tónů u největších čínských cimbálů z 20. století.

Dnes se *jang-čchin* vyskytuje na celém území Číny v mnoha formách s různými obměnami základního lichoběžníkového tvaru, různou výzdobou, tónovým rozsahem, počtem a rozmístěním kobylek a různým typem paliček. V *Ťiang-nan s'-ču* jsou např. preferovány paličky z pružné bambusové třísky, jejichž úderová část je pokryta kůží nebo plstí, čímž dostává nástroj tlumenější a tišší zbarvení odpovídající celkově jemnému výrazu souboru. (Thrasher 1985:6-7; Witzleben 1995:50-51; Provine 2002:113; Sadie 1984:882, 620-632)

#### **B) PŘÍKLAD ZE SBÍRKY NpM:**



Obrázek č. 7: cimbál *jang-čchin* (foto: Tereza Hejzlarová)

Jedná se o dar muzeu z roku 1955 s inventárním číslem A 1706ab. Je to typ úderové deskové citery, jejíž lichoběžníkový korpus se zaoblenými rohy tvoří skořepina (tj. monoxyl) překrytá dřevěnou vrchní deskou, v níž jsou dva ozvučné otvory překryté prolamovanou řezbou v kosti. Má dvě řady kobylek (v každé řadě jich je 8 – zřejmě slonová kost) a 45 strun uspořádaných do rozsahu 16 tónů.

<sup>132</sup> Podle sdělení Mgr. Jana Chmelarčíka.

Nástroj má všechny kovové struny i kolíky, je nenaladěný, spodní deska je prasklá; součástí jsou i tenké bambusové paličky a ladící klíč.

Jde patrně o starší verzi malých cimbálů označovaných jako „motýlí“ podle charakteristického tvaru lubů v obou delších stranách korpusu. Právě tento rys jej odlišuje od jinak totožné verze malého cimbálu užívaného v žánru *Ťiang-nan s'-ču* (Witzleben 1995:50).

#### IV./3. Chordofony trsací – loutny *pchi-pcha*, *san-sien*, *čchin-čchin*

##### ***Pchi-pcha:***

Jméno tohoto nástroje je složeno z termínů *pi* a *pa* vztahujícím se původně k technice hry pravé ruky<sup>133</sup>. V období dynastie Čchin/Qin (221 – 206 př. Kr.) označovalo toto jméno dva typy louten s okrouhlým rezonátorem a krátkým krkem. Teprve v průběhu vlády dynastie Severní Wei (386 – 584) se objevil na území Číny typ loutny s krátkým krkem, hruškovitým korpusem a zahnutou hlavou zvaný *čchü-siang pchi-pcha/quxiang pipa*. Původ tohoto nástrojového typu je zřejmě perský a mnohem staršího data než je jeho prvé objevení v Číně.

Raná vyobrazení loutny *pchi-pcha* ukazují nástroj držený při hře horizontálně, se čtyřmi pražci a pěti nebo čtyřmi strunami rozechvívanými plektrem. V průběhu dynastie Tchang (618 – 907) a Sung (960 – 1279) si *pchi-pcha* získala značnou popularitu a proměnila se v zásadě do dnes užívané podoby. Stala se tehdy také nástrojem dvorského prostředí, vzniklo jádro jejího sólového repertoáru, změnilo se držení nástroje z horizontálního na vertikální a upustilo se od užívání plektra.

Dnešní *pchi-pcha* zachovává obvykle počet strun (nicméně vyskytují se i pěti- a šestistrunné), ale může mít až 36 pražců (v *Ťiang-nan s'-ču* obvykle 16), rozechvívá se nehty pravé ruky a její nejčastější pozice při hře je (přibližně) vertikální. Korpus (krk a rezonátor je monoxyl) bývá zpravidla z teakového dřeva, vrchní deska z wutongu, pražce na krku ze slonoviny, býčích rohů nebo dřeva a pražce na vrchní desce z bambusu. Tradičně bývala ostruněna hedvábnými strunami, dnes je obvyklejší nylon. Zakončení hlavy mívá konkrétní nebo abstraktní podobu symbolických objektů (např. dračí hlava nebo netopýr).

(Thrasher 1985:6; Hua Shu 1993:11-12, Provine 2002:112, Witzleben 1995:47; Sadie 1984:15; Moore-Kenneth 2003; <http://www.philmultic.com/pipa.html>)

---

<sup>133</sup> Podle sdělení Mgr. Jana Chmelarčíka jde však pouze o jeden z možných etymologických výkladů.

### C) PŘÍKLAD ZE SBÍRKY NpM:



Obrázek č. 8: loutna *pchi-pcha* (foto: Tereza Hejzlarová)

Jedná se o předmět s inventárním číslem A 1709 darovaný muzeu v roce 1965. Jde o loutnu, jejíž skořepinový rezonátor a krk je monoxylický a hlava je demontovatelná vyjmutím fixačního kolíku ze slonoviny. Hlava s kličníkem je na krk nasazena v pravém úhlu, ale dále je pak esovitě prohnutá směrem vzhůru. Na hlavě není patka; je vyřezána v horní části krku a pokryta slonovinou. Součástí hlavy je také horní pražec, který má v hraně vloženu slonovinu. Zakončení hlavy je pravděpodobně abstraktní podoba původního symbolického objektu.

Vrchní deska rezonátoru je dřevěná, nese třináct tenkých bambusových pražců. Na krku jsou čtyři dřevěné, široké, trojhranné pražce se zaoblenou špičkou. Mezi posledním dřevěným a prvním bambusovým pražcem je vlepena plochá dřevěná destička. Struny jsou napínány mezi struníkem, nalepeným na vrchní desce, a pětihrannými ladícími kolíky v hlavě. Jsou zde čtyři struny, z nichž dvě jsou hedvábné (jedna prasklá) a dvě střevové.

Další fotografie ukazuje srovnání se starší podobou loutny *pchi-pcha* v podobě předmětu A 7578. Je celkově menší, jinak barevná, její hlava je nasazena napevno a zakončena konkrétní

podobou netopyra. Horní pražec je součástí krku nikoli hlavy, na vrchní desce je o jeden pražec méně. Celkově se jedná o podobu téměř shodnou s dalšími třemi hodnocenými předměty, které pocházejí z období kolem přelomu století<sup>134</sup>. U těchto předmětů (31 025, 31 055, 3332) jsou patrné ještě nápisy zobrazené v posledních třech detailech. Z nich je čitelný nápis na patce nástroje 31055 jako *t'in-šeng/jinsheng* tedy „zlatý zvuk, tón“. Zbylé dva nápisy jsou zatím nerozluštěny<sup>135</sup>.

Především v případě novější loutny může jít pravděpodobně o nástroj užívaný také v *Ťiang-nan s'č'u* (Witzleben 1995:47).

### ***San-sien:***

Jméno *san-sien* znamená „tři struny“. Jeho nejstarší vyobrazení pochází z jihozápadu Číny z období jižní dynastie Sung/Song (1127 – 1279), od kdy začala jeho popularita stoupat a docházelo k jeho rozšíření po celé Číně.

*San-sien* je třístrunná loutna s čtyřbokým rezonátorem se zaoblenými rohy, přes něž je z obou stran napnutá hadí kůže. Má dlouhý dřevěný krk bez pražců a jeho struny (původně hedvábné dnes častěji nylonové) jsou laděny v intervalu kvarty a kvinty (pořadí různé) a jsou rozechvívány nehty pravé ruky, případně malým plektrem. V *Ťiang-nan s'č'u* se používá menší ze dvou hlavních variant tohoto nástroje. Jeho délka se pohybuje mezi 80 – 100 cm (bývá zvaný *siao san-sien* tedy *malý san-sien*).

(Provine 2002:80-81, 113; Witzleben 1995:49; Sadie 1984:293)

---

<sup>134</sup> Podle sdělení Mgr. Jana Chmelarčíka jde pravděpodobně o nástroje s ještě pentatonicky rozvrženými pražci; užívání zobrazené varianty nástroje v současné Číně je velmi vzácné.

<sup>135</sup> Překlad a přepis Mgr. Jan Chmelarčík.

#### **D) PŘÍKLAD ZE SBÍRKY NpM:**



Obrázek č. 9: loutna *san-sien* (foto: Tereza Hejzlarová)

Jedná se o předmět s inventárním číslem A 7589 zakoupený muzeem v roce 1977. Jde o typ trsací loutny s protknutým oválným rezonátorem s dřevěnými vícedílnými luby, vrchní i spodní deskou z hadí kůže. Na vyčnívající konec krku je nasazen vyřezaný žalud, který slouží k upevnění tří strun jdoucích přes pohyblivou kobylku směrem k hlavě. Krk a hlava je monolit. Krk je půlkulatý, bez hmatníku. Hlavová část je čtyřhranná, v nejvyšší části zahnutá dozadu. Nese pevný kostěný horní pražec a tři ladící kolíky zdobené vrubořezem a kostí.

Nástroj má tři hedvábné nenaladěné struny, pohyblivou kobylku (která je na fotografii umístěna poněkud níže), struník-žalud. Ze šesti analyzovaných *san-sienů* vyhledaných pro potřebu této práce se tento variant řadí se svou celkovou délkou 100 cm mezi kratší z tohoto nástrojového druhu. Kratší varianta je sice užívána v žánru *Tiang-nan s'-ču*, měla by však mít čtyřstranný rezonátor se zaoblenými rohy (Witzleben 1995:49), což je tvar odpovídající pouze delším analyzovaným variantám.

#### ***Čchin-čchin:***

Dlouhokrká loutna s okrouhlým rezonátorem označovaná jako *čchin chan-c'qin hanzi* nebo *čchin pchi-pcha/qin pipa* je doložená v Číně již v období dynastií Čchin a Chan (221 př. Kr. – 220 po Kr.). Později (256 – 316) se pak tento nástrojový typ začal označovat jménem

slavného hudebníka *žuan-sian/ruanxian* a jméno *pipa* získal jiný typ loutny s tělem tvaru kapky.

Z loutny *žuan/ruan* se vyvinuly dva příbuzné nástroje: *čin-čchin* (tj. strunný nástroj dynastie Čchin/Qin) a *jüe-čchin/yuequin* (tj. měsíční loutna). Oba nástroje mají vysoké pražce a dřevěnou vrchní i spodní desku rezonátoru, ale v dalších ohledech se velmi liší. *Jüe-čchin* je čtyřstrunná loutna s charakteristickým okrouhlým rezonátorem velkého průměru a velmi krátkým krkem<sup>136</sup>. *Čhin-čchin* je naproti tomu typ dvou- až třístrunné loutny s dlouhým krkem a okrouhlým po obvodu vlnitým rezonátorem nepříliš velkého průměru. Je to nejjemnější nástroj instrumentálního souboru *Ťiang-nan s'-ču*.

(Witzleben 1995:49-50; Thrasher 1985:6; Sadie 1984:887;

<http://www.philmultic.com/pipa.html>)

#### **E) PŘÍKLAD ZE SBÍRKY NpM:**



Obrázek č. 10: loutna *čin-čchin* (foto: Tereza Hejzlarová)

Jedná se o předmět s inventárním číslem A 7590 získaný darem v roce 1967. Jde o typ trsací loutny se skříňovým rezonátorem s dřevěnou vrchní i spodní deskou, jehož vlnité luby jsou složeny ze šesti oblouků. Krk bez hmatníku a hlava je monolit; prochází celým rezonátorem, v jehož spodní části je zasazen do konstrukce, takže nevyčnívá ven, ale v zásadě se jedná o protkнутý rezonátor. Nemá kobylku, struník je upevněný přímo na vrchní desce.

<sup>136</sup> Je patrná na Obrázku č. 5.

Do hlavy je vložena slonovinová ozdoba. Z původních tří kolíků zbyl jen jeden, hrubě opracovaný, nezdobený. Z původních tří strun zachována jedna hedvábná a jedna nylonová – napnutá není žádná. Původně 12 lepených pražců nenalezeno. Spodní deska je prasklá, na vrchní je čínský nápis<sup>137</sup>: *Vynikající kvalita, přesné ladění, továrna na hudební nástroje Cchaj Fu-t'i/Cai Fuji, Šan-tchou Tchung-pching/Shantou Tongping č. 92.*

Podoba tohoto nástroje velmi blízká popisovanému nástroji užívanému v *Ťiang-nan s'-ču* (Witzleben 1995:49).

#### **IV./4. Chordofony třecí – bodcové housle *er-chu***

Nejstarší třecí loutna je historicky v Číně doložena k období dynastie Tchang/Tang (618 – 907). Nazývala se *si-čchin/xiqin* a její dvě struny byly rozechvívány třením bambusové tyčinky. Teprve později (patrně za dynastie Jüan/Yuan, 1279 – 1368) se do Číny ovšem dostává loutna smyčcová označovaná jako *chu-čchin/huqin* tedy „barbarský strunný nástroj“, což je dnes základní termín pro všechny varianty tohoto nástrojového typu.

Jedna z jeho nejrozšířenějších variant se nazývá *er-chu*. Jedná se o smyčcovou loutnu s šesti- nebo osmibokým rezonátorem, přes nějž je z jedné strany napnutá hadí kůže. Rezonátorem je protknuta bambusová tyč, která slouží jako krk bez hmatníku. *Er-chu* mají dvě struny obvykle laděné v kvintě, mezi nimiž prochází žíně bambusového smyčce. Pozice při hře je vertikální, hráči si nejčastěji opírají nástroj vyčnívajícím kouskem krku o stehno (odtud bodcové housle). V kompletní sestavě *Ťiang-nan s'-ču* (10 hráčů a 11 nástrojů) hrají dvojce *er-chu* ve dvou odlišných laděních. (Witzleben 1995:43; Provine 2002:113; Buchner 1969:17, Sadie 1984:717)

---

<sup>137</sup> Pro potřeby práce přeloženo sinologem Štěpánem Němcem.

#### **F) PŘÍKLAD ZE SBÍRKY NpM:**



Obrázek č. 11: bodcové housle *er-chu* (foto: Tereza Hejzlarová)

Jedná se o předmět s inventárním číslem A1708 darovaný muzeu v roce 1955. Jde o typ třecí loutny s protknutým šestibokým rezonátorem, jehož vrchní desku tvoří hadí kůže a spodní vyřezávaná slonovina. Krk a hlava je monolit. Krk je kulatý, bez hmatníku, hlavová část je čtyřhranná, vrchní část hlavy kulatá a zahnutá dozadu. Hlavová část a kolíky zdobeny slonovinou, kolíky navíc ještě vrubořezem.

Nástroj má dvě hedvábné struny a kobylku. Součástí je i smyčec z bambusu a s žíněmi. Prvý detail ukazuje uchycení žíní u smyčce nástroje A 1708 a druhý pak protknutí rezonátoru bez spodní desky u předmětu A 7603.

Jedná se nejpravděpodobněji o variantu nástroje užívanou v *Ťiang-nan s'-ču* (Witzleben 1995:43-45).

#### **IV./5. Aerofony volné jazýčkové – ústní varhánky *šeng***

Společně s flétnou (*ti/di*) a panovou flétnou (*jüe/yue*) tvořil tento aerofon s průraznými jazýčky důležitou část nejrůznějších instrumentálních sestav již v období dynastie Šang (1766 – 1122 př. Kr.). Pozdější písemné zprávy z období dynastie Čou (1122 př. Kr. – 221 po Kr.) se zmiňují o dvou typech rozlišených jménem, velikostí a počtem trubic: velký se nazýval *jü/yu* a měl 23 – 36 trubic, a menší s 13 trubicemi se nazýval *che/he*. Z období 206 př. Kr. – 220 po Kr. pocházejí nálezy obou typů, ale mají odlišný počet trubic než zmiňují dřívější

písemné zprávy. Jejich trubice jsou uspořádány ve dvou řadách v okrouhlé vzdušnici z tykve či dřeva, z níž ční dlouhá dechová trubice.

Teprve z období dynastie Tchang (618 – 907 po Kr.) se objevují nástroje, které jsou přímými předchůdci současných *šengů*. Mají 17 trubic uspořádaných do neuzavřeného kruhu, mísovitou dřevěnou vzdušnicí, ale ještě také dlouhou a oddělitelnou dechovou trubicí jako dřívější varianty. Typ velkého *šengu* z Číny naopak zcela vymizel.

Dnešní *šeng* se vyskytuje ve třech základních tradičních podobách. *Šeng* severovýchodní a centrální Číny má shodně 17 trubic uspořádaných do neuzavřeného kruhu. Prvý má však větší vzdušnici z kovu a pouze tři trubice němé. Druhý (užívaný mj. také v souborech *s'-ču*) má vzdušnici dřevěnou a 4 němé trubice. Naproti tomu *šeng* provincie *Che-nan/Henan* má obdélníkovou dřevěnou vzdušnici a 14 trubic uspořádaných ve třech řadách.

Těsně nad vzdušnicí *šengu* se nachází na trubicích určených ke hře jeden hmatový otvor, jehož zakrytím a vdechem nebo výdechem vzduchu do vzdušnice se teprve rozechvěje kovový jazýček upevněný i s kovovým nosníkem na seříznuté bambusové trubicí uvnitř vzdušnice. Uspořádání nástroje umožňuje vícehlasou hru, takže charakteristickým rysem *šengové* hry je hraní melodie v paralelních dvoj- a trojzvucích.

(Witzleben 1995:42; Buchner 1969:18; Provine 2002:109; Sadie 1984:371-372)

#### **CH) PŘÍKLAD ZE SBÍRKY NpM:**



Obrázek č. 12: ústní varhánky *šeng* (foto: Tereza Hejzlarová)

Jedná se o předmět s inventárním číslem A 7507 určený v roce 1970. Jde o ústní varhánky s dřevěnou vzdušnicí, v níž je zasazeno 17 nestejně dlouhých trubic uspořádaných do neuzavřeného kruhu. Čtyři trubice jsou slepé (nemají hmatový otvor ani zvukotvorné zařízení), dvě trubice mají hmatové otvory otočeny dovnitř kruhu – ovládají se ukazováčkem pravé ruky<sup>138</sup>.

V prvním detailu jsou patrné výřezy v trubicích sloužící ke zkrácení délky trubice vzhledem k požadovanému tlaku, jaký je nutný pro rozechvění toho kterého plátku. Délka trubic nemá tedy vliv na výšku základní frekvence, ale na jeho rozechvění po zakrytí hmatového otvoru.

V druhém detailu je viditelný čínský nápis<sup>139</sup>: horizontální znaky *ku-su/gusu* nebo *su-ku/sugu* označují pravděpodobně název nástroje; vertikální znaky *Jen Chaj-ti cao/Yan Haiji zao* znamenají „vyrobil Jen Chaj-ti“.

Poslední dva detaily ukazují příklady z povětšinou funkčních zvukotvorných zařízení *šengu* A 7621 – kovové jazýčky zatížené voskem s jejich nosníky připevněnými k trubici. U nástroje A 7507 hrají momentálně jen některé trubice; od fotografování zvukotvorných zařízení bylo pro jeho horší technický stav prozatím upuštěno.

Jedná se nejpravděpodobněji o variantu nástroje užívanou v *Ťiang-nan s'-ču*, protože má dřevěnou vzdušnici a 4 němé trubice (Witzleben 1995:43-45; Sadie 1984:372).

#### IV./6. Aerofony hranové – flétny *ti-c'* a *siao*

##### *Ti-c'*:

Termín *ti* užívaný pro podélnou bezšterbinovou flétnu s výřezem v hlavici a čtyřmi hmatovými otvory je doložen písemně již v období dynastie Čou/Zhou (1122 – 221 př. Kr.). Varianta příčné flétny se objevuje společně s termínem *cheng-čchuej/hengchui* (tj. příčné foukaná) teprve v raném období dynastie Chan/Han (206 př. Kr. – 220 po Kr.). Měla jeden otvor dechový a šest hmatových. Později za dynastie Tchang (618 – 907 po Kr.) byl tento typ flétny nazýván *cheng-ti/hengdi* a měl sedm hmatových otvorů (stal se předlohou dnešní japonské flétny *ryuteki*). Teprve v následujícím období se definitivně objevila verze příčné flétny s jedním otvorem dechovým, šesti hmatovými a jedním rezonančním a ta se také stala východiskem pro mnoho variant flétny *ti-c'*.

Na trubici dnešní obvyklé flétny *ti-c'* je šest otvorů hmatových, jeden dechový, jeden rezonanční a dva a více slouží ke zkrácení vzduchového sloupce. Hlavice flétny je uzavřena

<sup>138</sup> Podle sdělení Mgr. Jana Chmelarčíka.

<sup>139</sup> Přepis a překlad Mgr. Jan Chmelarčík.

zátkou bezprostředně za dechovým otvorem. Nefunkční trubice za zátkou je však ponechána ještě poměrně dlouhá, takže dechový otvor je umístěn přibližně ve třetí čtvrtině trubice. Flétna bývá zdobena omotáním hedvábím nebo nitěmi v pravidelných intervalech.

Zvláštností příčné flétny *ti-c'* je především rezonanční otvor (druhý za dechovým) překrytý blánou, jenž vytváří její charakteristický průrazný zvuk nazálního zbarvení připomínající smyčcové nástroje Číny.

(Provine 2002:109; Witzleben 1995:38; Sadie 1984:563)

### **G) PŘÍKLAD ZE SBÍRKY NpM:**



Obrázek č. 13: flétna *ti-c'* (foto: Tereza Hejzlarová)

Jedná se o předmět s inventárním číslem A 7514 určený v roce 1970. Jde o obvyklý typ příčné flétny *ti-c'* ze světlého bambusu a s černými nitěnými obvazy po celé délce korpusu; oba konce trubice jsou zpevněny nasazenými kroužky slonoviny. Na korpusu je celkem 12 otvorů. Dechový je umístěn 24,7 cm od vrchní hrany trubice, za původním bambusovým kolínkem, od něž se tedy teprve začíná skutečná vzdušná trubice nástroje. Po 9 cm následuje rezonanční otvor, na němž však chybí blána. Po dalších 6 cm je umístěn první ze šesti hmatových otvorů vzdálených od sebe v pravidelných intervalech 3,5 cm. Ve spodní části trubice se nachází čtyři slepé otvory, z nichž dva jsou umístěny vedle sebe v protilehlé stěně pláště než všechny ostatní otvory; v těchto dvou je umístěn ozdobný štrapec.

Jedná se nejpravděpodobněji o variantu nástroje užívanou v *Ťiang-nan s'-ču* (Witzleben 1995:38-40).

### ***Siao:***

Nejstarší nálezy podélné kostěné flétny v Číně pocházejí už z doby před osmi tisíci lety. Za pravděpodobně prvé vyobrazení flétny *siao* se nicméně považuje až podélná flétna s pěti hmatovými otvory, z nichž jeden byl palcový, z období dynastie Chan (202 př. Kr. – 220 po Kr.).

Termín *siao* je však ještě pozdější. Teprve v 11. až 12. století plně nahradil v podobě *tung-siao/dongxiao* předchozí obvyklý název pro typ bezšterbinové podélné flétny s šesti otvory z období dynastie Tchang (618 – 907 po Kr.). Jednalo se o termín *čch'-pa/chiba*, který byl odvozen od délky nástroje: 1 čínská stopa a 8 čínských palců. Tento zůstal v japonské výslovnosti celého názvu *iš šaku hači sun* základem nynějšího termínu pro její japonskou variantu – flétnu s pěti hmatovými otvory *šakuhači*. Jméno *tung-siao* se udrželo na jihovýchodním pobřeží Číny a na Taiwanu, kde označuje variantu *siao*, která je svými některými znaky *šakuhači* dodnes velmi blízká (např. je oproti jiným *siao* kratší a nemá uzavřenou hlavici).

Flétna *siao* obvyklá v oblasti kolem Šanghaje má pět hmatových otvorů na vrchní straně trubice, jeden hmatový otvor pro palec vespod a dva a více otvorů pro zkrácení vzduchového sloupce v dolní části trubice. Její hlavice je uzavřená přirozeným kolínkem bambusu a má výřez, na jehož hranu tvaru U se fouká. Zvuk *siao* je daleko jemnější než zvuk flétny *ti-c'*. (Provine 2002:111; Sadie 1984:867)

### **H) PŘÍKLAD ZE SBÍRKY NpM:**



Obrázek č. 14: flétna *siao* (foto: Tereza Hejzlarová)

Jedná se o předmět s inventárním číslem A 7510 získaný darem v roce 1967. Jde o podélnou bambusovou, nahoře uzavřenou flétnu bez štěrbiny s výřezem v hlavici jako dechovým otvorem. Na trubici je šest hmatových otvorů, z nichž jeden je palcový, a v protilehlé stěně pláště zkracují vzdušný sloupec dva slepé otvory umístěné vedle sebe.

Poslední fotografie ukazuje detail výřezů v hlavicích *siao* A 7662 a A 7510.

Jedná se nejpravděpodobněji o variantu nástroje užívanou v *Ťiang-nan s'-ču* (Witzleben 1995:41-42).

## Oddíl 7.

# Model multidimenzionálního popisu hudebních nástrojů jako podklad třídění

„Dnes, kdy tolik lidí často cestuje daleko od domova a setkává se s příslušníky různých etnických skupin a společností, jsou interetnické a transkulturní vztahy neustále pordobovány zkoušce. To, zda jsou takové vztahy přátelské či nepřátelské, přímočaré či zmatené, závisí především na tom, jak jsou jednotlivci nebo skupiny s odlišným kulturním původem schopni jeden s druhým komunikovat. Dokonce i v jazycích nebo dialektech, které jsou si velmi podobné nebo jsou považovány za stejné, mohou mít určitá slova různý význam nebo různý významový odstín, což někdy vede k nepochopení.“  
(Salzmann 1997:176)

Existenci tohoto oddílu si vynutily patrně dvě hlavní okolnosti. Jednak je to moje osobní pozice člověka obklopeného německou organologickou tradicí, který se snaží překonat tento obzor nahlédnutím do tradice anglosaské, a dále je to samotná aplikovaná podoba organologie, s níž se tato práce potýká. Ta si vynucuje hledání možných cest pro smysluplný popis nástrojů jakožto předmětů určených k muzejní prezentaci. Následující prvý pododdíl tedy představuje některé termíny a jejich problematický výklad a hledá řešení v podobě návrhů užitých následně v druhém pododdílu v rámci multidimenzionálního popisu.

Jak již bylo popisováno v Oddílu 1., multidimenzionální klasifikace hudebních nástrojů je pokus, jak využít více různých hledisek při popisu nástroje tak, aby bylo možné třídit nástroje v jejich co největší komplexitě<sup>140</sup>. Pro případné potřeby správy muzejní sbírky jsem se rozhodl pokusit se vytvořit vlastní model multidimenzionálního popisu, který by ve spojení s jednoduchým softwarem mohl usnadnit práci s předměty<sup>141</sup>. Model vychází především z myšlenek o slovním popisování hudebních nástrojů nastíněných v článku Jeremy Montagu a Johna Burtona (1971), dále z klasifikace a termínů René T. A. Lyslofffa a Jima Matsona (1985), Genévieve Dournon (1992; viz případně Přílohy), Dale A. Olsona (2007; viz případně Přílohy), obecně z principů spojených s klasifikacemi typu *klíče* a *typologie* (viz Oddíl 1.) a mých dosavadních zkušeností s popisem a tříděním nástrojů pomocí stávajícího softwaru NpM (viz Oddíl 3.). Významnou součástí modelu je navržení anglické terminologie užitě k popisu. Ta vychází jednak z výše uvedených studií, dále z obecně užívané terminologie

<sup>140</sup> To ostatně obecně odpovídá současným trendům holistického přístupu k hudebním nástrojům v organologii (viz některé myšlenky závěrečného pododdílu Oddílu 1.) i muzeologii (viz schéma muzejní prezentace zvuk-produkujících nástrojů v Přílohách, Obrázek č. 16).

<sup>141</sup> Podobu a možnosti takového softwaru jsem konzultoval s kybernetikem Ing. Pavlem Košeljou, podle něž by odpovídající software nebylo problematické vytvořit. Jeho tvorba by si však vyžadovala určité časové a finanční investice, které nejsou vzhledem ke stavu práce momentálně nezbytné.

v organologických pracích a z mých návrhů uvedených a vysvětlených v 1. pododdílu tohoto oddílu.

Oddíl 7. vznikl z větší části průběžně při řešení problémů spojených s jinými částmi textu. Řada z toho, co je zde uvedeno má tak přímou souvislost s podobou některého jiného místa doposud představené práce. Skutečným smyslem tohoto oddílu je tak představit způsob přemýšlení o některých jevech, s nimiž jsem se musel v průběhu práce vypořádat, aby nakonec jednotlivé doposud představené oddíly práce vypadaly tak, jak vypadají.

## I. Terminologie

Tento pododdíl chce poodhalit pozadí terminologických obtíží, s nimiž se setká každý, kdo bude chtít smysluplně a systematicky popisovat hudební nástroje. Jednotlivé termíny mohou mít různý význam v různých souvislostech, pro některé jevy se používají nepřesné termíny a jiné jevy zase nedokážeme jednoduše označit, aniž bychom nepřiměřeně zjednodušovali.

Probírané a užívané termíny v textu mají pro výklad různou hodnotu. Tučně a kurzívou jsou proto psány termíny zásadní pro daný odstavec (např. ***excitátor***) a termíny významné z hlediska akustiky nebo s přímým vztahem k termínům uváděným kurzívou a tučně jsou v kurzívě (např. *vzdušná dutina*).

Význam termínů z hlediska akustiky a výklad akustických jevů vychází zejména z knihy Václava Syrového *Hudební akustika* (2003).

### **I./1. Komponenty akustického systému**

Každý nástroj má *akustický systém*, jenž obsahuje tři funkční části rozhodující pro vznik zvuku (Srov. 2003; Leng 1967; Elschek 1991):

- budící element či mechanismus – ***excitátor*** (někdy též budič, napáječ, generátor)
- kmitající element – ***oscilátor*** (někdy též vibrátor)
- zesilující a vyzářující element – ***rezonátor*** (někdy též amplifikátor)

(formulováno podle Syrový 2003: 201-202)

Tyto termíny se používají ne vždy zcela jednoznačně; obvykle je důležité, zda autor klade větší důraz na akusticko-fyzikální nebo organologické hledisko. ***Excitátorem*** může být v akustice například vzduch, palička, ruka, prst, trsátko, vzduch, smyčec, brk, kladívko atp. To jsou všechno prostředky, jejichž struktura, tvar, materiál i způsob užití mají zpravidla vliv na tónové spektrum a jsou proto z hlediska akustiky významné. V klasifikační organologii

může být však v první řadě důležité, jakým způsobem k vibraci dochází (tj. buzení *oscilátoru* /impulzivní nebo kontinuální/) a kvalita předmětu je významná v druhé řadě a spíše v obecnější rovině. Abych odlišil tyto dva odlišné aspekty vážící se k produkci vibrace v akustice a organologii, užívám pro druhý případ termínu **aktivátor**, jímž ovšem míním nejen proces uvedení oscilátoru do stavu kmitání<sup>142</sup>, ale i obecně dodání energie pro spuštění dějů vážících se k produkci zvuku u hudebních nástrojů. **Aktivátorem** (ve smyslu klasifikační organologie) je pak **tření** (smyčcem, tyčí, kolem apod.), **úder** (částí lidského těla, paličkou apod.), **trsání** (částí lidského těla, trsátkem apod.), **proudění** (vzduchu, elektřiny apod.).

Termín **oscilátor** skrývá největší nebezpečí v případě jeho užití u aerofonů. Zvuk zde vzniká *vibrujícími rty* nebo též *dvojitými membranozními jazýčky* (u retných a.), *průraznými* či *náraznými jazýčky* (u jazýčkových a.) a *vzdušnými jazýčky* (u hranových a.). V případě retných aerofonů a aerofonů s náraznými a *vzdušnými jazýčky* (tj. aerofony hranové) dochází k předání energie *oscilátoru vzdušnému sloupci* (nebo *dutině*), který se stává *rezonátorem* vibrací. Ten je tak v podobě *akustického filtru* významným spoluvůrcem akustických vlastností nástroje – ovlivňuje a spoluvytváří tón i *základní frekvenci nástroje*<sup>143</sup>. *Vzdušný sloupec* ani *dutina* však není *oscilátorem*<sup>144</sup>.

Není tomu tak ani u aerofonů hranových, u nichž je původcem vibrací tzv. *vzdušný jazýček*. Ten nahradil svým významem původní chápání zdroje vibrací u těchto nástrojů, jež za *oscilátor* hranových aerofonů považovalo tzv. *třecí tón* vznikající periodickým změnami tlaku na obou stranách hrany (Leng 1967; Elschek 1991). *Třecí tón* je u hranových aerofonů přítomný při tvorbě zvuku vždy, ať je či není součástí nástroje také *vzdušný sloupec* či *dutina*. Podle současného výkladu (Srový 2003) je však skutečným *oscilátorem* flétnových nástrojů kmitající *vzdušný jazýček*, který se objeví v hlavici v důsledku tlakových změn při součinnosti *zvukotvorného aparátu* (hlavice nástroje) a *vzdušného sloupce* nebo *dutiny*. *Třecí tón* je pak sice stále přítomen, ale jeho význam je zcela překryt významem *vzdušného jazýčku*.

**Rezonátor** je zesilujícím a vyzářujícím elementem hudebních nástrojů (Srový 2003:201). Z hlediska akustiky jím může být například *ozvučná skříň* či *deska*, ale stejně tak *vzdušný sloupec* u aerofonů či *vzdušná dutina* u membranofonů a idiofonů<sup>145</sup>. **Rezonátorem**

<sup>142</sup> Jak tomu ostatně rozuměl například Leng (1967), jak z jeho systematiky patrné, nebo Elschek (1991; na str. 38 například píše: „Budičom je pri pišťalách [...] proces fúkania [...]“) a jiní.

<sup>143</sup> Elschek ovšem naproti tomu uvádí (1991:45) i nástroje s dvojitými jazýčky, u nichž „dvouplátek jednoznačne určuje akustický proces a frekvenciu, a nie vlastná lodyhová trubička, ktorá skvor prífarbuje zvuk.“

<sup>144</sup> Zjednodušeně je možné říci, že oscilátorem každého dechového nástroje je jazýček. Z fyzikálního hlediska je oscilátorem „proměnná plocha otvoru uzavírající proud vzduchu a tomu odpovídající periodické změny tlaku vzduchu na akustickém vstupu zvukovodu nástroje“ (Srový 2003:233) neboli *tlakově řízený ventil* v podobě soustavy jazýček-nosník-otvor.

<sup>145</sup> K tomu bližší viz tabulku 6.1 in Srový 2003:202 a dále k rezonátorům str. 242 tamtéž.

membranofonů a idiofonů je z hlediska akustiky *vzdušná dutina*, jež je vymezena *trubicí* nebo *dutinou* – pak jde o *trubicový* nebo *dutinový* či *vanový rezonátor* (Srov. 2003:258, 262). Celá řada idiofonických nástrojů ale existuje vlastně bez *rezonátoru* neboli u nich *oscilátor* a *rezonátor* splývají (Srov. 2003:262; u Lenga se jedná o nástroje *s dvojité spřáhnutým akustickým systémem*).

V případě aerofonů *s průraznými jazýčky* je situace *rezonátoru* zcela odlišná od ostatních aerofonů. Zde je základní barva a frekvence nástroje udávána vlastnostmi samotného jazýčku, který na rozdíl od aerofonů *s náraznými jazýčky* nenaráží na okraj *nosníku*, v němž nebo jímž je upevněn, nýbrž tímto *nosníkem* volně prochází. Jejich *rezonátory* pak nemají zásadní vliv ani na barvu tónu ani na *základní frekvenci nástroje* (Srov. 237-239). Jsou to tedy nástroje, u nichž vlastně *rezonátor* a *oscilátor* splývají podobně jako u idiofonů (nicméně ve své podstatě jsou obě tyto funkční části *akustického systému* stále přítomny) a v *H-S systematic* jsou proto správně řazeny v podtřídě 412.1 *idiofonické aerofony*. To je ovšem v rozporu s Lengovým (Leng 1967) dělením nástrojů, v němž všechny aerofony společně označuje za nástroje *s trojitě spřáhnutým akustickým systémem* (tj. *budič-vibrátor-rezonátor*). Pokud ovšem opravdu *rezonátor* (tj. *vzdušný sloupec*) v případě těchto nástrojů nemá vliv na základní frekvenci nástroje, nemají vliv ani tónové otvory na *trubicí* takového nástroje a skupina *H-S systematic* 422.3 (*šalmaje s průraznými jazýky*, které mají hmatové otvory) je nesmyslná.

## I./2. Členění aerofonů v *H-S systematic* z hlediska akustiky

Výše zmíněné souvislosti pak vyvolávají pochyby o vhodnosti *členění aerofonů v H-S systematic*. Nacházíme zde dvě podtřídy – *aerofony volné* (41) a *vlastní dechové nástroje* (42), přičemž první je definována tak, že vibrující vzduch není ohraničen nástrojem a druhá naopak. Patrně se tím tedy myslí, zda *vzdušný sloupec* či *dutina* slouží nebo neslouží jako *rezonátor* nástroje. Toto dělení tak dále od sebe odděluje nástroje, jež by na základě charakteru *zvukotvorného prvku*<sup>146</sup> k sobě patřily – například nástroje jazýčkové *s průrazným a nárazným jazýčkem*. Záhadně však následující řád *aerofonů volných* opět obrací pozornost k zvukotvornému aparátu a vzniká tak skupina 411 *odchylující volné aerofony* a 412 *přerušující volné aerofony* na základě typu přerušování proudění vzduchu. I když pak u *aerofonů hranových* dochází ke stejnému odchylování vzduchu jako u nástroje typu

<sup>146</sup> Myslím tím tu část *zvukotvorného aparátu* (což je např. *hlavice aerofonů*), která je při vzniku zvuku rozhodující, ať je sama *oscilátorem* či nikoli. Takovým prvkem je struna u *chorofonů*, hrana u *aerofonů*, vibrace schopná část *idiofonů*, blána *membranofonů*. Tyto prvky není možné označit společným termínem *oscilátor* (jak to učinil Kurfürst 2002:1058), protože z hlediska akusticko-fyzikálního není hrana *oscilátorem* (jak bylo výše podrobně rozebíráno). *Zvukotvorný prvek* je tedy termín odkazující k jiné významové rovině než *oscilátor* – např. struna je současně *oscilátor* i *zvukotvorný prvek*, hrana pouze *zvukotvorný prvek*.

„slavík<sup>147</sup>“, přesto nepatří do téže skupiny. Rozdíl mezi oběma nástrojovými druhy je obtížně definovatelný. U hranových víme, že *rezonátorem* je vzduch v trubici či dutině a *oscilátorem vzdušný jazýček*. Jak je tomu však u tohoto nástroje? Jedná se o nástroj u něž chybí *rezonátor* a *oscilátorem* je *třetí tón* (a patří tak mezi aerofony volné 41)? Nebo je rezonátorem vzduch v ústní dutině jako je tomu v případě hvízdání na ústa (Syrový 2003:242) (a patří tak mezi *hranové aerofony* 421)?

Podobně je tomu i u jazýčkových nástrojů. Ústní harmonika i klarinet mají jazýčky, oba způsobují přerušování vzduchu, ale z hlediska akustiky mají tyto *zvukotvorné prvky* odlišnou funkci – u ústní harmoniky je jazýček současně *rezonátorem* i *oscilátorem* u klarinetu je *jazýček oscilátorem* a *rezonátorem* je *vzdušný sloupec* (pomineme-li význam rezonance plátku samého). Otázka tak zní – mají a nebo nemají tyto nástroje patřit do shodné skupiny? Má být kladen důraz na akustické nebo morfologické hledisko? Čili máme se při popisu a třídění spoléhat na to, jak nástroj vypadá nebo co o něm víme<sup>148</sup>? Jak Olsen (2007; viz Přílohy) tak Dournon (1992; viz Přílohy) sdružují nástroje s jazýčky bez ohledu na vztah *rezonátor-oscilátor* a v obou případech je zvlášť vymezena skupina *volné aerofony* (*free* nebo *ambient*), do níž spadají ty nástroje, kdy se zvuk produkuje jejich vířením či točením ve vzduchu – ať *hrana* či případně *jazýček* tak není statický. V obou případech je ale obtížně zařaditelný právě zmiňovaný „slavík“, protože nesplňuje podmínku ani pro *volné aerofony* (jak je oba definují) ani pro nástroje flétnového typu (viz Dournon 1992:279; Olsen 2007:edge aerophones).

Přítom *H-S systematika* sama nabízí vhodné členění, jak na prvním místě *aerofony* rozdělit. Je to dělení na *aerofony přerušující* a *odchylující*, které je užito jako dvou řádů pouze u podtřídy *volné aerofony*, ačkoli totéž dělení platí i pro všechny ostatní *aerofony*. Rozhodující tak je to, jakým způsobem pracuje proudění vzduchu. V prvním případě je vzduch nárazem na pevný (relativně ostrý) předmět odchylováno a vzniká *třetí tón* a/nebo *vzdušný jazýček* (je-li součástí nástroje *vzdušná dutina* či *sloupec*); v obou situacích je *zvukotvorným (funkčním) prvkem hrana*. V druhém případě je pak proudění vzduchu přerušováno kmitáním *průrazného* nebo *nárazného jazýčku*. V *H-S systematice* je však zařazen *bullroarer* do skupiny 412.2

<sup>147</sup> Myšlena je jeho nejjednodušší podoba tj. přehnutý plíšek s dvěma dírami proti sobě sloužícími jako hrana (Elschek 1991:13; Ország-Vranecký 1963:68-69).

<sup>148</sup> Z jedné z poznámek v úvodu *H-S systematiky* vyplývá, že se autoři pokoušeli vytvořit klasifikační systém tak, aby bylo možné zařazovat nástroje na základě jejich viditelných rysů (Hornbostel; Sachs 1914:558; Baines; Wachsmann 1961:10). Tam, kde jde však o spojení více rysů odkazujících k různým nástrojovým skupinám (tzv. Kontaminationen), navrhovali Hornbostel a Sachs řídit se „dominantní charakteristikou“ (Hornbostel; Sachs 1914:557). Jak upozorňuje Jairazbhoy (DeVale 1990:88), toto zařazení je pak subjektivní a závislé na kulturním pozadí kurátora sbírky.

*aerofony volné neidiofonické přerušující* nikoli mezi nástroje *odchylující*, jak by se dalo předpokládat<sup>149</sup>.

Sama skupina *idiofonických aerofonů* je velmi užitečná, protože odkazuje k podstatě tvorby zvuku – *zvukotvorný prvek* tvoří pružný předmět, který zní sám o sobě aktivován prouděním vzduchu (a patří sem tedy skutečně *průrazné jazýčky*). Zkombinujeme-li pohled na základní klasifikaci z hlediska *oscilátoru* a *zvukotvorného prvku* a *zvukotvorného aparátu*, vypadá třídění takto:

#### **A/ Odchylující:**

**1) a/** se statickou hranou a (tedy) vzdušným jazýčkem

tj. hranové flétnového typu (tj. s rezonátorem)

/bez kanálku, s kanálkem/

**b/** s třecím tónem a statickou hranou (bez rezonátoru, tj. volné)

**2)** s dynamickou hranou a (tedy) s třecím tónem (bez rezonátoru, tj. volné)

#### **B/ Přerušující:**

**1)** s průrazným jazýčkem

**2)** s nárazným jazýčkem (jednoduchý, dvojitý, vícenásobný)

tj. hobojevého, klarinetového typu

**3)** s membranozním jazýčkem, tj. retné

Z tohoto schématu můžeme např. odvodit toto zjednodušené základní dělení:

Aerofony (hranové)-flétnového typu/flute-type aerophones

Aerofony hranové-volné statické/free-edge static aerophones

Aerofony hranové-volné dynamické/free-edge dynamic aerophones

Aerofony s průrazným jazýčkem/free-reed aerophones

Aerofony (jazýčkové)-hobojevého typu/oboe-type aerophones

Aerofony (jazýčkové)-klarinetového typu/clarinet-type aerophones

Aerofony retné-trumpetového typu/trumpet-type aerophones

Z přehledu vyplývá, že vhodnější je pojmenování v angličtině, pro schopnost jazyka tvořit slovo nového významu spojením původně dvou slov nezávislých. V případě průrazných

<sup>149</sup> Takto rozuměl vzniku zvuku u tohoto nástroje také Kurfürst (2002:152): „Schwirholz, rotující hrany narážejí na vzduch. Jde o opačný proces jako například u hranové píšťaly.“ Na jiném místě pak píše, že bzučák je: „kombinace dominantního aerofonu a idiofonu s chordofonem“ (Kurfürst 2002:645).

jazyčků je navíc výhodné jejich označení *free reeds*, které koresponduje se skupinou *free-edge aerophones*. Jak bylo výše psáno, z akusticko-fyzikálního hlediska tyto nástroje opravdu náležejí k sobě a ačkoli uplatněním důrazu na zvukotvorný prvek byly odděleny, oním termínem *free* odkazují na *H-S systematiku*, v níž byly zařazeny do společné podtřídy 41 *aerofony volné (free aerophones)*<sup>150</sup>.

### I./3. Poznámky k deskripci

Většina toho, co bylo v této části doposud napsáno, souvisí více či méně s problémem neexistující mezinárodně uznávané a užívané organologické terminologie, ať už by byla v jakémkoli jazyce (k tomu viz Myers 1992:286-290). Tradičním jazykem organologie je sice němčina, ale zdá se, že jazykem mezinárodního vědeckého diskurzu obecně bude stále více angličtina (a také většina mnou užívané literatury je v angličtině). Proto uvádím ekvivalenty k českým výrazům v tomto jazyce, nicméně s vědomím, že ani to není vždy nejlepší řešení.

Kartomi (2006:5) upozorňuje na fakt, že přes nedostatky *H-S systematiky* je nutné ocenit její přínos v oblasti multikulturních srovnávacích studií. Číselný kód totiž definuje nástroj odkazováním na jeho konkrétní znaky, ať už pochází odkudkoli a ať už se mu v různých končinách říká jakkoli. Problémem ovšem je, zda jsme v běžné komunikaci opravdu schopni používat pro označování nástrojových skupin, typů, druhů a variant pouze tyto kódy. Kód totiž udává celou cestu od nejvrchnější obecné, abstraktní kategorie až k nejnižšímu stupni s množstvím různých rozlišovacích znaků rozdílných pro jednotlivé skupiny nástrojů, což situaci ještě více znepréhledňuje. Slovní označení je naproti tomu méně přesné a v mnohém zavádějící, ale zato snáz srozumitelné<sup>151</sup>. V zásadě se vyskytují dva typy slovních označení: 1) organologickou definicí či popisem, tj. sledem pro konkrétní nástrojové skupiny, druhy, typy významných charakteristik; 2) obecným (více či méně široce akceptovaným) termínem označujícím určitý nástrojový typ nebo druh. V druhém případě se jedná o termíny, jež mohly vzniknout uměle (*lamelofon, mluvící buben, šterbinový buben, bodcové housle*) nebo zobecněním termínu původně užívaného v konkrétním jazyce a místě (*maracas, tamtam, ústní varhánky*). Někdy se dají vhodně spojit obě metody.

<sup>150</sup> V databázi NpM je možná filtrace jak pomocí termínu aerofony volné, čímž získáme skupinu obsahující také jazyčkové nástroje, tak pomocí termínu aerofony jazyčkové, jehož užitím vyfiltrujeme všechny nástroje s průraznými i náraznými jazyčky (blíže viz Oddíl 3.).

<sup>151</sup> Montagu a Burton (1971) navrhovali nahradit stávající číselný systém slovními termíny po vzoru biologie. Jednotlivé stupně upravené H-S klasifikace označili od nejobecnějšího k nejkonkrétnějšímu jako phylum/phylum, class/třída, super-order/nadřád, order/rád, sub-order/podřád, family/rodina, genus/druh, přičemž předpokládali, že pro označení jednotlivých nástrojů bude většinou stačit užít dva až tři nejkonkrétnější termíny a ostatní (podobně jako v biologii) budou samy o sobě již obsaženy: „The Genus violins can only belong to the Family of box-bodied, wooden-bellied, in the subOrder and Order of rubbed with a bow, in the Class of polychord, in the Phylum of lutes, none of which need ever to be stated except in a complete manual because it is implicit in the specific and generic names“. Aniž by se tento nápad šířejí ujal a existovala by nějaká mezinárodní norma, organologické popisy skutečně pracují na podobné bázi. Svou vlastní verzi slovního popisu tohoto typu označují jako *close organological description* a uvádím ji v následujícím pododdlu.

K prvnímu typu slovního označení se různé jazyky hodí různě dobře, jak můžeme porovnat na tomto příkladu: 421.221.12 *open single end-blown internal duct flutes with fingerholes/offnen einzige Längs- Innenspaltflöten mit Grifflöchern/otevřené jednoduché na konci foukané flétny s vnitřní štěrbinou s hmatovými otvory*. Totéž by se také za určitých okolností dalo zkrátit slovním označením druhého typu: *recorder-type instrument*. Přičemž termín *recorder* (zobcová flétna) je název spojený pouze s tradicí hudby euroamerického prostoru, kde má daný předmět určitou konkrétní (ačkoli proměnlivou) podobu. Označit jím podobné nástroje jiných kultur může však být chápáno jako *ethnocentricismus*<sup>152</sup> (Berliner 1993:8-9).

Některé obecné organologické termíny se skutečně hodí daleko lépe než kód k označení určitého nástrojového druhu, jenž se vyskytuje v mnoha technologicko-morfologických variantách, ale jehož základní rysy se shodují. V tom případě je takové označení daleko užitečnější než kód, který je z hlediska korektnosti pojmenování jevů odlišných kultur sice zcela neutrální, ale ne vždy dobře srozumitelný. *Ústní harmonika* a *ústní varhánky* jsou nástroje označitelné kódem 412.132 neboli *set of free reeds/Durchschlagzungenpielel soustavy průrazných jazyků*. Jejich vzájemné rozlišení by vyžadovalo doplnění *H-S systematiky* o další rozlišovací rysy a příslušné kódy. To samozřejmě *H-S systematika* v tomto případě dovoluje, ale pak by musel být dvěma vědci z různých končin světa užit stejný způsob drobnějšího třídění těchto nástrojů, aby rozuměli, co tento rozšířený kód přesně znamená. Použití obecných termínů *ústní harmonika* a *ústní varhánky* sice tento problém snadno vyřeší, ale vyvolá jiný. Běžně užívaný termín *ústní varhánky (mouth organ)* pro všechny nástroje typu čínského *šengu* je termínem etnocentrickým, přestože nástroj dobře vystihuje a je přiměřeně konkrétní. Lepší obecný termín pro tento nástrojový druh neexistuje (jedině snad *šengovéhol/khenovéhol/šóového... typu?*) a navíc je obecně rozšířen.

Jinak je tomu například u *lamelofonů*<sup>153</sup>. Ve své podstatě je tento termín vhodný pro všechny nástroje s *oscilátorem* v podobě *lamely* – například *brumle* (121.2) nebo *aerofony s průraznými jazýčky* (412.13). Nicméně jeho význam je tradicí zúžen pouze na *trscí idiofony* se soustavou vzájemně sladěných *lamel* upnutých na desce (Kubik 1998:11), tedy nástroje označované někdy obecnými termíny jako *sanza*, *mbira*, *palcové piano*. Je to nástrojový druh rozšířený v mnoha končinách Afriky a je patrně nástrojem nemajícím svou obdobu jinde ve

<sup>152</sup> Takových příkladů, kdy je použit určitý termín s konkrétním významem v jedné kultuře pro nástroje s podobnými znaky v jiné, je ovšem v organologii více. *H-S systematika* například používá *šalmaj* jako nadřazenou skupinu pro *klarinet* a *hoboje*. Naproti tomu Doumon (1992) označuje totéž zcela neutrálně jako *reeds – single beating reeds, double beating reeds*, Olsen (2007) pak užívá kompromisního tvaru: *reed concussion instruments – clarinet-type, oboe-type*.

<sup>153</sup> Tento termín sice *H-S systematika* neuvádí, ale v literatuře se s ním běžně setkáme. Jeho průkopníkem je G. Kubik; užívá se od roku 1965, vyskytují se dvě podoby: *lamellophone* a *lamellaphone* (Kubik 1998:10).

světě (Kubik 1998:9-10). Nicméně termín *sanza* ani *palcové piano* nikde v Africe domorodí muzikanti pro tento nástroj neuvádějí. Prvý vznikl pravděpodobně omylem, druhý jako etnocentrické pojmenování evropských kolonizátorů (Berliner 1993:9). Šonský výraz *mbira* patří do skupiny celé řady nativních termínů vztahujících se k různým typům tohoto nástrojového druhu v různých místech Afriky (Kubik 1998: 38; Berliner 1993:8-17). *Palcové piano* je termín svou podstatou a původem podobný zmíněnému termínu *ústní varhánky*, ale pro označení tohoto druhu nástroje se hodí z patrných důvodů daleko méně (z hlediska morfologického či akustického nemají s pianem nic společného).

Terminologické obtíže se konečně dotýkají i samotných hlavních nástrojových skupin, protože termíny *aerofony*, *chordofony*, *idiofony*, *membranofony* (řazeny abecedně) odkazují k různým významovým rovinám. Prvým termínem se myslí nástroje, u nichž dochází k rozkmitání *oscilátoru* pomocí vzduchu, u druhého jde o nástroje s napnutým pružným tělesem rozechvívaným různými způsoby mimo jiné i vzduchem. Třetím termínem se označují nástroje znějící samy o sobě, čtvrtá skupina představuje nástroje, kde je rozechvívána *blána*. Ve skutečnosti je ovšem i *struna*, *průrazný jazýček* či *blána idiofonní*. Z tohoto hlediska by se pak všechny nástroje mohly dělit pouze na *idiofony* a *aerofony*<sup>154</sup>. *Idiofony* pak například na *membranofony*, *xylofony*, *litofony*, *metalofony*, *krystalofony* atp. na základě materiálu (blána, dřevo, kov, kámen, krystal) a teprve dále na *chordofony* a *lamelofony* (apod.) podle podoby *oscilátoru*. Ale i v tomto případě užíváme soubor slov, jež podobně vypadají, ale odkazují k různým významovým rovinám: například *metalofon* je zvon, gong i zvonkohra, ale naproti tomu *xylofon* není každý *idiofon* ze dřeva, nýbrž konkrétní druh nástrojového typu úderových desek.

#### I./4. Dva příklady rozporného pojmenování v němčině a angličtině

Jiným případem terminologických rozporů jsou příklady vyplývající z rozdílné terminologické tradice v němčině a angličtině. Samotný jazyk tedy limituje naše možnosti popisování nástrojů a různé jazyky limitují různě a tedy lidé těchto jazyků mohou docházet k odlišným závěrům a nepochopením. Takovým příkladem je skupina aerofonů 421.12, kde hráč fouká na hranu ve stěně trubice (Hornbostel; Sachs 1914:584) a jsou to tedy *side-blown flutes/querflöten/příčné flétny*. *H-S systematika* neumožňuje kombinovat „příčnou flétnu se

<sup>154</sup> K tomuto základnímu rozdělení ostatně dospěl u nás v první polovině 20. století Jaroslav Ušák (Kurfürst 2002:82-83) a ve Francii v téže době André Schaeffner. Ten se rozhodl dělit všechny nástroje podle stejných kritérií, zejména na základě struktury nástroje nikoli způsobu hry: I. nástroje s pevnými, vibrujícími těly: 1) která jsou nenapínatelná, 2) která jsou pružná, 3) která jsou napínatelná; II. nástroje obsahující vibrující vzduch: 1) který je všude okolo (ambient air, např. akordeon), 2) který je v dutině, 3) který má podobu sloupce. Další dělení se odvíjelo na základě materiálu a morfologických charakteristik (Kartomi 1990:174).

šterbinou“, takže tento nástroj je v Kunzově katalogu lidových nástrojů Československa (Kunz 1974:110) zařazena mezi 421.221.12 *single open duct flute with fingerholes/einzelne offene Innenspaltflöten mit Grifflöchern/jednotlivé otevřené flétny s vnitřní šterbinou a hmatovými otvory*. Protože ale Kunz cítil jako významné, že se jedná o flétnu drženou příčně, označil ji jako *quergeblasene*. Kdyby se přeložil tento název do angličtiny, vzniklo by z toho spojení, které *H-S systematika* v němčině nenabízí (tj. side-blown duct flute) přestože termín *querflöten* se rovněž do angličtiny překládá pomocí termínu *side-blown* (viz Baines;Wachsmann 1961:25). To samozřejmě vyplývá z prostého faktu, že *querflöte* v němčině znamená konkrétně flétna s retným otvorem na straně, tj. *příčná flétna*. V angličtině se ale pro tentýž nástroj užívá termín *transverse flute*<sup>155</sup>, takže *side-blown* může být jak se šterbinou tak bez šterbiny (Kartomi 1992:281). Stejně je tomu i v češtině, není možné použít termínu příčná flétna pro jakoukoli flétnu drženou při hře horizontálně, ale pouze pro flétnu s hmatovými otvory a retným otvorem ve stěně trubice.

Z toho vyplývá, že slovo *längsflöten* má širší významové pole než *querflöten*, přestože se vyskytují v *H-S systematice* jakoby se jednalo o opozitní termíny s významovým polem shodné šíře<sup>156</sup>. Termín, jenž by byl přímým opozitem k *längsflöten* a tedy kategorie, do níž by byly zařaditelné i flétny sice příčné, ale se šterbinou, však v *systematice* zcela chybí. Pokud chceme tyto termíny ve stejném významu přeložit do angličtiny, musíme použít *end-blown* a *transverse flute*. Nicméně v překladu *H-S systematiky* Wachsmanna a Baines je vlastně nesprávně užito pro druhý případ termínu *side-blown flutes*.

Jiným problematickým příkladem je termín *die Schale* (mísa, krunýř, skořápka) použitý v *H-S systematice* jako prvá část složených slov vztahujícím se k citerám a loutnám s rezonátorem v podobě „přirozené nebo uměle vytvořené skořepiny“ (Keller;Kopecká 1977:48). V češtině máme díky tomuto překladu dnes výhodu, že můžeme naplnit užité slovo „skořepina“ jakýmkoli významem, protože jinde než v rámci organologie se (patrně) nepoužívá. Jakýkoli dlabaný rezonátor jakéhokoli tvaru můžeme tedy označit za skořepinu, aniž bychom kohokoli mátlí. V anglickém překladu ale byly užity dva různé termíny pro původně shodný německý termín. Angličtina dnes tedy rozlišuje (patrně podle tvaru rezonátoru) 315 *trough zithers/Schalenzithern* tj. „žlabová, korytová citera“, 321.311 (*spike bowl lutes/Schalen-(Spiess)lauten*) tj. „mísová (protknutá) loutna“ a 314.121 *board zithers with resonator bowl/Brettzithern mit Resonanzschale* tj. „desková citera s rezonanční mísou“.

<sup>155</sup> Viz např. <http://www.svsu.edu/flutee/WorldOfflutes.html>

<sup>156</sup> Tak je tomu ostatně u trumpet: zde máme opozita se shodným významovým polem *längstrompeten* a *quertrompeten* a jim odpovídají významově identické termíny *end-* a *side-blown*.

To vyvolává problém například u deskové skořepinové citory typu cimbálu (např. *jang-čchin*). Tvar (a charakter) jeho rezonátoru je daleko spíše blízký žlabu nebo korytu (*trough*) než míse (*bowl*), ale přesto je nutné označit tuto citeru za *board zither with a bowl trapezoid resonator*. Kromě toho se ale setkáme (možná i z výše uvedeného důvodu) i s označením této varianty úderové citory v podobě *box zither* (Sadie 1984:620, 882), což může být z hlediska *H-S* *systematiky* správně jen tehdy, je-li rezonátor sestaven z jednotlivých desek<sup>157</sup>.

## II.

### Tabulka termínů pro multidimenzionální popis

*Multidimenzionální popis jako podklad třídění* má sloužit jako pomůcka k smysluplnému popisu nástroje jakožto sbírkového předmětu a rovněž jako nástroj pro vytváření pracovních nástrojových skupin podle okamžitých potřeb<sup>158</sup>. Popis nástroje se odehrává ve třech základních dimenzích: **1) Struktura a forma**, **2) Sociokulturní souvislosti**, **3) Klasifikační organologie**. Tyto tři dimenze mohou být kdykoli doplněny o další podle potřeb, aniž by to mělo dopad na předchozí způsob třídění. Uvnitř jednotlivých dimenzí se nástroj popisuje. Způsob popisu je naprosto volný, platí zde jediné pravidlo: u stejných jevů je třeba používat shodné termíny pro tytéž jevy u různých předmětů. Potencionální nástrojové skupiny existují, existují-li společné znaky jejich členů a vznikají a proměňují se na základě námi zadávaných požadavků.

V případě existence vhodného softwaru by se zadávaly základní požadavky, tj. které termíny má popis nástroje obsahovat, a počet shod – například zadáním šesti termínů a počtem shod 1 by byly získány všechny nástroje, u nichž se vyskytuje nejméně jeden z uvedených šesti termínů, což může být poměrně velmi široká skupina. Zadáním počtu shod 6 by se naopak skupina výrazně zúžila. Sestavení filtru, by záleželo pouze na tom, jak je nastaven popis nástrojů, čili z jakých slov se skládá. Jejich počet a znění je neomezené, vždy by bylo pouze významné po rozhodnutí pro určitý termín jej užívat i ve všech ostatních případech stejně. Výhodou takového systému by mimo jiné bylo, že popis by mohl být kdykoli rozšířen, aniž by to mělo jakýkoli vliv na předchozí užití termíny.

Základní myšlenkou tedy je, že kombinace určitých prvků vždy vede k nástrojům, které spolu opravdu něco společného mají a čím více charakterových rysů užitých k filtraci, tím více si dané nástroje budou i navzájem podobné, až můžeme dojít k nástrojům zcela

<sup>157</sup> Například Olsen (2007) u citer možnost *bowl resonator* vůbec nezmiňuje, rozlišuje pouze *box, trough, tube*. Dournon (1992:289) používá naproti tomu pro všechny přídavné rezonátory chordofofónů jednotný termín *resonator* a pro všechny rezonátory, které jsou nedílitelnou částí konstrukce termín *soundbox*.

<sup>158</sup> Podobně jako je tomu v klasifikaci Lysloff a Matsona (1985).

identickým. Díky tomu můžeme pracovat s danou podobou pestrosti světa a nikoli se snažit tuto pestrost natlačit do předem stanovených kritérií. Zásadními omezeními tohoto třídění tak zůstávají naše schopnost vhodně popisovat, či dokázat se dívat na věci okolo sebe nově a především jazyk, jenž je sám přirozenou redukcí námi zažívané reality.

Následující tabulka uvádí termíny navržené k popisu nástrojů z těchto dimenzí:

### **1. dimenze: Struktura a forma**

- 1) Sekce AKUSTIKA: oscilátor, aktivátor, excitátor
- 2) Sekce MORFOLOGIE – komponenty těla, vypnutí, uspořádání
- 3) Sekce MĚŘENÍ – výška, šířka, tloušťka, průměr, délka stran...

### **2. dimenze Socio-kulturní souvislosti**

- 1) Sekce PERFORMANCE – poloha, funkce, soubor
- 2) Sekce HISTORIE – datum výroby, datum nabytí, výrobce
- 3) Sekce LOKALITA – světadíl, stát, oblast/region, nativní termín, nativní termín regionální

### **3. dimenze Klasifikační organologie**

- 1) Sekce ZAŘAZENÍ V H-S SYSTEMATICE – obecné, kód
- 2) Sekce ČESKÝ ORGANOLOGICKÝ TERMÍN – (nemá vnitřní členění)

## 1. dimenze: Struktura a forma

(Značka DCH dokazuje k tabulce s doplňujícími charakteristikami)

AKUSTIKA (DCH)	MORFOLOGIE (DCH)	MĚŘENÍ
<b>1. oscilátor:</b> membrána, struna, jazýček, jazýček-hrana, třecí tón (free-edge aerophones), tělo (idiofony, korpofony), hlasivky	<b>4. uspořádání:</b> monolit, více kusů, sdružené	<b>9. výška:</b> <b>10. šířka:</b> <b>11. tloušťka:</b> <b>12. průměr:</b> <b>13. délka stran:</b>
<b>2. aktivátor:</b> tření, úder, protiúder (dvou podobných prvků), potřásání, dupání, tleskání, škrábání, proudění, trsání	<b>5. komponenty korpusu:</b> hlavice, hlava <sup>159</sup> , hmatník, klávesnice, blána, rám, hlavní rezonátor <sup>160</sup> , vzdušnice, sloup, jařmo, rameno, deska	
<b>3. excitátor:</b> kolo, smyčec, tyč, palička, plektrum, prst, ruka, noha, elektřina, vzduch, nehet	<b>6. otvor:</b> rezonanční <sup>161</sup> , retný, hmatový, slepý <sup>162</sup> , ozvučný, konstrukční <sup>163</sup> , vzduchový	
	<b>7. vypnutí/napnutí:</b> kolík, kobylka, obruč, šroub, hřeb, struník	
	<b>8. transformátor<sup>164</sup>:</b> přídavný rezonátor, chřestidla, rezonanční struna, mirliton	

## 2. dimenze: Socio-kulturní souvislosti

PERFORMANCE	HISTORIE	LOKALITA
<b>1. poloha při hře:</b> zavěšený/ě/á, opřený/ě/á, vertikální, horizontální, ležící, na konstrukci, na krku, na zemi, na stole, na židli	<b>4. datum výroby:</b> <b>5. datum nabytí:</b> <b>6. datum určení:</b> <b>7. výrobce:</b>	<b>8. světadíl:</b> <b>9. stát:</b> <b>10. oblast/region:</b> <b>11. nativní termín</b> <b>12. nativní termín regionální<sup>165</sup></b>

<sup>159</sup> Nutno odlišit *hlava* – výrazněji vydělená vrchní část krku chordofoňů (ať samostatná nebo v jednom kusu s krkem) a *hlavice* (mouthpiece) zvukotvorná část aerofonů hranových (ať samostatná nebo v jednom kusu s krkem, ať s kanálkem či bez)

<sup>160</sup> Je přímou součástí konstrukce, po oddělení je nástroj nefunkční; u aerofonů trubice či nádoba

<sup>161</sup> Jde o mirliton.

<sup>162</sup> Jedná se o otvor na těle dechového nástroje, který slouží pouze ke zkrácení vzduchového sloupce a není tudíž ani hmatovým, rezonančním či vzduchovým.

<sup>163</sup> Má přímý vztah ke konstrukci.

<sup>164</sup> Má za úkol měnit tón nástroje.

<sup>165</sup> Podle vzoru systematiky užití pro katalog *Gakkigaku Shiryōkan* (2007; viz Přílohy) rozlišují nativní termín, kterým se nástroj označuje obecně v organologické literatuře a nativní termín regionální vztahující se k podobě jména užívané v daném místě, času nebo v transkripci.

<b>2. funkce:</b> rytmus, melodie, souzvuk, harmonie, paralely, bordun		
<b>3. soubor:</b>		

### 3. dimenze: Klasifikační organologie

ZAŘAZENÍ V H-S SYSTEMATICE	OBECNÝ ČESKÝ ORGANOLOGICKÝ TERMÍN
<b>1. obecně:</b> idiofony, membranofony, chordofony, třecí, trsací, úderové, aerofony (hranové)-flétnového typu (flute-type aerophones), aerofony hranové-volné statické (free-edge static aerophones), aerofony hranové-volné dynamické (free-edge dynamic aerophones), aerofony s průrazným jazýčkem (free-reed aerophones), aerofony (jazýčkové)-hobojového typu (oboe-type aerophones), aerofony (jazýčkové)-klarinetového typu (clarinet-type aerophones), aerofony retné-trumpetového typu (trumpet-type aerophones)	<b>3. organologický termín:</b> flétnový typ, typu panovy flétny, hobojový typ, klarinetový typ, trumpetový typ, ústní varhánky, ústní harmonika, akordeonový typ, bullroarer, klapačky, rolnička, xylofon, metalofon, typu zvonkohry, gong, soubor gongů, zvon, buben, frikční buben, šterbinový buben, cimbál, loutnový typ, citerový typ, harfa oblouková, harfa úhlová, harfa rámová, harfa vidlicová, harfová loutna, harfová citera, lyrový typ, houslový typ, gambový typ, typu bodcových houslí, brumlový typ, činel, činelek, chřestidlo, pluriarc, hudební luk, tamburína idiofonní, tamburína neidiofonní
<b>2. Kód:</b>	

DCH - Doplňující charakteristiky:

Tvar/podoba/charakter	Podoba zvukotvorného prvku	Materiál	Počet
Bordunový/á/é čtvercový/á/é deska diamantového tvaru dole ucpaný/á/é kapkový/á/é kuželový/á/é luby lichoběžníkový/á/é monoxylický/á/é nádobová dutina (vydlabaná, vypálená, vyrostlá apod.) nahore ucpaný/á/é obdélníkový/á/é obloukový/á/é oboustranně okrouhlý/á/é ucpaný/á/é pevný/á/é	s kanálkem bez kanálku vnitřní kanálek vnější kanálek bez srdce zavěšené srdce dvojitý/á/é jednoduchý/á/é víceronásobný/á/é nárazný/á/é průrazný/á/é hrana	kož. text. plast stř. kov. rostl. nit šňůra dř. bamb. kryst. kam. žíně vlasy pap. tekutina	(zadávat ve tvaru např. 1x)

prám trubic prám tyčí pružný/á/é tvaru přesýpacích hodin příze rám (u membranofonů) spodní rovný/á/é s přídavným rezonátorem skořepinový/á/é skříňový/á/é svázaný/á/é trojhřanný/á/é trubice tubulární tyč ústní dutina vlnitý/á/é vrchní xboký/á/é			
---	--	--	--

### III.

#### Multidimenzionální popis nástrojů souboru

#### Ďiang-nan s'-ču ze sbírky NpM

Multidimenzionální popis na příkladu nástrojů souboru *Ďiang-nan s'-ču* je momentálně uváděn v tabulkách a vypadá spíše komplikovaně (viz níže). Nicméně v případě softwaru v podobě dotazníku by se popis zcela zjednodušil nabídkou termínů u každé položky, jíž bychom se zrovna zabývali, zvláště. Po výběru vhodných termínů by se výběr všech potvrdil a pokračovalo by se k další položce. Pořadí ani množství termínů by nebylo rozhodující, vše by bylo uloženo v počítači jako shluk dat. Takto vzniklý značný počet konfigurací mnoha prvků je samozřejmě lidským mozkiem nezpracovatelný, ale je obvyklým polem působnosti počítače.

Kompletní popis se skládá ze dvou hlavních složek. Je to nejprve úzký organologický popis (*close /organological/ description*) v angličtině, který označuje obecně nástrojový typ, druh a variant pomocí srozumitelných termínů obvykle užívaných v anglické organologické literatuře. Díky tomuto popisu by měl každý organolog snadno rozpoznat, o jakém nástroji je pravděpodobně řeč. Dále je to široký organologicko-muzeologický popis (*broad /organomuseological/ description*), jenž popisuje nástroj jako muzejní předmět česky na základě výše uvedené tabulky a mohl by tak sloužit jako podklad třídění. Oba způsoby se do jisté míry překrývají, ale současně doplňují. Oba by bylo možné použít ve stejném jazyce, ale nečiním

tak momentálně ze dvou důvodů. Jednak je široká deskripce závislá na znalosti značného množství vhodných anglických termínů a navíc v případě jejího použití v muzeu je ještě hůře srozumitelná kurátorům bez organologického vzdělání než její český ekvivalent. Na druhou stranu mezinárodně srozumitelný organologický popis je mimořádně významný pro mezinárodní komunikaci, takže by v popisu nástroje nikdy neměl chybět<sup>166</sup>. Konečně také o větší vhodnosti angličtiny pro popis bylo již výše pojednáno.

## I.

### Close description

A 7557: *pchaj-pan*

Type: plaque clappers

Kind: tied plaques

Variant: Three wooden plaques – two of them firmly tied with a silken thread, all three flexibly tied with a silken yarn.

### Broad description

1. dimenze	2. dimenze	3. dimenze
<b>1. oscilátor:</b> tělo 3x, m:dřevo	<b>1. poloha při hře:</b> vertikální, zavěšený	<b>1. obecně:</b> idiofony úderové
<b>2. aktivátor:</b> protiúder	<b>2. funkce:</b> rytmus	<b>2. kód:</b> 111.12
<b>3. excitátor:</b> deska	<b>3. soubor:</b> Ĥiang-nan s' - ču	<b>3. český termín:</b> deskové klapačky
<b>4. uspořádání:</b> více kusů 3x	<b>4. datum výroby:</b>	<b>5. nativní termín:</b> pchaj-pan
<b>5. komponenty korpusu:</b> A/ svázaná deska 2x (m:dř., hedvábí); B/ deska (m:d), C/ příze (m:hedvábí)	<b>5. datum nabytí:</b>	<b>6. nativní termín regionální</b>
<b>6. otvor:</b> konstrukční 1x	<b>6. datum určení:</b> 1970	
<b>7. vypnutí:</b>	<b>7. výrobce:</b>	
<b>8. transformátor:</b>	<b>8. světadíl:</b> Asie	
<b>9. výška:</b>	<b>9. stát:</b> Čína	
<b>10. šířka:</b> 57; 67	<b>10. oblast/region:</b>	
<b>11. tloušťka:</b> 5; 5; 10		
<b>12. průměr:</b>		

<sup>166</sup> Soubor informací požadovaných NpM k čínské loutně *pchi-pcha* pro potřeby tvorby tzv. virtuálního muzea v rámci organizace *Asia-european museum network* jsem například doplnil také položkou *Close organological description*. Právě tato položka se následně stala podkladem k deskripci v rámci formuláře vyplňovaného kurátorem čínské, vietnamské a lamaistické sbírky.

<b>13. délka stran:</b> 270		
-----------------------------	--	--

## II.

### Close description

A 1706ab: *jang-čchin*

Type: zither type

Kind: strucked board zither

Variant: Strucked board zither with a trapezoidal bowl resonator and two rows of bridges.

### Broad description

1. dimenze	2. dimenze	3. dimenze
<b>1. oscilátor:</b> struna (45x)	<b>1. poloha při hře:</b> horizontální, ležící na stole	<b>1. obecně:</b> chordofony úderové
<b>2. aktivátor:</b> úder	<b>2. funkce:</b> melodie, souzvuk, paralely	<b>2. kód:</b> 314.121
<b>3. excitátor:</b> palička (m: bambus)	<b>3. soubor:</b>	<b>3. český termín:</b> citerový typ
<b>4. uspořádání:</b> monolit	<b>4. datum výroby:</b>	<b>5. nativní termín:</b> jang-čchin
<b>5. komponenty korpusu:</b> skořepinový lichoběžníkový rezonátor (m: dřevo), vrchní deska (m: dřevo)	<b>5. datum nabytí:</b> 1955	<b>6. nativní termín regionální</b>
<b>6. otvor:</b> ozvučný 2x	<b>6. datum určení:</b>	
<b>7. vypnutí:</b> kobylka 2x	<b>7. výrobce:</b>	
<b>8. transformátor:</b>	<b>8. světadíl:</b> Asie	
<b>9. výška:</b>	<b>9. stát:</b> Čína	
<b>10. šířka:</b>	<b>10. oblast/region:</b>	
<b>11. tloušťka:</b> 65		
<b>12. průměr:</b>		
<b>13. délka stran:</b> 370x825		

## III.

### Close description

A 1709: *pchi-pcha*

Type: lute type

Kind: plucked short-necked lute

Variant: Plucked short-necked four-string lute with a teardrop-shaped body, wooden sound-board, wooden bent-back head.

**Broad description**

1. dimenze	2. dimenze	3. dimenze
<b>1. oscilátor:</b> struna (m: hedvábí 2x, střevo 2x)	<b>1. poloha při hře:</b> vertikální, opřená	<b>1. obecně:</b> chordofony trsací
<b>2. aktivátor:</b> úder	<b>2. funkce:</b> melodie, souzvuky	<b>2. kód:</b> 321.321
<b>3. excitátor:</b> nehet	<b>3. soubor:</b> Ĺiang-nan s'-ču	<b>3. český termín:</b> loutnový typ
<b>4. uspořádní:</b> více kusů 2x	<b>4. datum výroby:</b>	<b>5. nativní termín:</b> pchi-pcha
<b>5. komponenty korpusu:</b> A/ hlava (m:dř.); B/ monoxylický skořepinový kapkový rezonátor (m:dřevo) a krk (m:dřevo) a vrchní deska (m:dřevo), struník	<b>5. datum nabytí:</b> 1965	<b>6. nativní termín regionální</b>
<b>6. otvor:</b>	<b>6. datum určení:</b>	
<b>7. vypnutí:</b> struník, kolík (4x)	<b>7. výrobce:</b>	
<b>8. transformátor:</b>	<b>8. světadíl:</b> Asie	
<b>9. výška:</b> rezonátor, krk: 845 hlava: 260	<b>9. stát:</b> Čína	
<b>10. šířka:</b> 335 (v nejširším místě)	<b>10. oblast/region:</b>	
<b>11. tloušťka:</b> 77 (v nejsilnějším místě)		
<b>12. průměr:</b>		
<b>13. délka stran:</b>		

**IV.****Close description**A 7579: *san-sien*

Type: lute type

Kind: plucked spike box lute

Variant: Plucked spike box long-necked lute with a round resonator with both soundboards of snake skin and three strings.

**Broad description**

1. dimenze	2. dimenze	3. dimenze
<b>1. oscilátor:</b> struna 3x (m:hedvábí)	<b>1. poloha při hře:</b> horizontální, opřená	<b>1. obecně:</b> chordofony trsací
<b>2. aktivátor:</b> trsání	<b>2. funkce:</b> melodie, souzvuky	<b>2. kód:</b> 321.312
<b>3. excitátor:</b> nehet, plektrum	<b>3. soubor:</b> Ĺiang-nan s'-ču	<b>3. český termín:</b> loutnový typ

<b>4. uspořádání:</b> více kusů 2x	<b>4. datum výroby:</b>	<b>5. nativní termín:</b> san-sien
<b>5. komponenty korpusu:</b> A/ monoxylický krk a hlava; B/ okrouhlý rezonátor: luby (m:dřevo), vrchní, spodní deska (m:kůže)	<b>5. datum nabytí:</b> 1957	<b>6. nativní termín regionální</b>
<b>6. otvor:</b>	<b>6. datum určení:</b> 1970	
<b>7. vypnutí:</b> kobylka 1x, struník 1x, kolík 3x	<b>7. výrobce:</b>	
<b>8. transformátor:</b>	<b>8. světadíl:</b> Asie	
<b>9. výška:</b> 1000	<b>9. stát:</b> Čína	
<b>10. šířka:</b>	<b>10. oblast/region:</b>	
<b>11. tloušťka:</b>		
<b>12. průměr:</b> rezonátor: 65x75		
<b>13. délka stran:</b>		

## V.

### Close description

A 7590: *čchin-čchin*

Type: lute type

Kind: plucked spike box lute

Variant: Plucked spike box long-necked lute with a round resonator with both soundboards of wood.

### Broad description

1. dimenze	2. dimenze	3. dimenze
<b>1. oscilátor:</b> struna 2x (pův. 3x; hedvábí 1x, nylon 1x)	<b>1. poloha při hře:</b> horizontální, opřený	<b>1. obecně:</b> chordofony trsací
<b>2. aktivátor:</b> trsání	<b>2. funkce:</b> melodie, souzvuky	<b>2. kód:</b> 321.312
<b>3. excitátor:</b> plektrum	<b>3. soubor:</b> Ťiang-nan s' - ču	<b>3. český termín:</b> loutnový typ
<b>4. uspořádání:</b> více kusů 2x	<b>4. datum výroby:</b>	<b>5. nativní termín:</b> čchin-čchin
<b>5. komponenty korpusu:</b> A/ monoxylický krk a hlava, pův. pražce 12x, B/ okrouhlý vlnitý rezonátor: vrchní, spodní deska, luby, struník (m:dřevo)	<b>5. datum nabytí:</b> 1967	<b>6. nativní termín regionální</b>
<b>6. otvor:</b>	<b>6. datum určení:</b> 1970	

<b>7. vypnutí:</b> kolík (1x, pův.3x), struník	<b>7. výrobce:</b>	
<b>8. transformátor:</b>	<b>8. světadíl:</b> Asie	
<b>9. výška:</b> 880	<b>9. stát:</b> Čína	
<b>10. šířka:</b>	<b>10. oblast/region:</b>	
<b>11. tloušťka:</b>		
<b>12. průměr:</b> rezonátor: 245x260		
<b>13. délka stran:</b>		

## VI.

### Close description

A 1708: *er-chu*

Type: lute type

Kind: spike fiddle

Variant: Bowed long-necked spike fiddle with a bowl resonator and top soundboard of a snake skin.

### Broad description

1. dimenze	2. dimenze	3. dimenze
<b>1. oscilátor:</b> struna 2x (m:hedvábí)	<b>1. poloha při hře:</b> vertikální, opřený	<b>1. obecně:</b> chordofohy třecí
<b>2. aktivátor:</b> tření	<b>2. funkce:</b> melodie	<b>2. kód:</b> 321.311
<b>3. excitátor:</b> smyčec	<b>3. soubor:</b> Āng-nan s' - ču	<b>3. český termín:</b> typu bodcových houslí
<b>4. uspořádání:</b> více kusů 2x	<b>4. datum výroby:</b>	<b>5. nativní termín:</b> er-chu
<b>5. komponenty korpusu:</b> A/ monoxylický krk a hlava (m:dřevo); B/ okrouhlý trubicový skořepinový rezonátor: vrchní deska (m:kůže), spodní deska (m:slonovina), luby (m:dřevo)	<b>5. datum nabytí:</b> 1955	<b>6. nativní termín regionální</b>
<b>6. otvor:</b>	<b>6. datum určení:</b>	
<b>7. vypnutí:</b> kolík2x, kobylka 1x, struník 1x	<b>7. výrobce:</b>	
<b>8. transformátor:</b>	<b>8. světadíl:</b> Asie	
<b>9. výška:</b> 810	<b>9. stát:</b> Čína	

<b>10. šířka:</b>	<b>10. oblast/region:</b>	
<b>11. tloušťka:</b> rezonátor: 128		
<b>12. průměr:</b> rezonátor: 85x95		
<b>13. délka stran:</b> rezonátor: 47		

## VII.

### Close description

A 7507: *šeng*

Type: multiple free reeds

Kind: Mouth organ with multiple free reeds in multiple tubes with fingerholes.

Variant: Mouth organ with multiple free reeds in 17 tubes in ring with 13 fingerholes.

### Broad description

1. dimenze	2. dimenze	3. dimenze
<b>1. oscilátor:</b> průrazný jazýček 13x (m:kov)	<b>1. poloha při hře:</b> vertikální	<b>1. obecně:</b> aerofony s průrazným jazýčkem (free- reed aerophones)
<b>2. aktivátor:</b> proudění	<b>2. funkce:</b> melodie, souzvuky, paralely	<b>2. kód:</b> 412.132
<b>3. excitátor:</b> vzduch	<b>3. soubor:</b> Āiāng-nān s' - ču	<b>3. český termín:</b> ústní varhánky
<b>4. uspořádání:</b> více kusů 2x	<b>4. datum výroby:</b>	<b>5. nativní termín:</b> šeng
<b>5. komponenty korpusu:</b> A/ vzdušnice (m:dřevo); B/ trubice 17x (m:bambus)	<b>5. datum nabytí:</b>	<b>6. nativní termín regionální</b>
<b>6. otvor:</b> vzduchový 1x	<b>6. datum určení:</b> 1970	
<b>7. vypnutí:</b>	<b>7. výrobce:</b>	
<b>8. transformátor:</b>	<b>8. světadíl:</b> Asie	
<b>9. výška:</b> 420	<b>9. stát:</b> Čína	
<b>10. šířka:</b>	<b>10. oblast/region:</b>	
<b>11. tloušťka:</b> 68		
<b>12. průměr:</b>		
<b>13. délka stran:</b>		

## VIII.

### Close description

A 7514: *ti-c'*

Type: flute

Kind: side-blown flute

Variant: Side blown top-stopped monolit bamboo ductless flute with 1 blowing hole, 1 resonating hole, 6 fingerholes, 4 blindholes.

### Broad description

1. dimenze	2. dimenze	3. dimenze
<b>1. oscilátor:</b> vzdušný jazýček	<b>1. poloha při hře:</b> horizontální	<b>1. obecně:</b> aerofony hranové
<b>2. aktivátor:</b> proudění	<b>2. funkce:</b> melodie	<b>2. kód:</b> 421.121.32
<b>3. excitátor:</b> vzduch	<b>3. soubor:</b> Ĺiang-nan s' - ču	<b>3. český termín:</b> flétnového typu
<b>4. uspořádní:</b> monolit	<b>4. datum výroby:</b>	<b>5. nativní termín:</b> <i>ti-c'</i>
<b>5. komponenty korpusu:</b> nahore ucpaná trubice (m:bambus)	<b>5. datum nabytí:</b>	<b>6. nativní termín regionální</b>
<b>6. otvor:</b> 1x vzduchový, 1x rezonanční, 6x hmatový, 4x slepý	<b>6. datum určení:</b> 1970	
<b>7. vypnutí:</b>	<b>7. výrobce:</b>	
<b>8. transformátor:</b> mirliton	<b>8. světadí:</b> Asie	
<b>9. výška:</b> 647	<b>9. stát:</b> Čína	
<b>10. šířka:</b>	<b>10. oblast/region:</b>	
<b>11. tloušťka:</b>		
<b>12. průměr:</b> 20		
<b>13. délka stran:</b>		

## IX.

### Close description

A 7510: *siao*

Type: flute

Kind: End-blown ductless, single tube, with fingerholes.

Variant: Notched end-blown ductless, monolit bamboo topstopped tube with 6 fingerholes (1 thumbhole) and blindholes.

**Broad description**

1. dimenze	2. dimenze	3. dimenze
<b>1. oscilátor:</b> vzdušný jazýček	<b>1. poloha při hře:</b> vertikální	<b>1. obecně:</b> aerofony hranové
<b>2. aktivátor:</b> proudění	<b>2. funkce:</b> melodie	<b>2. kód:</b> 421.111.12
<b>3. excitátor:</b> vzduch	<b>3. soubor:</b> Āiāng-nān s' - ĉu	<b>3. český termín:</b> flétnového typu
<b>4. uspořádání:</b> monolit	<b>4. datum výroby:</b>	<b>5. nativní termín:</b> siao
<b>5. komponenty korpusu:</b> nahore ucpaná trubice (m:bambus)	<b>5. datum nabytí:</b> 1967	<b>6. nativní termín regionální</b>
<b>6. otvor:</b> 1x vzduchový, 6x hmatový, 4x slepý	<b>6. datum určení:</b> 1970	
<b>7. vypnutí:</b>	<b>7. výrobce:</b>	
<b>8. transformátor:</b>	<b>8. světadíl:</b> Asie	
<b>9. výška:</b> 650	<b>9. stát:</b> Čína	
<b>10. šířka:</b>	<b>10. oblast/region:</b>	
<b>11. tloušťka:</b>		
<b>12. průměr:</b> 20		
<b>13. délka stran:</b>		

## ZÁVĚR:

Tato práce usilovala v první řadě o shrnutí a vysvětlení procesu zpracování sbírky hudebních nástrojů Oddělení asijských kultur NpM a o podání přehledu doposud dosažených výsledků. Vedle tohoto konkrétního a prakticky zaměřeného cíle se nicméně potýkala také s teoretickými cíli jako vývoj myšlení o hudbě, hudebních nástrojích, klasifikacích či analýza organologické terminologie, *H-S systematiky* a dalších klasifikací.

Na základě předložené práce můžeme získat určitou představu o fungování filtračních metod v rámci sbírky hudebních nástrojů NpM, o stavu, podobě a struktuře sbírky, získáme také ucelený organografický přehled o části nástrojů z bývalé expozice a co nejkomplexnější („etnoorganologický“) soubor dat o empiricky zhodnocené části určené v nejbližší době k muzejní prezentaci. Kromě toho přináší (v češtině patrně doposud neprezentovaný) soubor dat zaměřených na souvztažnosti kulturní antropologie, etnomuzikologie a organologie, čímž se chce připojit k proudu propojování německé a angloamerické tradice výzkumu hudebních nástrojů.

Práce má v zásadě dvojí zcela konkrétní dopad: 1. V Náprstkově muzeu dnes existuje přehledný (a již několikrát plodně využitý) systém usnadňující práci s předměty definovanými jako hudební nástroje a konkrétní představa o této části sbírky. 2. Pro mou osobní historii má práce ten význam, že mi umožnila zabývat se dalším spektrem problémů, s nimiž jsem se v rámci studijního plánu oboru etnologie měl jen minimální možností potýkat. Mohl jsem si tak rozšířit znalosti o oblast (etno)organologie a vytvořit pro sebe velmi specifický směr specializace pod trpělivým dohledem Doc. Matouška.

V obecnější rovině je tato práce mimo jiné také uzavřením jedné etapy mé osobní paradoxní cesty: Vystudoval jsem sice etnologii v Ústavu etnologie FF UK, ale především díky kurzům Ústavu hudební vědy FF UK a kurzům společenskovědního modulu FHS jsem se záhy zaměřil na etnomuzikologii a zároveň jsem se orientoval převážně vlastním studiem na etnoorganologii, abych se však nakonec dnes živil jazzem. Snad je tato cesta propojování více různých dimenzí charakteristickým rysem současnosti. Zda je také dostatečně plodná však neumím zhodnotit.

Toto je tedy shrnutí spojené s minulostí. Jinou otázkou je budoucnost zavedeného systému a sbírky vůbec. V muzeu v současnosti nepůsobí ani etnomuzikolog ani organolog a správa sbírky a využití zavedeného systému je tak závislé na kurátorech bez potřebných znalostí. To samozřejmě například v konkrétním případě zavádění popisných kategorií nástrojů do databáze znamená nemožnost rozšiřování, upravování a zpřesňování systému a v případě sbírky nemožnost jejího dalšího etnoorganologického zpracování. Vedle toho počítačová

databáze NpM funguje tak, že kdokoli má do ní přístup, může měnit jakákoli data. Najde-li se někdo, kdo nebude rozumět zavedeným kritériím a bude je považovat třeba za nesmyslná, může je okamžitě smazat a nahradit jinými.

Z tohoto pohledu pak v jednotlivostech příliš detailně zaměřená práce, vedoucí nakonec jen ve více méně obecné závěry s nejistou budoucností a možností jejich využití, vyvolává závažné otázky po svém smyslu. Vědom si těchto souvislostí mi konečně jeden z tutorů (dr. Jurková) nedoporučoval před dvěma lety v práci vůbec pokračovat.

Můj úhel pohledu byl a zůstává jiný. Neusiloval jsem totiž o děláni velké vědy, ale spíše o využití svobody moci se zabývat něčím, co mi pomůže rozšířit si obzory a co třeba nakonec v podobě rigorózní práce poslouží jako „taková pěkná tečka“ za jedním obdobím mého života.

## ENGLISH ABSTRACT:

My theses *The Asian department's musical instrument collection of the Náprstek Museum of Prague*<sup>167</sup> from an ethnoorganological point of view deal with several topics in seven parts:

1. The first part describes the evolution of the ethnomusicological thinking and also the thinking about musical instruments and classification in organology. This part is also aimed to reveal the interrelations between cultural anthropology, ethnomusicology, ethnoorganology and classificatory organology.
2. A specific classification based on *Hornbostel-Sachs systematik* is shown and explained here as a basis for one part of musical instrument's description in the Náprstek Museum's computer database.
3. How to work with the museum's computer software, how the describing terms from part 2 are used in the database and how they can help us while working with instruments, these topics are included here.
4. In part four we can find numerical and graphical evaluation of the content of collection based on work with the museum's computer software and the describing system devised for this purpose.
5. This part offers basic organographical description of the musical instruments formerly long-lastingly exhibited. (Since 2001 floods whole collection unapproachable.)
6. The Chinese instrumental ensemble and genre *Jiangnan sizhu* is depicted here from an ethnomusicological, ethnoorganological and a museological view.
7. Some terminological problems and a multidimensional approach to description of musical instruments are introduced here.

---

<sup>167</sup> An official and complete title of the institution is: Národní muzeum – Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur. The name of the department is: Oddělení asijských kultur.

## PŘÍLOHY:

### I. Katalog sbírky Gakkigaku Shiryôkan

Smyslem předkládané práce je zpracování dokumentace sbírky. Nejde o vytváření muzejního katalogu, nýbrž o vytváření možné platformy pro případ jeho realizace v budoucnosti. V tomto ohledu může být užitečné seznámit se s příkladem již existujícího virtuálního katalogu vytvořeného někdejší prezidentem CIMCIM Sumi Gunjim. Jedná se o obecný katalog sbírky Gakkigaku Shiryôkan (2007) na Kunitachi College of Music v Tokiu zahrnující nástroje celého světa<sup>168</sup>. Jeho významnou složkou je také v mnohém ohledu inspirativní klasifikace, jejíž některé komponenty jsou níže uváděny.

Katalog poskytuje přehled všech nástrojů uložených ve sbírce; vyhledávání je možné zatím pouze podle registračních čísel (v plánu je možnost vyhledávání podle regionů a jmen). Každý nástroj je popsán jednoduchou tabulkou (viz níže), v níž nalezneme devět položek zahrnujících registrační číslo, ukázky (ikony pro zobrazení fotek a hudebního záznamu), systémové číslo (k tomu viz níže), jméno<sup>169</sup>, regionální jméno (národní, regionální, transkripční, historické varianty názvu), region (stát, kontinent, oblast – podle toho, co je známo), výrobce, datum zhotovení, poznámku.

Příklad tabulky popisující spinet<sup>170</sup>:

Registeres number	Samples	Systematic number	Name	Regional name	Region	Maker	Date	Note
0001	„ikony“	5433332	Spinett MG	Spinett	Germany	Wittmayer	1966	C – f3 Lute stop

Otázka klasifikace a systematiky je obsažena v položce *Systematic number*. Zde najdeme kód složený z jednotlivých čísel odpovídajících určitým charakteristikám nástroje, jak vysvětluje následující tabulka převzatá z legendy ke katalogu<sup>171</sup>.

<sup>168</sup> Je dostupný na Internetu na adrese: [http://www.gs.kunitachi.ac.jp/e\\_cat.html](http://www.gs.kunitachi.ac.jp/e_cat.html).

<sup>169</sup> Jaké je uvedeno v *Musical Instruments : A Comprehensive Dictionary* (Sibyl Marcuse, New York : Norton, 1975) a/nebo v *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (Stanley Sadie ed., London : Macmillan, 1984).

<sup>170</sup> Originál viz na [http://www.gs.kunitachi.ac.jp/collectiondb/e\\_catindex.html](http://www.gs.kunitachi.ac.jp/collectiondb/e_catindex.html)

<sup>171</sup> Originál viz na [http://www.gs.kunitachi.ac.jp/e\\_catleg.html#sys](http://www.gs.kunitachi.ac.jp/e_catleg.html#sys)

Form of Vibrating body	II Material of Vibrating body	III Source of Vibration	IV Application of Vibration	V Conversion of Vibration	VI Form of Converting part	VII Material of Converting part
1 Solid	1 Part of the human body	1 Percussion	1 Direct application	1 Without conversion	1 Solid	1 Part of the human body
2 Hollow solid	2 Plants	2 Friction	2 Indirect application	2 Converted by resonance	2 Hollow solid	2 Plants
3 Stick	3 Animals	3 Plucking	3 Mechanical application	3 Converted by forced vibration	3 Board	3 Animals
4 Board	4 Minerals	4 Air current		4 Converted in to electric conversion	4 Membrane	4 Minerals
5 String	5 Gas	5 Electronic oscillation			5 String	5 Gas
6 Membrane	6 Liquid				6 Stick	6 Liquid
	7 Synthetic materials					7 Synthetic materials

Obrázek č. 15: Tabulka pro sestavení systémového čísla katalogu Gakkigaku Shiryōkan. (autor: Gunji Sumi)

Hlavní dělení nástrojů se opírá o dvě položky z této klasifikace. Jsou to:

**(I.) podoba vibrujícího těla**

**(III.) zdroj vibrace:**

1. Massophone (*massa*, 'solid')

1. Percussion

2. Cupophone (*cupa*, 'hollow solid')

2. Friction

3. Clavophone (*clava*, 'stick')

3. Plucking

4. Tabulophone (*tabula*, 'board')

4. Air current

5. Chordophone (*chorda*, 'string')

5. Electronic oscillation

6. Membranophone (*membrana*, 'membrane')

## II. Klasifikace D. A. Olsena

D. A. Olsen je jedním z předních světových etnomuzikologů zabývajících se mj. také velmi vážně organologií (viz např. DeVale 1990). Na internetových stránkách<sup>172</sup>, kde představuje kurz vyučovaný na Florida State University, používá jednoduchou systematiku, jež nabízí základní přehled dělení nástrojů z etnomuzikologické perspektivy a potažmo také základní termíny k etnomuzikologickému popisu nástroje.

Nástroje jsou rozděleny do 6 skupin, prvé čtyři odpovídají třídám *H-S systematiky*, ale jsou seřazeny abecedně. Přidává pak ještě jako dodatek elektrofony a korpopony (kteréhož termínu je autorem). Mezi elektrofony však řadí pouze nástroje, jež by bez elektrické energie byly zcela nezvukné, z druhé skupiny pak vyjímá zpěv.

Prvé čtyři kategorie vypadají takto<sup>173</sup>:

### **1) Aerophones (air-sounders):**

**A) Edge - flute type/hranové, flétnového typu:** ty mohou být bezšterbinové (bezkanálkové)/ductless, šterbinové (kanálkové)/duct, příčné/ horizontal, podélné/vertical, jednoduché/single, složené (zde uvádí jen dvojité – double; v jiném místě uvádí pak multiple) další termín: panpipe – řada ucpaných tub/ row of stopped tubes – tj. dole ucpaných/closed-on-the-bottom

**B) Single-reed concussion –clarinet-type/jednoduché jazýčkové (jednoplátkové, jednojazýčkové) protichvějící (protiúderové)<sup>174</sup> – klarinetového typu**

**C) Double-reed concussion – oboe-type/dvojitě jazýčkové (dvouplátkové/dvoj jazýčkové) protichvějící**

další termín: quadruple-reed concussion/čtverné jazýčkové (čtyřplátkové, čtyřjazýčkové) protichvějící

**D) Lip concussion – trumpet-type/protichvějící rty; hrané ze strany: side-blast, a z vrchu: end-blast**

<sup>172</sup> <http://muh2051-04.fa04.fsu.edu/students/lessons/03/>

<sup>173</sup> Olsen uvádí svou klasifikaci implicitně v souvislém textu. Pro zstručnění jsem jej přepracoval do uváděné podoby a doplnil návrhy českých ekvivalentů k anglickým termínům.

<sup>174</sup> Olsen poměrně záhadně používá termín *concession* pro všechny aerofony, které nejsou odchylující, takže do této skupiny zahrnuje i nástroje s jazyky průraznými: např. ústní harmoniku a akordeon (tj. multiple single-reed instruments). V anglickém překladu *H-S systematiky* se tento termín vztahuje vždy k aerofonům s dvojitým jazýčkem a překládá se pak jako *protichvějící*. Průrazné jazýčky jsou v *H-S systematice* i v Dourmon uváděny jako *free reeds*, jazýčky nárazné jako *percussion reeds* (Baines;Wachsmann 1961) nebo *beating reeds* (Dourmon 1992). Termín *concession* se vyskytuje v angličtině ještě v překladu německého *Gegenschlag-Idiophone* (111.1) zatímco *percussion* v překladu z *Aufschlag-Idiophone* (111.12). Tyto skupiny se do češtiny překládají jako *Idiofony rozezvucené úderem o sebe a idiofony nárazové* (Keller;Kopecká 1977:11).

**E) Free aerophone/volný aerofon** „is an instrument whose sound is produced by the wind or by the action of a person swinging a piece of wood on a rope or a long, narrow, and flexible tube. The swinging motion causes the object to create airwaves when it strikes against the air. The former instrument is often called a "bullroarer" (the movie "Crocodile Dundee" has a scene where an Australian Aboriginal swings a free areophone that frightens the bag guys) and the latter instrument is a child's toy“.

## **2) Chordophones (string-sounders):**

Za vedlejší považuje, jak je struna rozechvívána (může být: plucked/trsána (?), strummed/drnkána (?), strucked/udeřena, bowed/smýkána, or blown/foukána).

Dělí je podle tvaru (či spíše konstrukce) na:

**A) Bow** – pružná tyč se strunou; rozezvučován obvykle úderem nebo smýkáním; rezonátor ústa (ústní luk- mouth bow), jiný přídatný (jakýkoli předmět s dutinou)

**B) Lute** – má nosič a rezonátor/fingerboard or „neck“ and resonator; další termíny: rezonanční dutina/chamber, ladící kolíky/pegs, kobylka/bridge, hmatník/fingerboard bez pražců/fretless, s pevnými pražci/fixed frets, pohyblivými pražci/movable frets – materiál pražců – střevo/gut, kov, dřevo, plast

Další dělení možné podle tvaru rezonátoru/resonation body: přesýpací hodiny/hourglass, lichoběžník/trapezoid, okrouhlé/round, čtvercové/square, diamantové/diamond-shape, kapkové/teardrop-shaped aj.

Liší se také materiálem rezonátoru: např. je dřevěný, dřevěný pokrytý kůží, kovový, z kokosového ořechu atp.

Liší se způsobem rozechvění – nejčastěji brnknutí a/nebo trsnutí/strummed and/or plucked, smýkání/bowed

**C) Zither** – má struny napnuté z jednoho vyvýšeného místa do druhého nad rezonanční dutinou (která je box, trough, tube) nebo deskou; v obou případech možné přídatné rezonátory

**D) Harp** – má krk nesoucí více strun směřujících k rezonátoru v úhlu 45 stupňů a méně, může mít i sloup/pillar – pak harfy trojúhelníkového tvaru/triangular, bez sloupu například tvaru lodi/boat-shaped harp

**E) Lyre** – vidlice/slingshot s jařmem/yoke, na němž uchyceny struny jdoucí kolmo dolů ke spojnicí ramen, v jejichž základně může být rezonátor

„Sometimes, to best describe a particular instrument, these terms can be combined (such as "bow-harp" or "harp-lute") or extended (such as "pluri-arc" meaning 'many bows').“

### **3) Idiophones/autophones (self sounders)**

Těleso pevného povrchu schopné se rozeznít úderem/struck, drnkáním/plucked, třením/rubbed, vzduchem/blown, smýkáním/bowed.

### **4) Membranophones (membrane or skin sounders)**

A) Podle počtu membrán: jednoblanný/single-headed, dvoublanný/double-headed

B) Podle tvaru: okrouhlý a čtvercový rám/round or square frame; hluboký nebo mělký válec/deep or shallow cylinder; kužel/cone; kotel/kettle; přesýpací hodiny/hourglass; podstavec/pedestal; pohár/goblet etc.

C) Podle způsobu rozechvění: udeřené rukama, paličkami či obojím/struck with the hands, sticks, or both; třené prsty či paličkou/rubbed with the fingers or a stick; aktivovaný třením připevněné tyče/activated by rubbing an attached stick.

D) Napínání blány na konkrétní tónovou výšku nebo na požadovaný zvuk – systémem klínů/wedges a obručí/hoops, nahříváním je-li blána napevno, šňůrami/laces

## **III. Klasifikace G. Dournon**

Její třídění má být pomocníkem pro popis jakéhokoli hudebního nástroje. Stanovuje kritéria pro tvorbu typů a subtypů na základě viditelných znaků. Kritéria se týkají tří aspektů: struktura, tvar, materiál. U různých skupin je však pořadí těchto tří aspektů rozhodujících pro dělení do jednotlivých kategorií různé a v některých případech jim předchází jiná (idiofony). Následující přehled uvádí systém, na němž je založena její klasifikace jednotlivých skupin (1992:255-260); je to výtah respektující její pořadí skupin. Pro samotnou klasifikaci pak viz Dournon 1992:260-286.

### **1) Chordofony**

Strukturální charakteristika nástroje založená na vztahu mezi konstrukcí a dispozicí strun

a) tvar těla rovný či zahnutý dává vzniknout dvěma skupinám:

- 1) citery + loutny
- 2) luk, z něž vzniká pluriarc a harfa

b) existence a neexistence krku vyděluje:

- 1) bez krku jsou citery, podoba jejich rezonátoru je dělí v subtypy: mříž, tyč, trubice, prám, skříň
  - 2) a/ s krkem přímo upevněným k tělu: loutny a harfy  
b/ s krkem nepřímo upevněným k tělu: lry
- c) rovina nástroje vyděluje:
- 1) krk a tělo v jedné rovině: loutny, harfové loutny
  - 2) krk (rovný, zahnutý) není v rovině s tělem: harfy
- d) uložení strun vůči tělu s krkem ovlivňuje způsob hry:
- 1) paralelní: struny jsou stlačováním zkracovány (je zde hmatník s či bez pražců)
  - 2) neparalelní: struny se rozeznívají bez stlačování

## **2) Idiofony**

Struktura a tvar jako prvé kritérium pro dělení by spojovala nástroje, které nemají nic společného. Proto je nejprve dobré dělit nástroje podle způsobu rozezvučování:

- 1) udeřené o sebe/concussion
- 2) úderové/striking
- 3) dupací/stamping
- 4) potřásané/shaking
- 5) škrabací/scraping
- 6) třecí/friction
- 7) trsací/plucking
- 8) Další dělení do subdivizí se teprve vztahuje ke struktuře (masivní tělo/solid body, vessel shaped/nádobový tvar, hollowed-out body/vydlabaná dutina; jednoduché či sdružené vibrační prvky/single or serial vibrating element) a podle potřeb dále k tvaru a materiálu.

## **3) Membranofony**

Hlavní dělení:

- 1) Úderové
- 2) Třecí

Další typy a subtypy na základě:

- 1) počet membrán
- 2) tvar rezonátoru či rámu
- 3) materiál rezonátoru

- 4) upevnění membrány (šňůrování/lacing, přilepení/glueing, přibití/nailing, kolíkování/pegging, obručování/hooping a kombinace všech)

#### **4) Aerophones**

Vyvolání vibrace se děje za dvou okolností:

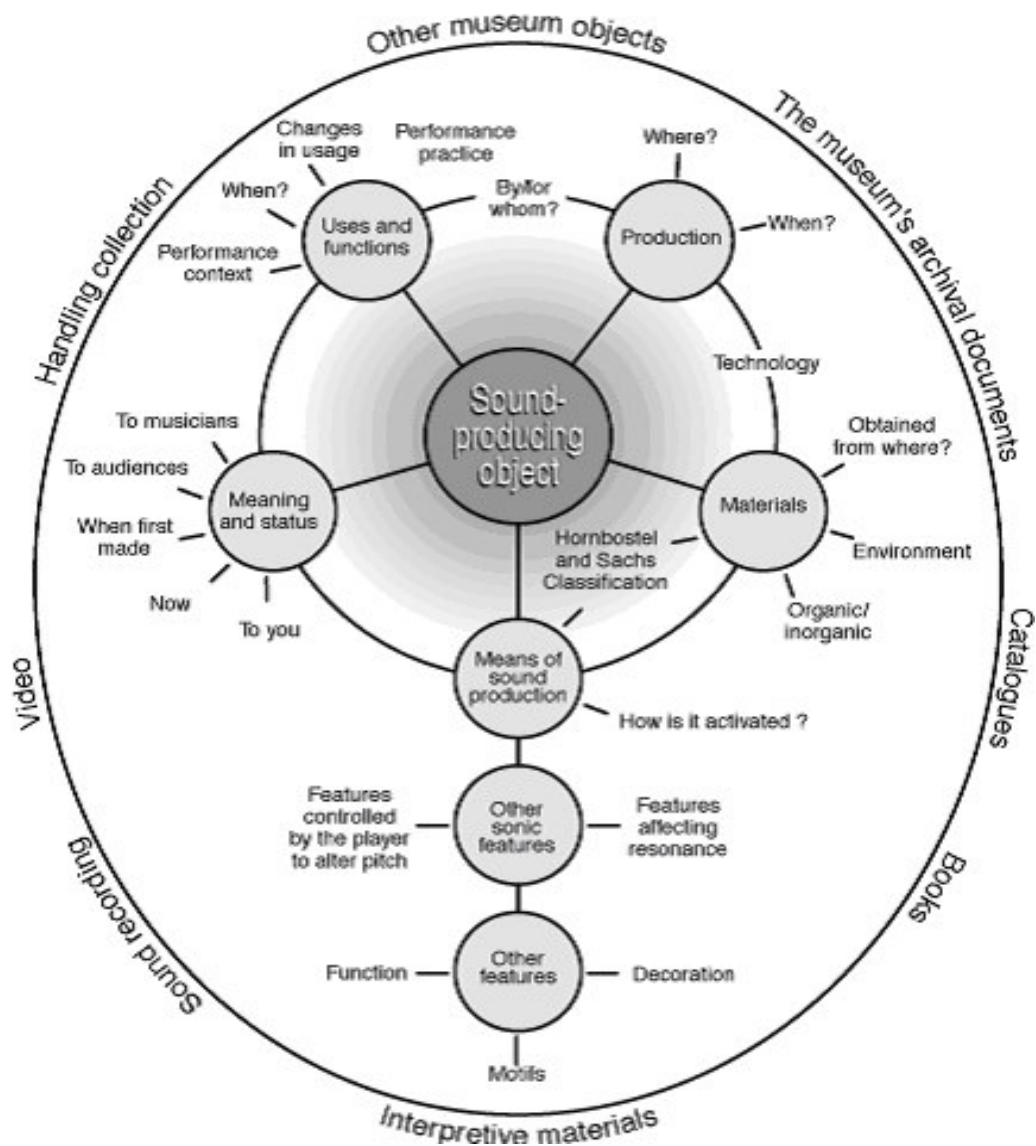
- 1) vzduch není ohraničen/is not confined – volné aerofony/free aerophones
- 2) vzduch je ohraničen/is enclosed: trubicí nebo nádobou
- 3) Je-li vzduch ohraničen, sledujeme zdroj kmitání:
  - 1) nárazem vzduchu na hranu přímo nebo pomocí kanálku
  - 2) nárazem vzduchu na pružnou lamelu –průrazný/free či nárazový/beating jazýček (jednoduchý, dvojitý)
  - 3) vzduch prochází mezi vibrujícími rty
- 4) Kombinací sledování ústního otvoru/mouthhole (na konci na boku) a typu zvukotvorného zařízení/functional device vznikají subtypy.

#### **Kazoos**

-jsou na půli cesty mezi membranofony a aerofony

#### IV. Muzejní prezentace zvuk produkujícího objektu

Schéma sestavené v *Canadian Museum of Civilisation* ukazující soubor vnitřně propojených témat vztahujících se k zvukovému nástroji určenému k muzejním prezentacím (Birley;Eichler;Myers 1998).



Obrázek č. 16: Schéma hudebního nástroje jako muzejního předmětu určeného k prezentaci. (autor: Birley;Eichler;Myers 1998; pro *Canadian Museum of Civilisation*)

## BIBLIOGRAFIE:

- BAINES, A.; WACHSMANN, K.P. (překl.) Classification of Musical Instruments : translated from the original German by Anthony Baines and Klaus P. Wachsmann. *Galpin Society Journal*, 1961, 14, pgs. 3-29
- BERLINER, P.F. *The soul of mbira : Music and traditions of the Shona people of Zimbabwe*. 2nd edition. Chicago, London : University of Chicago Press, 1993
- BIRLEY, M.; EICHLER, H.; MYERS, A. (et al.) *Voices for the Silenced : Guidelines for Interpreting Musical Instruments in Museum Collections*. CIMCIM 1998 [online]; [cit. srpen 2007]. Dostupné na <<http://www.music.ed.ac.uk/euchmi/cimcim/iwte.html>>
- BOHÁČ, P.; KOLÁŘ, J. *Jména států a jejich územních částí*. Praha : Český úřad zeměměřičský a katastrální, 1993
- BRAUN, H. *Einführung in die musikalische Volkskunde*. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985
- BUDIL, I.T. – *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha : Triton, 2003
- BUCHNER, A. *Hudební nástroje národů*. Praha : Artia, 1969
- BUCHNER, A. K otázce systematiky hudebních nástrojů. *Hudební nástroje*, 1977, r. 14, č. 1-6
- ČARNOGURSKÁ, M. (překl.) *A riekol Majster... : Z klasických knih konfuciánstva*. [výběr a překlad starověkých konfuciánských textů], 2. rozš. vyd., Bratislava : Tatran, 1990
- ČÍP, P.; KLAPKA, R.F. *Dudy v Čechách, na Moravě a ve Slezku: Historie, typologie, malá škola hry, návody na výrobu*. Brno : SALVE REGINA, 2006
- ČÍŽEK, B. *Hudební nástroje evropské hudební kultury*. Praha : Aventinum, 2002
- DE VALE, S.C. (ed.) *Issues in organology*. (Selected reports in ethnomusicology 8) Los Angeles : University of California – Department of Ethnomusicology, 1990
- DESCOLA, P. Claude Lévi-Strauss, strukturální antropologie a strukturální etnologie. *Český lid*, 1997, r. 84, č. 1
- DOURNON, G. *Guide for the collection of traditional musical instruments*. Paris : The Unesco Press, 1981
- DOURNON, G. Organology. In MYERS, H. (ed.) *Ethnomusicology : an Introduction*. New York, London : The Macmillan Press, 1992
- ELSCHEK, O. (ed.) Etnológia versus antropológia. *Ethnologia Actualis Slovaca. Acta universitatis ss. Cyrilli et Methodii Trnaviae*. Trnava : Univerzita Cyrila a Metodeje v Trnave, 2000

- ELSCHEK, O. Ideas, Principles, Motivations, and Results in Eastern Europe Folk- Music Research. In NETTL, B.; BOHLMAN, P.V. (eds.) *Comparative Musicology and Anthropology of Music*. Chicago, London : The University of Chicago Press, 1991
- ELSCHEK, O. Organológia : jej disciplinárna geneza a dnešné úlohy. *Hudební nástroje*, 1978, r. 15, č. 1-5
- ELSCHEK, O. *Slovenské ľudové píšťaly a ďalšie aerofóny*. Bratislava : VEDA vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1991
- FRIEDL, M. *Databáze hudebních nástrojů Náprstkova muzea v Praze*. Praha, 2005, 78 s. Postupová práce. Univerzita Karlova v Praze. Filozofická fakulta. Ústav etnologie. Vedoucí práce PhDr. Zuzuana Jurková, PhD.
- Gakkigaku Shiryôkan* (Collection for Organology). Tokio : Kunitachi College of Music [online]; [cit. červenec 2007]. Dostupné na <[http://www.gs.kunitachi.ac.jp/e\\_cat.html](http://www.gs.kunitachi.ac.jp/e_cat.html)>
- GEIST, B. *Původ hudby*. Praha, Bratislava : Editio Supraphon, 1970
- HOLÝ, D. Předpoklady české etnomuzikologie a Vývoj a současný stav české etnomuzikologie a její mezinárodní kontext. In *Hudební věda*. díl III., Praha : SPN, 1988
- HORNBOSTEL, E. von; SACHS, C. Systematik der Musikinstrumente : Ein Versuch. *Zeitschrift für Ethnologie*, j. 1914, n. 46, stn. 553-590
- HUA SHU, CH. *Chine : L'art du pipa : Lin Shicheng*. [Audio CD] France : Ocora, 1993
- JOHNSON, H. *Holistic Organology : Interconnecting Instruments, Players and Music – A Case Study of the Japanese Koto*. A paper presented at the conference Rethinking Organology: Challenges and Opportunities in the Study of Musical Instruments, Shanghai, September 2006 [poskytnuto Mgr. J. Chmelarčíkem]
- JONES, S. *Folk Music of China : Living Instrumental Traditions*. New York : Oxford University Press, 1995
- JURKOVÁ, Z. (a kol.) *Kapitoly z mimoevropské hudby*. 2. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci – Filozofická fakulta, 2001b
- JURKOVÁ, Z. Česká etnomuzikologie – zrcadlo doby. In BAJGAROVÁ; BAJER; VOJTĚŠKOVÁ (eds) *Miscellanea z výročních konferencí 99/2000*. Praha : Česká společnost pro hudební vědu, 2001a
- JURKOVÁ, Z. Nad českou etnomuzikologií. *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et historica*. 1996, Studia Ethnografica IX, č. 4, Praha : Univerzita Karlova, 1996
- JURKOVÁ, Z. Zamyšlení nad etnomuzikologickou metodologií. *Acta Universitatis Carolinae – Philosophica et Historica*. 1997, Studia Ethnografica X, č.3. Praha : Univerzita Karlova, 1997

- KANDERT, J. Poznámky k dějinám národopisu/etnografie v českých zemích : soupeření „etnografie“ s „etnologií“. In HOLUBOVÁ, M.; PETRÁŇOVÁ, L.; WOITSCH, J. (eds.) *Česká etnologie 2000*. 1. vyd. Praha : Etnologický ústav AVČR, 2002. s. 157-178.
- KARTOMI, M. *On concepts and classifications of musical instruments*. Chicago, London : The University of Chicago Press, 1990
- KARTOMI, M. The Classification of Musical Instruments : Changing trends in Research from the Late Nineteenth Century, with special Reference to the 1990s. *Ethnomusicology*, 2001, Vol. 45, No. 2, pgs. 283 - 314
- KARTOMI, M. *Upword and downword classifications of musical instruments, including a proposed new component: body percussion*. A paper presented at the conference Rethinking Organology: Challenges and Opportunities in the Study of Musical Instruments, Shanghai, September 2006 [poskytnuto Mgr. J. Chmelarčíkem]
- KELLER, J.; KOPECKÁ, M. (překl.) Hornbostelova a Sachsova systematika hudebních nástrojů. *Hudební nástroje*. 1977, r. 14, č. 1-4
- KOSKOFF, E. (ed.) *The Garland Encyclopedia of World Music : Volume 3 : The United States and Canada*. London, New York : Garland Publishing, Inc., 2001
- KOŠŤÁL, A. *Kapitoly z etnomuzikologie*. Praha : SPN, 1987
- KUBIK, G. *Zum Verstehen afrikanischer Musik*. Leipzig : Verlag Philipp Reclam jun., 1988
- KUBIK, G. *Kalimba, Nsansi, Mbira : Lamellophone in Afrika*. Berlin : Staatliche Museen zu Berlin, 1998
- KUNST, J. *Ethnomusicology*. The Hague : Martinus Nijhoff, 1974
- KUNZ, L. *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei*. Leipzig : VEB Deutsche Verlag für Musik, 1974
- KURFÜRST, P. *Hudební nástroje*. Praha : Togga, 2002
- KURFÜRST, P. *Organologie*. Hradec Králové : Georgius, 1998
- LAWLESS, R. *Co je to kultura*. Olomouc : Votobia, 1996
- LENG, L. *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava : Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied, 1967
- LYSLOFF, R.T.A.; MATSON, J. A new Approach to the Classification of Sound-producing Instruments. *Ethnomusicology*. 1985, 29, n. 2, pgs. 213-236
- MATOUŠEK, V. Etnomuzikologie u nás – aktuální stav a úkoly ; In BAJGAROVÁ; BAJER; VOJTĚŠKOVÁ (eds) *Miscellanea z výročních konferencí 99/2000*. Praha : Česká společnost pro hudební vědu, 2001

- MATOUŠEK, V. *Rytmus a čas v etnické hudbě*. Praha : Togga, 2003
- MERRIAM, A.P. *Ethnomusicology of the Flathead Indians*. New York : Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Inc., 1967
- MERRIAM, A.P. *The Anthropology of Music*. Evanston : Northwestern University Press, 1964
- MONTAGU, J.; BURTON, J. A proposed new classification system for musical instruments. *Ethnomusicology*. 1971, 15, n. 1, pgs. 49-70
- MOORE-KENNETH, J. "The Pipa". In *Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2000-. (October 2003) [online]; Dostupné na <[http://www.metmuseum.org/toah/hd/pipa/hd\\_pipa.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/pipa/hd_pipa.htm)> [cit. srpen 2007].
- MYERS, H. (ed.) *Ethnomusicology : an Introduction*; New York, London : The Macmillan Press, 1992
- MYERS, H. (ed.) *Ethnomusicology : Historical and regional studies*. London : The Macmillan Press; New York : W. W. Norton and Company, 1993
- NETTL, B. (et. al.) *Excursions in World Music*. New Jersey : Prentice Hall, 2001
- NETTL, B. *The Study of Ethnomusicology : Twenty-nine Issues and Concepts*. Urbana, Chicago : University of Illinois Press, 1983
- NETTL, B. *The Radif of Persian Music: Studies in Structure and Cultural Context*. Champaign : Elephant & Cat, 1992
- OLING, B.; WALLISCH, H. *Encyklopedie hudebních nástrojů*. Dobřebovice : REBO productions, 2004
- OLSEN, A.D. *Unit 1 "THE TRADITIONAL WORLD OF MUSIC": LESSON 3 - World Music Tools : Musical Instruments*. [online]; [cit. červenec 2007]. Dostupné na <<http://muh2051-04.fa04.fsu.edu/students/lessons/03/>>
- ORSZÁG-VRANECKÝ, J. *A měl jsem já písčalenku*. Ostrava : Krajské nakladatelství v Ostravě, 1963
- Ottův nový atlas světa*. Praha : Ottovo nakladatelství, 2003
- POLEDŇÁK, I.; FUKAČ, J. *Úvod do studia hudební vědy*. Olomouc : Univerzita Palackého, 2001
- POWELL, A. *Change lays not her hand : Organology and the museum*. Paper presented at Joint meeting of the American Musical Instruments Society in Vermillion, 2006 [online]; [cit. listopad 2006]. Dostupné na <[www.ardal.baroqueflute.com/publications.html](http://www.ardal.baroqueflute.com/publications.html)>

PROVINE, R.C.; TOKUMARU, Y.; WITZLEBEN, J.L. (eds.) *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 7 : East Asia : China, Japan and Korea*. New York, London : Routledge, 2002

RICE, T.; PORTER, J.; GOERTZEN, Ch. (eds.) *The Garland Encyclopedia of World Music. Volume 8*. New York, London : Garland Publishing, Inc., 2000

*Rok v Náprstkově muzeu*. Praha : Národní muzeum v Praze, 1972 – 1993

SADIE, S. (ed.) *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. London : Macmillan Press Limited, 1984

SALZMANN, Z. *Jazyk, kultura a společnost : úvod do lingvistické antropologie*. Praha : Ústav pro etnografii a folkloristiku; Akademie věd České republiky, 1997

*Slovník české hudební kultury*. Praha : Editio Supraphon, 1997

SOUKUP, V. *Přehled antropologických teorií kultury*. Praha : Portál, 2000

STEEL-WARREN, D. Issues in Organology : A Review. *Asian Music* 1993-94, n. 25, pgs. 213-217. Dostupné na <<http://www.mcsr.olemiss.edu/~mudws/reviews/orgnology.html>> [cit. srpen 2007]

SYROVÝ, V. *Hudební akustika*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2003

THRASHER, A.R. Bianzhou : Performance Variation Techniques in Jiangnan sizhu. *CHIME Journal*, 1993, n. 6, Spring

THRASHER, A.R. *Sizhu : Chamber music of South China*. [Audio CD] Netherlands : PAN RECORDS Ethnic series, 1995

THRASHER, A.R. The Melodic Structure of Jiangnan sizhu. *Ethnomusicology* 1985, n. 31, pgs. 240-260

TYLLNER, L. Etnomuzikologické projekty Etnologického ústavu AV ČR. In BAJGAROVÁ; BAJER; VOJTĚŠKOVÁ (eds) *Miscellanea z výročních konferencí 99/2000*. Praha : Česká společnost pro hudební vědu, 2001

TYLLNER, L. *Úvod do studia lidové písně*. České Budějovice : Pedagogická fakulta, 1989

WADE, B.S. *Thinking Musically*. New York : Oxford University Press, 2004

WITZLEBEN, J.L. „Silk and Bamboo“ *Music in Shanghai : The Jiangnan Sizhu Instrumental Ensemble Tradition*. Kent : Kent State university Press, Ohio, 1995