

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

Filozofická fakulta

Ústav hudební vědy

Magdalena Šolcová

MBIRA

HUDEBNÍ TRADICE ZIMBABWSKÉHO ETNIKA SHONA

MBIRA

**THE MUSICAL TRADITION OF THE SHONA
IN ZIMBABWE**

Diplomová práce

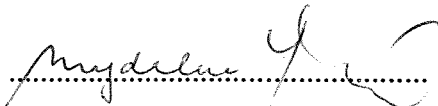
vedoucí práce: Doc. Mgr. Vlastislav Matoušek, Ph.D.

PRAHA 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

Souhlasím, aby byla práce půjčována ke studijním účelům.

V Praze 26. 4. 2007


Magdalena Šolcová

Chtěla bych poděkovat všem, kteří mi poskytli podporu a pomoc při přípravě a zpracovávání této práce.

V první řadě děkuji vedoucímu diplomové práce doc. Mgr. Vlastislavu Matouškovi, Ph.D., za jeho cenné připomínky a trpělivé korektury. Dále děkuji prof. PhDr. Jarmile Gabrielové, CSc., za pomoc při zajišťování studia na *University of Pretoria* v Jihoafrické republice. Za finanční prostředky na hrazení nákladů tohoto studijního pobytu děkuji *Fondu mobility Univerzity Karlovy, Filozofické fakultě a Českému hudebnímu fondu*. Bez stipendií, která mi byla laskavě udělena, by tato práce nemohla vzniknout. Dále děkuji všem africkým přátelům, od nichž se mi dostalo vřelého přijetí, vzácných rad a užitečných informací. Zvláště děkuji shonskému mbiristovi Yonahu Zonahovi a panu Martinu Nkhomovi s rodinou, jenž mě přijal do svého domu jako člena rodiny, a tím jsem získala mnoho nezapomenutelných osobních i profesních zkušeností. Na závěr bych ráda poděkovala také rodině vlastní – za jejich všeobecnou podporu jim patří mé upřímné díky.

OBSAH

ÚVOD	2
Výslovnost shonských názvů	6
1. LAMELOFONY NA AFRICKÉM KONTINENTĚ	
1.1. Geografické rozšíření lamelofonů v dobách současných i minulých	7
1.2. Stavba lamelofonů	8
1.3. Zařazení do organologických systémů a problematika rodového označení	9
1.4. Nomenklatura v jazycích Afriky	11
2. SHONA: SOCIO-GEOGRAFICKÝ KONTEXT	
2.1. Shona	13
2.2. Zimbabwe	14
2.3. Stručné dějiny Shonů	17
3. HUDBA SHONŮ	
3.1. Koncept, postavení a význam hudby v shonské kultuře	21
3.2. Vývoj a proměny hudby v historii shonského etnika	22
3.3. Hudební nástroje Shonů	25
3.3.1 Chordofony	25
3.3.2. Aerofony	26
3.3.3. Membranofony	27
3.3.4. Idiofony	27
3.4. Pojetí a druhy shonského tance	28
4. MBIRA	
4.1. Typy shonských mbir	30
4.1.1. Mbira dzaVadzimu	32
4.1.2. Matepe	33
4.1.3. Njari	33

4.1.4. Karimba	34
4.1.5. Mbira dzaVaNdau	35
4.2. Geografické rozšíření jednotlivých typů shonských mbir	36
4.3. Pohled do historie nástroje do počátku 20. století	37
4.4. Mbira v orální tradici Shonů	39
5. ROLE HUDBY A MBIRY V NÁBOŽENSKÝCH RITUÁLECH	
5.1. Tradiční náboženství Shonů	42
5.2. Rituál <i>bira</i> a jeho tradiční repertoár pro mbiru dzaVadzimu	45
5.3. Role duchů předků v souvislosti s tradováním hudby pro mbiru	51
6. ZÁKLADNÍ CHARAKTERISTIKY HUDBY PRO MBIRU	
6.1. Mbira dzaVadzimu z pohledu organologie	52
6.1.1. Stavba nástroje	52
6.1.2. Uchopení nástroje a základní technika hry	53
6.1.3. Ladění, rozsah a „chuning“	53
6.2. Funkce a jména lamel očima Shonů	56
6.3. Hudební struktura repertoáru pro mbiru	57
7. ANALÝZA RYTMICKO-HARMONICKÉ SLOŽKY	
CYKlickÉHO PATTERNU TŘÍ SHONSKÝCH SKLADEB	
7.1. Objekt a metodologické problémy analýzy	63
7.2. Rozbor cyklických patternů skladeb <i>Nyamaropa</i> a <i>Kariga mombe</i>	67
7.3. Rozbor cyklického patternu skladby <i>Nhemamusasa</i>	70
7.4. Shrnutí a abstrakce provedených analýz a srovnání s údaji v literatuře	71
7.5. Úvahy o emických konceptech	73
7.5.1. Inherentní patterny	73
7.5.2. „Kaleidofonická“ podstata shonské hudby	74
ZÁVĚR	
Hudba pro mbiru dzaVadzimu v kontextu hudebních kultur subsaharské Afriky	75

Summary in English	77
Rejstřík shonských názvů	81
Seznam literatury	86
Seznam audio- a video-publikací	92
Přílohy	
1. Shonské skladby v tabulaturách	94
2. Obrazové přílohy	110

Seznam vyobrazení v textu

Obr. 1	Africký lamelofon	8
Obr. 2	Možnosti rozložení lamel	10
Obr. 3	Různé tvary lamel	10
Obr. 4	Geografické rozšíření afr. lamelofonů do pol. 20. století	12
Obr. 5	Mapa Zimbabwe	15
Obr. 6	Graf složení obyvatelstva Zimbabwe	16
Obr. 7	Mapa rozložení etnických skupin na území Zimbabwe	16
Obr. 8	Chřestidla <i>hosho</i>	28
Obr. 9	<i>Mbira dzaVadzimu</i>	32
Obr. 10	<i>Matepe</i>	33
Obr. 11	<i>Njari</i>	34
Obr. 12	<i>Karimba</i>	35
Obr. 13	<i>Mbira dzaVaNdau</i>	35
Obr. 14	Mapa výskytu jednotlivých typů shonských mbir	36
Obr. 15	<i>Mbira dzaVadzimu</i> v rezonátoru <i>deze</i>	52
Obr. 16	Přibližné tónové výšky lamel <i>mbiry dzaVadzimu</i>	54
Obr. 17	Označení lamel <i>mbiry dzaVadzimu</i>	57

*„The Mbira is not just an instrument to us,
it is like your Bible...
It is the way in which we pray to God.“*



citát shonského mbiristy¹

¹ Podle: Paul Berliner, *The Soul of Mbira*, Berkeley 1993, s. 190.

ÚVOD

Jedním z nejužívanějších hudebních nástrojů u zimbabwského etnika Shona [Šona] je lamelofon *mbira*. Podle archeologických nálezů můžeme usuzovat, že v shonské hudební tradici hraje svoji roli už po staletí. Jak již prozradilo motto na úvodní straně, jedná se o roli velmi podstatnou a jedinečnou. Tradice shonského náboženství praví, že zvuk mbiry má moc proniknout nebesy a spojit svět živých se světem mrtvých. Úzké propojení s shonskými rituálními praktikami tedy činí z hudby pro mbiru nejen významný projev shonské hudební tradice, ale i základní kámen celé shonské kultury.

Otázku, zda i dnes existují v hudbě subsaharské Afriky živé formy orální tradice a v jakém stavu se hudební svět „černého“ kontinentu nachází, jsem si kladla již od své krátké návštěvy jižní Afriky v roce 1999. Pro naprostý nedostatek literatury v České republice a především za účelem nabytí osobních zkušeností, které jsou pro studium hudebních kultur subsaharské Afriky naprosto nezbytné, jsem se o šest let později rozhodla vycestovat přímo na místo. Díky dohodě Karlovy univerzity s University of Pretoria a díky finančním příspěvkům, které mi byly štědře uděleny několika českými stipendijními fondy, se mi podařilo zajistit celkem šestiměsíční studijní pobyt na území států Jihoafrická republika, Zimbabwe, Zambie a Namibie. Prostřednictvím pretorijského univerzitního profesora Meki Nzewiho, který mě vřele přizval k účasti na projektu organizace pro podporu tradiční africké hudby CIIMDA („Centre for Indigenous African Instrumental Music and Dance Practises“), jsem se seznámila se shonským mbiristou Yonahem Zonahem. Yonah byl první, kdo mě osobně zasvěcoval do tajů a zákonitostí shonské tradiční hudby pro mbiru a svým vyprávěním mě uvedl do jejího kontextu v rámci shonské kultury. Během poměrně krátké doby se mi za jeho asistence podařilo ovládnout základy hry na mbiru zvanou *nyunga nyunga*², načež mi Yonah opatřil – jeho slovy – tu „pravou“ shonskou mbiru: *mbiru dzaVadzimu* – mbiru předků. Kromě laskavé pomoci při zvládnání herních technik a uvedení do shonského tradičního repertoáru mi poskytl audio-nahrávky jeho mbirové hudební skupiny a kopii vlastního, dosud nepublikovaného rukopisu, z něhož mi dovolil čerpat. Organizaci CIIMDA a hudební fakultě pretorijské univerzity dále vděčím za seznámení s mnoha pozoruhodnými hudebníky a učiteli hudby z celé oblasti jižní Afriky. Od některých z nich se mi dokonce dostalo srdečného pozvání k pobytu v jejich domovech. Šance stát se

² Lamelofon *nyunga nyunga* lze zařadit do skupiny shonských mbir *karimbového* typu, který bude blíže představen v kapitole 4. „*Mbira*“.

na jistý čas členem africké rodiny a účastnit se provozování hudby v autentickém prostředí jsem ráda využila k získání dalších profesních i životních zkušeností.

V neposlední řadě mi možnost výjezdu do jižní Afriky a studium na jedné z jejích předních univerzit poskytly přístup ke zde nedostupné literatuře. V konfrontaci vlastních zkušeností s údaji v odborné literatuře jsem dále pokračovala i v berlínských knihovnách a archivech během semestrálního studia hudební etnologie na *Freie Universität* v letošním akademickém roce.

O shonské hudbě pro mbiru se v etnomuzikologických kruzích píše již zhruba sedmdesát let. Jako první projevil svůj odborný zájem o hudbu shonského etnika Jihoafričan Hugh Tracey. Své výzkumy vedl od třicátých let 20. století a během následujících desetiletí pořídil bohatý soubor nahrávek z různých oblastí celé jižní Afriky.³ Na Traceyho práci navázal v šedesátých letech jeho syn Andrew. Četné studie⁴ z jeho pera se zabývají převážně organologickým popisem nástroje mbira a základními strukturami shonské hudby. V téže době se africkým lamelofonům začal podrobně věnovat Gerhard Kubik. Hlavním ohniskem jeho zájmu v tomto období byla především jejich nomenklatura. Společensko-náboženský kontext zůstával mimo centrum etnomuzikologické pozornosti až do sedmdesátých let, kdy se zdvihla vlna zájmu o shonskou hudbu ve Spojených Státech amerických. V této době zde vznikly tři disertační práce věnující se tematice shonských tradic nebo konkrétně lamelofonu mbira (R. Kauffman 1970, P. Berliner 1974, J. Kaemmer 1975). Zvláště přínosným dílem je práce Paula Berlinera, která pokrývá široké spektrum aspektů od ladění mbiry až po stavy posedlosti duchem při shonských rituálech. Berlinerova kniha „*The Soul of Mbira*“, jež z disertace vzešla, byla dokonce označena jako „a landmark in ethnomusicological literature“.⁵ Dodnes se tato kniha dočkala celkem trojího vydání (1978, 1981, 1993). Léta 80. a 90. přinesla zejména dvě cenné studie zabývající se původem shonského tonálního systému a strukturálními analýzami mbirového repertoáru (G. Kubik 1988, K. P. Brenner 1997 – disertace). Nejnovější prací o hudbě shonských mbir je disertace Gerda Grupeho z roku 2005, která je pojata spíše jako shrnutí dříve objevených poznatků. Mimo německou etnomuzikologii (Brenner, Grupe) se v současné době věnuje shonské hudbě především americká odborná veřejnost. Na internetových serverech www.mbira.org a www.dandemutande.com, které američtí příznivci mbiry provozují již několik let, je možné konzultovat otázky týkající se shonské hudby nejen s řadou odborníků a stoupců

³ Hugh Tracey, “The Music of Africa Series” a “The Sound of Africa”, vydal I.L.A.M.

⁴ Srov. A. Tracey 1961, 1963, 1969, 1970a, 1970b, 1972.

⁵ Viz Kenneth A. Gourlay, Review of Berliner (1978), in: *Ethnomusicology* XXIV / 1, s. 128-130.

mbiry po celém světě, ale i přímo se zimbabwskými mbiristy. Ti zde také často informují své fanoušky o nových CD, nabízejí nástroje ke koupi nebo publikují vlastní příspěvky o shonské hudbě a její tradici.

V souvislosti se soudobou produkcí tradiční shonské hudby a s nedávnou literaturou shonského původu (např. zmiňovaný rukopis mbiristy Y. Zonaha) je nutné upozornit na jistou okolnost spojenou s politickými událostmi a společenskými proměnami jižní Afriky na konci minulého století. Mám zde na mysli ideu „africké renesance“⁶, jejíž vliv se šíří z Jihoafrické republiky, odkud vzešla, i do sousedních zemí. Tato myšlenka zdůrazňuje význam „tradičních“ hodnot africké společnosti a v oblasti hudební vede ke snahám o rekonstrukci „původní, ničím neovlivněné“ africké hudby. Tato honba za „tradičním“ však pomíjí fakt, že plynulá proměna každé hudební kultury je přirozená a nevyhnutelná.

Podstatnou roli zde ale také hraje hudební průmysl, který se snaží uspět s produkty africké renesance i v západním světě (fenomén „world music“). Vlivem nahrávacích společností, a samozřejmě i vlivem proměn estetických měřítek, ke kterým nepřetržitě dochází od prvního kontaktu s hudbou evropských misionářů, tedy vznikají nové konstrukty, které sice přejímají hudební prvky euro-amerického světa, ale samy se charakterizují jako původní tradiční hudba.

Probíhající proces afrického národního obrození je potřeba brát v úvahu i při zkoumání hudby Shonů a mít ho na mysli i při četbě literatury, bookletů kompaktních disků a výroků shonských hudebníků. S pojmy jako „naše tradice“ a „kultura“ apod. je při interpretaci nutné zacházet s obezřetností.

Co se týče literatury o afrických lamelofonech v českém jazyce, existuje kromě slovníkových hesel pouze jedna bakalářská práce, která se zabývá konkrétními nástroji ve sbírkách Náprstkova Muzea.⁷ Pokud je mi známo, o hudbě Shonů dosud nebylo napsáno naprosto nic. Proto je hlavním cílem této práce vytvořit výchozí text, který by představil lamelofon mbira z antropologického i organologického hlediska a na nějž by bylo možno navázat detailně zaměřenými studii shonské hudby.

V první kapitole diplomové práce obecně pohovořím o geografickém rozšíření afrických lamelofonů, jejich základní stavbě a jménech, která se pro ně používají. Druhá kapitola

⁶ Idea „africké renesance“ zahrnuje aspekty politické, socioekonomické, ideologické i kulturní. Jejím symbolickým startem byla legendární věta „Jsem Afričan“ („I am an African“), kterou v roce 1996 pronesl tehdejší jihoafrický viceprezident Thabo Mbeki. Myšlenku návratu k africkým kořenům poprvé uvedl již o rok dříve ve svém příspěvku „Přišli jsme domů“ („We have come home“), proneseném na konferenci ministrů informací Organizace africké jednoty.

⁷ Milan Gonda, *Xylofony a lamelofony ve sbírce hudebních nástrojů Náprstkova Muzea*, bakalářská práce UK FHS 2006.

stručně představí etnikum Shona a současný stát Zimbabwe, jehož území obývá. Ve třetí kapitole se věnuji shonské hudbě, jejímu konceptu a proměnám v průběhu staletí. Dále zde popíšu shonské hudební nástroje a druhy tance. Čtvrtá kapitola je zaměřena na lamelofon mbira. Podrobně se zabývá jeho jednotlivými typy a jejich postavením v shonské kultuře. Dále jsou zde uvedeny zajímavé zmínky o mbire v shonské orální tradici. Význam a roli hudby pro mbiru v náboženských rituálech popisují v kapitole páté. Následující kapitola přináší základní charakteristiky shonské hudby se zaměřením na typ *mbiry dzaVadzimu*, jejíž organologický popis je nabídnut v samostatné podkapitole. V analytické části práce (kapitola 7) se soustředím na tu složku shonské hudby, která je v kontextu kultur subsaharské Afriky ojedinělá. Jedná se o specifický harmonický průběh dlouhých cyklických patternů, pro něž je charakteristická hluboká strukturovanost a symetrie. Poukázáním na vnitřní komplikovanost a komplexnost shonského hudebního systému bych ráda přispěla i k odbourávání tzv. evropského „afropesimismu“, který považuje africké kulturní produkty za nesrovnatelné, ba až primitivní a nehodné hlubšího zájmu. Závěr práce zasazuje shonskou hudbu pro mbiru do kontextu ostatních hudebních kultur subsaharské Afriky. Kromě fotodokumentace přikládám k práci soubor transkribovaných shonských skladeb do vlastního modelu tabulatur, jenž je představen a využíván již při analýze v sedmé kapitole. V práci vycházím především z informací získaných osobním kontaktem se shonskými mbiristy a z výše uvedené literatury.

Čtenář si jistě povšiml, že používaný způsob zápisu slova *Shona*, jež se vyslovuje s počátečním „š“, neodpovídá zvyklostem fonetického zápisu v českém jazyce. K rozhodnutí zapisovat tento výraz a jeho obměny s „sh“ mě přivedlo osobní přesvědčení, že vlastní jména a názvy si mají i v cizích jazycích zachovávat co nejvíce ze svého původního tvaru. Tentýž názor zastává například i soudobá německá etnomuzikologie, která rovněž odmítá německou formu přepisu „Schona“ a zůstává u tvaru, který je shonskému jazyku *chiShona* vlastní. Stejně tak zacházím i s dalšími slovy shonského původu a používám výhradně jejich originální podoby. Zásady správné shonské výslovnosti přibližuje tabulka s vysvětlivkami na následující straně. Všechny shonské výrazy a zimbabwské místní názvy použité v průběhu celé diplomové práce uvádím v abecedně uspořádaném rejstříku v závěru práce.



Výslovnost shonských názvů

a	[a]
e	[e]
i	[i]
o	[o] s náznakem [ou]
u	[u]
au	[au]
sh	[š]
ch	[č]
vh	[v]
v	bilabiální frikativa (obouretné v)
n'	nasální n
r	[r]
d	implosivní, pokud použito na začátku slova
b	implosivní, pokud použito na začátku slova
dh	[d]
zvi	sykavková frikativa
tsi	[ci]

1. AFRICKÉ LAMELOFONY

1.1. Geografické rozšíření lamelofonů v dobách současných i minulých

Od etiopských hor až k Mysu Dobré naděje, od gambijských pláží až ke Kilimandžáru a namibských dun k mozambickým břehům Indického oceánu se v dřívějších dobách lidé těšili něžným zvukem hudebního nástroje, který si vyráběli ze dřeva a několika bambusových či kovových plátků. Jazyčky, připevněné ke korpusu nástroje pouze jedním koncem, stačilo na druhé volné straně jemně stlačit palcem, rychle uvolnit a tiché tóny se rozezněly prostorem. Podle těchto plátků – lamel – se dnes podobné nástroje obecně označují jako lamelofony.⁸

Při putování africkými kraji v dnešních dobách už na tyto hudební nástroje narazíme spíše výjimečně. Zvláště z oblastí střední Afriky (Středoafriická republika, Kongo, Demokratická republika Kongo, sever Zambie a Malawi) se během druhé poloviny dvacátého století téměř zcela vytratily. Jednou z výjimek je stát Zimbabwe, kde si lamelofony stále udržely živou tradici a dokázaly se prosadit dokonce i vedle elektrických kytar na scéně populární hudby.

O dávném rozšíření lamelofonů napříč celou subsaharskou Afrikou však svědčí řada nálezů, které našly svůj nový domov ve sbírkách etnologických muzeí. Nesmírné množství jejich forem vypovídá o tom, že se lamelofony nejpozději ještě v první polovině 20. století těšily velké oblibě. V jejich nápaditých konstrukčních technikách, nevidaných dekoracích nebo i mystické spojitosti s nadpřirozeným světem mrtvých předků se zračí mnohé z duše afrického kontinentu.⁹

Rozšíření lamelofonů mimo africký kontinent

S vývozem afrických otroků se na jiné kontinenty začaly šířit i lamelofony. Jejich výskyt je doložen kupříkladu na Kubě, Francouzských Antilách, v Dominikánské republice, Brazílii, Haiti, Jamajce a ve Spojených státech. Zatímco v posledně jmenovaných zemích se

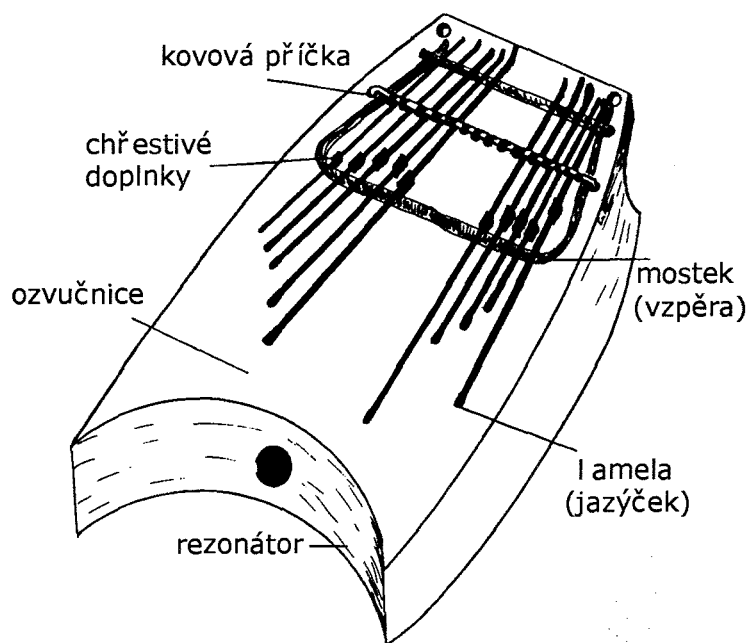
⁸ Termín „Lamellaphone“, který je užíván ve slovníku *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 10, s. 401-407, vznikl podle G. Kubika, jednoho z autorů hesla, nedopatřením při editaci. V druhém vydání tohoto slovníku je již heslo uvedeno pod jménem „Lamellophone“. Srov. Gerhard Kubik, *Kalimba, Nsansi, Mbira - Lamellophone in Afrika* (dazu CD), in: *Musikethnologie X: Neue Folge* 68, Berlin 1998 (dále jen „Kubik 1998“).

⁹ Viz Kubik 1998, s. 9.

vytratilý již v 19. století, na Karibských ostrovech žijí dodnes. Pod názvem *marimbula*¹⁰ se zde těší velké oblibě.

1.2. Stavba lamelofonů

I přesto, že se na první pohled mohou lamelofony z různých afrických oblastí značně lišit, dva konstrukční prvky jsou vždy společné: rezonanční plocha a sada lamel, upevněných tak, aby mohly na jedné straně volně vibrovat.¹¹ Rezonanční desky se vyrábějí buď z kusu prostého prkénka nebo mohou být součástí tzv. „kalebasového“ či „boxového“ rezonátoru. Jejich tvary, velikosti i výrobní materiály jsou nejrůznější: od titěrných plechovek od sardinek¹² a skromných dřevěných krabiček až po vlnadná ženská těla vyřezaná z jednoho kusu bytelného a bohatě dekorovaného dřeva. Součástí lamelofonů bývají zpravidla i chřestivé doplňky, které zvuku nástroje dodávají specifickou barvu.



Obr. 1 Ukázka afrického lamelofonu se skříňkovým rezonátorem

¹⁰ Lamely nástroje *marimbula* jsou zpravidla široké a znějí hlubokým tónem. Více viz Kaufmann, *The Mbira, Variation and Improvisation*, in: *Multi-part Relationships in the Shona Music of Rhodesia*, disertační práce, University of California, Los Angeles 1970 (dále jen „Kaufmann 1970“), s. 75-6.

¹¹ Stejným principem jsou rozeznívány např. i brumle, které se proto rovněž řadí do skupiny lamelofonů.

¹² Srov. Paul Berliner, *The Soul of Mbira, Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe with an Appendix 'Building and Playing a Shona Karimba'*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1993 (dále jen „Berliner 1993“), s.10.

1.3. Zařazení do organologických systémů a problematika rodového označení

Podle organologického rozřazení Sachs-Hornbostelova systému¹³ jsou výše popsané nástroje prohlašovány za „Zupfidiophonen“ (zupfen = tahat, škubat, trsat / v anglickém překladu: „plucked idiophones“). Tento termín však není zcela přesný, protože způsob rozeznívání lamel stlačením a uvolněním jazýčku bříškem prstu lze jen těžko označit za „trsání“ nebo snad dokonce „tahání“ a „škubání“. Gerhard Kubik¹⁴ popisuje hru na lamelofony spíše slovesem „stírat“ („wischen“).

Ve starší literatuře se lamelofony nejčastěji objevují pod souhrnným názvem *sansa* (nebo *sanza*), který byl přejat ze zápisků bratrů Davida a Charlese Livingstonových.¹⁵ Protože dnes už v odborné veřejnosti převládá názor, že toto označení vzniklo chybným zápisem zběžně zaslechnutého slova *nsansi* (název konkrétního typu lamelofonů v oblasti jihovýchodní Afriky), je od jeho používání v etnomuzikologické literatuře všeobecně upouštěno. Literatura novější (zejména literatura 70. let) uvádí jako rodový název pro lamelofony slovo *mbira*.¹⁶ Tento termín je však spjat pouze s oblastí nižšího toku Zambezi a v jiných částech Afriky je zcela neznámý. Pro obecné označení celé nástrojové skupiny se tedy rovněž příliš nehodí. V posledním desetiletí se stále více prosazuje neutrální označení *lamelofon*, které jako rodové jméno pro celou kategorii navrhl v roce 1965 Gerhard Kubik. Vzhledem k tomu, že názvy používané v afrických jazycích se zpravidla vážou jen k jednomu konkrétnímu typu nástroje, jeví se toto označení jako nejvhodnější.

Organologická subklasifikace lamelofonů se může řídit podle mnoha různých kritérií, např. podle:

- vlastností rezonátoru (tvar, materiál apod.)
- rozložení lamel (počet rejstříků, způsob uspořádání v jejich rámci, tvar)
- materiálu použitého k výrobě lamel (bambus x kov)
- způsobu naladění (různá délka lamel x přidávání vosku)
- typu přídavných chřestidel

¹³ Sachs-Hornbostelova systematika hudebních nástrojů pochází z roku 1914. Trsací lamelofony se nachází pod číslem 12.

¹⁴ Kubik 1998, s. 10.

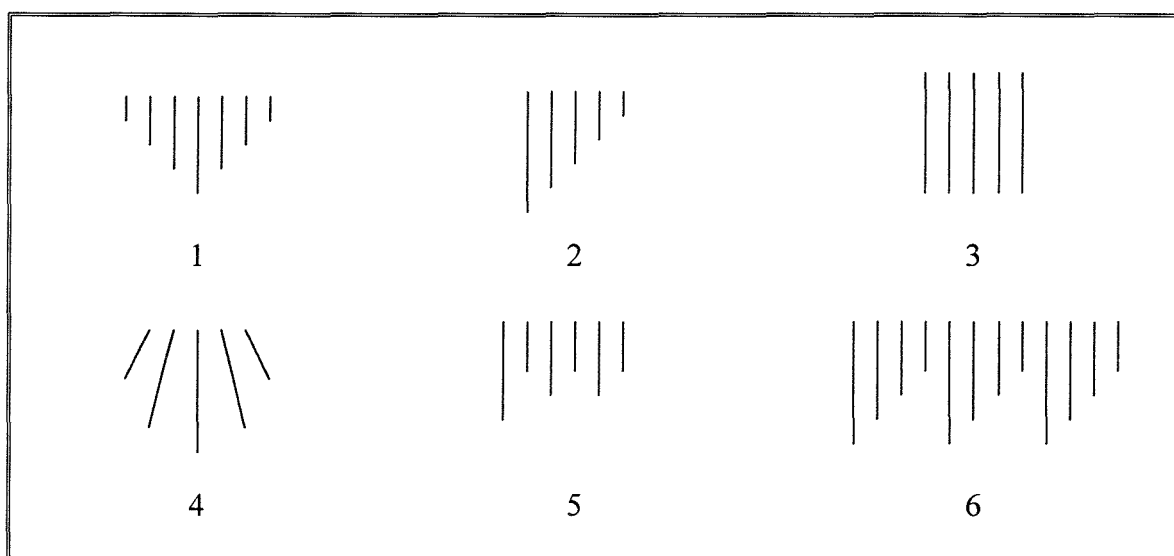
¹⁵ Charles Livingstone / David Livingstone, *Narrative of an Expedition to the Zambesi and Its Tributaries 1858-64*, London: John Murray, 1865, s. 237. Úryvky v: Kubik 1998, s. 80-84.

¹⁶ Název *mbira* jako rodové označení všech lamelofonů navrhl Hugh Tracey ve článku: A Case For the Name of Mbira, in: *African Music II / 4*, 1932, s. 17-25.

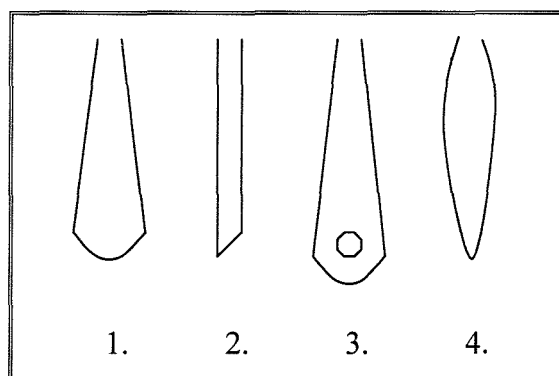
Kubikovo dělení,¹⁷ které vychází ze *Systematiky afrických hudebních nástrojů* Hugh Traceyho z roku 1948,¹⁸ rozlišuje jednotlivé typy lamelofonů následovně:

- a) deskové lamelofony, jejichž ozvučené desky jsou pravoúhlé
- b) lamelofony s vějířovitým korpusem, často s bočním vzedmutím
- c) lamelofony se „zvonovým“ rezonátorem („zvon“ se drží otevřenou částí směrem k tělu hudebníka)
- d) lamelofony se skříňkovým rezonátorem
- e) všechny ostatní nepravidelné formy

Návrh na klasifikaci lamelofonů podle způsobu rozložení lamel
zobrazuje následující tabulka (obr. 2):



Různé typy tvaru lamel (obr. 3):¹⁹



¹⁷ Kubik 1998, s. 12.

¹⁸ Hugh Tracey, *Handbook for Librarians*, 1948.

¹⁹ Podle: Berliner 1993, s. 13.

1.4. Nomenklatura v jazycích Afriky

Vezmeme-li v úvahu nesmírné množství afrických jazyků a jejich vzájemné rozličnosti, jistě si dokážeme představit šíři nejrůznějších jmen, která se k lamelofonům ve všech afrických hudebních kulturách vztahují. Psané literatury dominují především čtyři slovní kmene:²⁰ *-limba (-rimba)*,²¹ *-kembe*, *-sansi* a *mbira*.

Kořen slova *-limba* se s mnohými předponami objevuje především v jazycích jihovýchodní a východní Afriky (Mozambik, Tanzánie, Malawi a j.). Zvláště rozšířená je např. forma *karimby*, která se váže k lamelofonu s deskovému ozvučnicí. V hraničních oblastech Angoly a Demokratické republiky Kongo se toto označení nepojí pouze k lamelofonům, ale i ke xylofonům.

Slovní kmen *-kembe* se používá především v oblasti dnešní Demokratické republiky Kongo a východní Angoly. Označují se jím lamelofony malých rozměrů se skříňkovým rezonátorem. Z názvů *dikembe*, *ikembe*, *lukembe* apod. je pravděpodobně nejrozšířenější formou slovo *likembe*, kterým lamelofony nazývají příslušníci jazykových skupin *lingala* a *kikongo*. Další varianty odvozené od kmene *-kembe* se vyskytují v Ugandě, jižním Súdánu, na jihozápadě Středoafričské republiky a v západních oblastech Tanzánie.²²

Pod různými formami názvu *-sansi* jsou dnes známé především deskové lamelofony z oblasti Angoly. K nejčastěji uváděným označením patří jména *cisanzi* a *kisanji*.²³ Do Angoly se podle Kubika²⁴ dostaly z oblasti nižšího toku Zambezi v jihovýchodní Africe, kde ho jako *nsansi* mohli v roce 1858 zaslechnout i bratři Livingstonovi.²⁵ V některých z tamějších řečí se údajně název *-sansi* přenesl i na klávesové hudební nástroje importované z Evropy během 20. století.²⁶

V oblasti zambezského údolí se dodnes hojně vyskytují lamelofony pojmenovávané slovem *mbira*. Podle archeologických nálezů na území dnešního Zimbabwe sahá jejich tradice nejméně do 15. století. Největšího rozkvětu se tyto hudební nástroje dočkaly u bantuského etnika Shona, a to zvláště díky jejich kovářskému umění. Pomnožný termín *mbira* má v jazyce *chiShona* dvojí význam: singulár ukazuje na jednu lamelu jako zdroj

²⁰ Srov. Kaufmann 1970, s. 70, dále viz Kubik 1998, 1. kapitola.

²¹ V mnohých bantuských jazycích je "l" a "r" jedním fonémem.

²² Kaufmann 1970, s. 70.

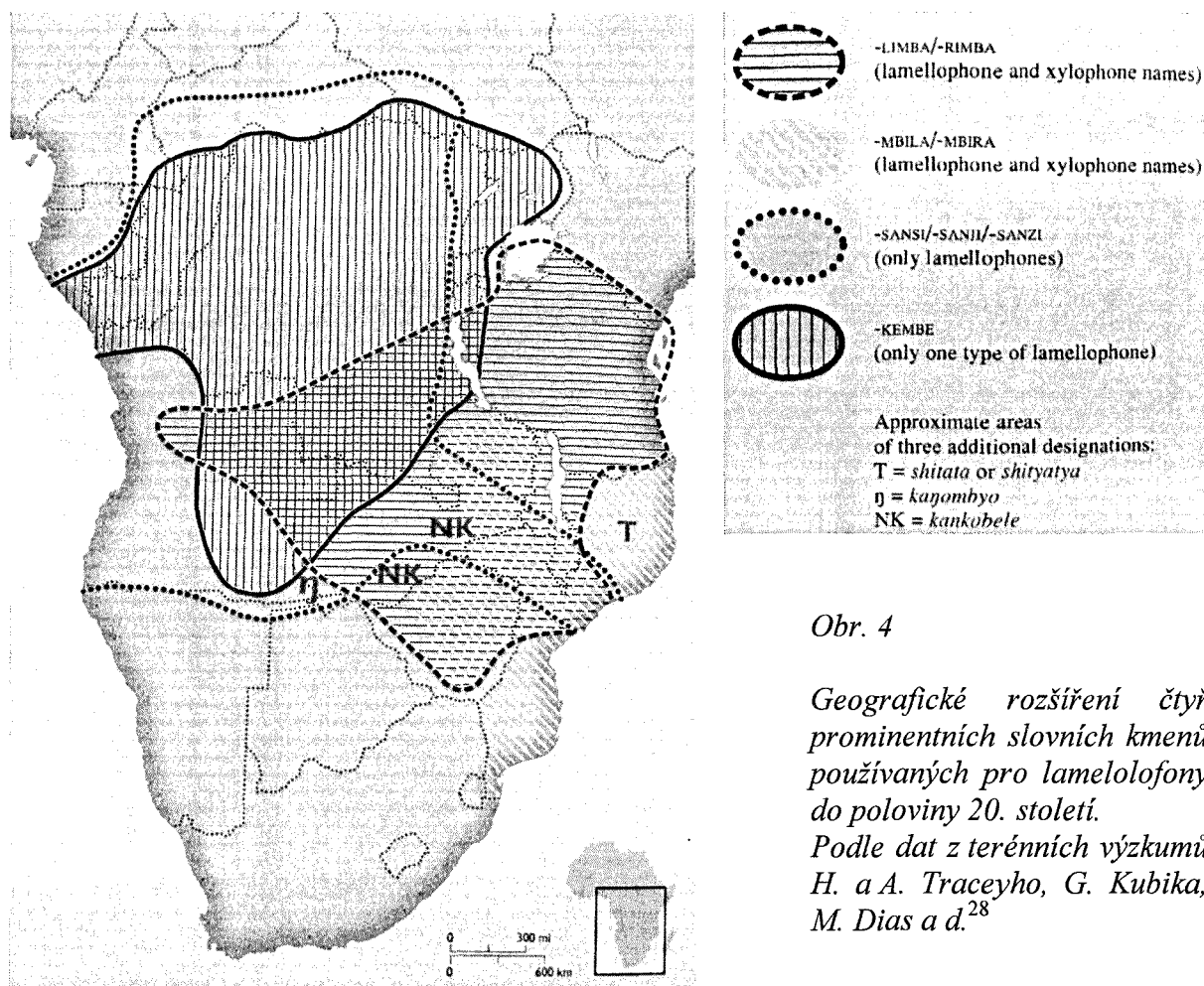
²³ Podle: Kubik 1998, s. 12.

²⁴ Kubik 1998, s. 51.

²⁵ Více viz kapitola 4.3. „Pohled do historie nástroje do počátku 20. století“.

²⁶ Podle: Kubik 1998, s. 53.

izolovaného tónu a plurál, tedy doslova „tóny“, označuje celý hudební nástroj.²⁷ Ke slovu *mbira* se ještě často dodává dovětek, který blíže určuje, komu ony „tóny“ patří, kupříkladu lamelofon *mbira dzaVadzimu* prozrazuje spojení se zemřelými předky již ve svém názvu: „mbira předků“. Právě pro těsnou souvislost s náboženskými rituály, při nichž se duchové předků uctívají, dodnes zastávají lamelofony *mbira* v shonské kultuře velmi významnou pozici.



Obr. 4

Geografické rozšíření čtyř prominentních slovních kmenů používaných pro lamelofony do poloviny 20. století.

Podle dat z terénních výzkumů H. a A. Traceyho, G. Kubika, M. Dias a d.²⁸



²⁷ Srov. John E. Kaemmer, Music of the Shona of Zimbabwe, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 1, New York and London, Garland Publishing, 1998 (dále jen „Kaemmer 1998“), s. 746.

²⁸ Zdroj: G. Kubik, African and African American Lamellophones: History, Typology, Nomenclature, Performers, and Intracultural Concepts, in: *Turn up the Volume! A Celebration of African Music*, ed. Jacqueline Cogdell DjeDje, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History, 1999, s. 20-57.

2. SHONA: SOCIO-GEOGRAFICKÝ KONTEXT

2.1. Shona

Příslušníci bantuského etnika, které je dnes označováno jako maShona neboli Shonové, obývají rozlehlé území rozkládající se mezi řekami Zambezi a Limpopo v jihovýchodní Africe. Kromě Zimbabwe, kde svými deseti miliony tvoří zhruba 77% celkové populace státu, žijí malé skupiny Shonů v sousedních státech Mozambik, Botswana, Zambie, Malawi a Jihoafrická republika. Celkový počet všech Shonů žijících v oblasti jižní Afriky činí přibližně 10,7 mil.²⁹

Spíše než příslušnost k státu cítí Shonové příslušnost k vlastní jazykové a kulturní skupině. Jako *lingua franca* se sice v celé oblasti osídlené Shony používá řeč chiShona,³⁰ ale většina Shonů se jazykově i kulturně identifikuje spíše s některým z jejích dialektů. Na otázku „jakým jazykem mluvíte?“ nebo „ke které etnické skupině patříte?“ tedy spíše než „Shona“ zazní odpověď např. „Korekore“, „Karanga“, „Zezuru“, „Manyiaka“, „Rozwi“ nebo „Ndau“.

Termín Shona, který je dnes všeobecně používán odbornou veřejností pro označení jak etnické, tak i širší lingvistické skupiny, se tedy zdá být samotným příslušníkem tohoto etnika ne zcela vlastní. Pro některé z nich může být dokonce až nepřijatelný. Podle zimbabwského lingvisty Solomona M. Mutswaira by se mělo od užívání jména Shona zcela upustit, protože „*so-called Shona are Mbire, and not Shona! (...) Strictly speaking there is not a single person among them who acknowledges that they are Shona. There are no families, clans, ethnic groups, headmen or chiefs who trace their totem, or origin from a „Shona“ group.*“³¹ Kromě konstatování, že původ samotného jména Shona je nejasný, argumentuje výsledky vlastního průzkumu orálně tradovaných mýtů o prapůvodu Shonů. Z velké části se v nich hovoří o praotci *Mambiri*, který vedl svůj lid z *Guruuswe* v Tanzanii do oblasti dnešního Zimbabwe, kde se trvale usídlil. Údaje z mytologie dává Mutswaire do souvislostí s dalšími fakty, jako je např. existence kmene *Mbire*, který dosud žije

²⁹ Údaje převzaty z dvanácté edice lingvistického katalogu jazyků světa „Ethnologue“ (1992), který zahrnuje i mnoho dalších demografických a socio-kulturních informací (www.ethnologue.com, staženo dne 5. 6. 2006).

³⁰ Podle Greenbergovy typologie afrických jazyků se řadí *chiShona* stejně jako všechny další bantuské jazyky k nigero-kordofánské jazykové rodině, odnoži benue-konžské. Greenbergovy výzkumy také potvrzují hypotézy o migraci bantuských etnik ze západní Afriky (viz kapitola 2.3. „*Stručné dějiny Shonů*“).

³¹ Solomon Mutswairo, the Mbire Hypothesis, in: Mutswairo, Solomon Manqwiro / Masasire, Albert / Mberi, Nhira Edgar / Furusa, Munashe / Chiwome, Emmanuel, *Introduction to Shona Culture*, Gweru, Zimbabwe 1996 (dále jen „Mutswairo 1996“), zde s. 1 a 7.

v centrální části Zimbabwe a jehož kmenový náboženský totem *Soko* (opice) se shoduje s tím, který byl podle pověstí vyznáván i lidem praotce Mambiriho.

Stejně jako Mutswaire i řada dalších historiků a lingvistů připouští, že původ jména Shona není jasný. V úvahu připadají přinejmenším dvě hypotézy. První z nich předpokládá, že název Shona je odvozen od portugalského „svino“ (prase), kterým Portugalští dobyvatelé označovali některé z shonských kmenů, se kterými přišli do styku. Tato hypotéza je podložena tím, že „svino“ se v modifikované verzi dochovalo např. ve jméně shonské etnické skupiny „amaswina“. Druhá hypotéza spojuje vznik jména „Shona“ s vpádem kmene Ndebele do jižní oblasti shonského osídlení v 19. století.³² Tehdy bylo původní shonské obyvatelstvo Rozwi vetřelci nazýváno hanlivým a posměšným „ukushona“ (zmizet, uprchnout). Toto označení se později přeneslo i na sousední spřízněné kmeny a v kratší podobě „Shona“ ho patrně zaslechli i příchozí britští kolonizátoři.

Historikové, lingvisté a etnografové, kteří se Shony celoživotně zabývají, např. David Beach nebo Michael Bourdillon, se přiklání spíše k hypotéze druhé. Ať je však blíže pravdě kterákoli ze zmíněných variant, obě předkládají jedno společné mínění. Jasně se shodují v tom, že slovo Shona je do kulturního prostředí Shonů importované z vnějšího prostředí. Za jeho následné, a později i oficiální rozšíření na sousední kmeny jsou s největší pravděpodobností zodpovědné kolonizační snahy o generalizující znázornění kolektivní identity všech úzce jazykově spřízněných etnik.

Přestože tedy slovo Shona není původně vlastním označením jeho dnešních nositelů, a přestože jeho prvotní použití bylo bezesporu míněno hanlivě, rozhodla jsem se, že ve své diplomové práci výzvu Solomona Mutswaira nevyšlyším a budu nadále pokračovat v jeho „mylném“ užívání. K tomuto rozhodnutí mě vede jak osobní zkušenost ze Zimbabwe a sousedních států, kde jsem se s podobnými námitkami proti názvu „Shona“ nesetkala, tak i skutečnost, že během boje za nezávislost v sedmdesátých letech 20. století pocítovali sami příslušníci zimbabwských bantuských etnik potřebu širších jednotných označení a společným jménem „Shona“ jasně vyjadřovali jednotnost všech jeho kmenů.

2.2. Zimbabwe

Domovem naprosté většiny Shonů, jak již bylo dříve zmíněno, je území státu Zimbabwe. O tom, kudy povedou jeho hranice, bylo rozhodnuto již koncem 19. století, kdy si britské a portugalské koloniální mocnosti rozdělovaly obsazená území jihovýchodní

³² Viz kapitola 2.3. „*Stručné dějiny Shonů*“.

Afriky. Na tehdejší rozmístění sídel jednotlivých etnik a zachování jejich celistvosti po vzniku nových států přitom nebyly brány žádné ohledy. Následkem tohoto „rýsování hranic od stolu“ byla řada kmenů a klanů násilně rozdělena na dvě části, a tím byl zásadně narušen jejich tradiční pospolitý způsob života (tzv. „kinship system“).

Současný stát Zimbabwe, který byl vyhlášen v roce 1979 po úspěšném dovršení letitého boje proti britské kolonialistické nadvládě, odvodil své nové jméno od mohutných kamenných staveb, jež v časovém rozmezí 12. – 15. století vystavěli shonští obyvatelé na řadě míst dnešního zimbabwského státu. Nejrozlehlejší a historicky nejvýznamnější stavbou bylo a dodnes zůstává „Great Zimbabwe“, rozlehlé kamenné hradiště, které bylo po několik století centrem shonské kultury.³³ „Domy vytesány z kamene“, jak zní doslovný překlad slova Zimbabwe, se jako významné odkazy předků, poukazující na staletou shonskou tradici, staly jedním ze základních symbolů shonské kulturní identity.

Rozloha dnešního Zimbabwe, oficiálně Zimbabwské republiky, činí 390 580 km². Území současného státu se zcela shoduje s územím předcházejícího koloniálního státu, britské *Jižní Rhodesie*. Zimbabwe se dělí do osmi správních celků: *Manicaland*, *Mashonaland Central*, *Mashonaland East*, *Mashonaland West*, *Masvingo*, *Matabeleland North*, *Matabeleland South*, *Midlands*. Hlavním městem Zimbabwe je *Harare*. Dalším významným sídlem je město *Bulawayo* (provincie *Matabeleland North*), které nese označení „město se zvláštním statutem“.

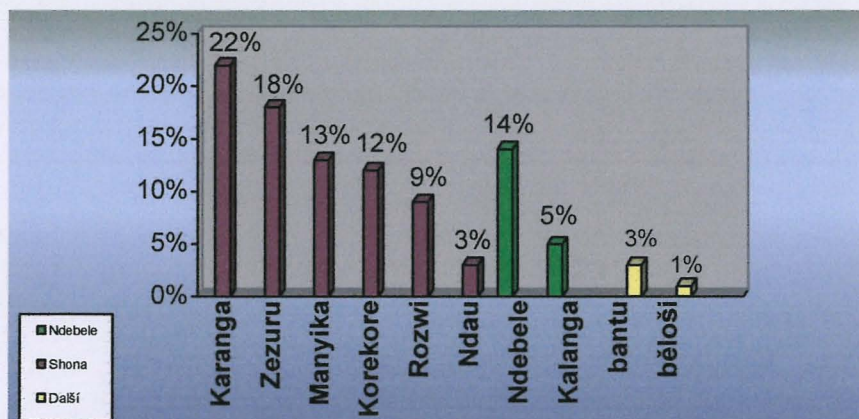


Obr. 5 Mapa Zimbabwe

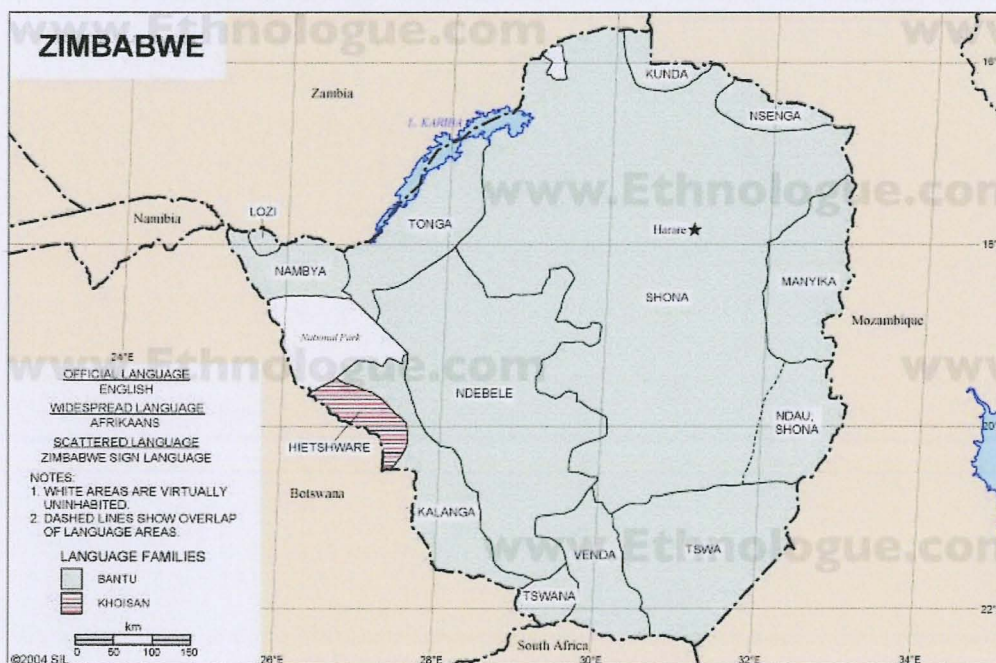
Celkový počet obyvatel Zimbabwe se odhaduje na 13 milionů. Přibližné národnostní složení přehledně zobrazuje přiložený graf. Kromě etnika maShona, které představují

³³ *Great Zimbabwe* se nachází v dnešní provincii *Masvingo*, jihovýchodně od stejnojmenného hlavního města. Více viz kapitola 2.3. „*Stručné dějiny Shonů*“.

fialové sloupce, žije v Zimbabwe početná skupina baNdebele (zelené sloupce: Ndebele, Kalanga), další bantuská etnika (Tonga, Nambya, Tswa, Nsenga, Kunda a d.) a hrstka bělochů.



Obr. 6 Složení obyvatelstva Zimbabwe. Graf vypracován podle údajů uveřejněných na internetovém serveru www.ethnologue.com.³⁴



Obr. 7 Rozložení etnických skupin na území Zimbabwe. Převzato z www.ethnologue.com.

Příslušníci jednotlivých shonských kmenů se dále mezi sebou rozlišují podle příslušnosti k určitému klanu. Totemy, které jednotlivé klany vyznávají, se dědí patrilineárně, stejně jako klanová tabu, majetek a *mitupo* či *zviduo* (posvátná jména). Totemy se mohou vztahovat jak ke zvířatům (slon, pavián, antilopa, zebra...),

³⁴ Údaje převzaty z dvanácté edice lingvistického katalogu jazyků světa "Ethnologue", který zahrnuje i mnoho dalších demografických a socio-kulturních informací (mapa stažena dne 5. 6. 2006).

tak k dalším předmětům hodným úcty, např. *moyo*, srdce.³⁵ Jména totemu často slouží i jako obecně používaný název daného klanu.

2.3. Stručné dějiny Shonů

Zkoumání vývoje shonské kultury, stejně jako i všech ostatních kultur, které po sobě nezanechaly téměř žádné psané dokumenty, vyžaduje náročné speciální metody. Základním zdrojem informací jsou v tomto případě archeologické studie ruin kamenných osad a dalších materiálních pozůstatků. Dalším přínosným pramenem při studiu shonské historie jsou psané dokumenty portugalských cestovatelů a misionářů, kteří navštěvovali a posléze osídlovali zemi od 16. století. K vyplnění mezer, vzniklých nedostatkem skutečných informací, může dopomoci orální tradice. K posledním dvěma jmenovaným oblastem je samozřejmě třeba přistupovat s jistou opatrností, protože mohou přinášet značně zkreslený obraz jak subjektivními názory, tak i účelovým výběrem a manipulací látky. I přesto jsou však cenným a neopomenutelným zdrojem informací. Po srovnání a propojení zjištěných poznatků s výsledky archeologických analýz může vzniknout až překvapivě ucelený pohled do historie zkoumaného etnika.

Ve svém nástinu historického vývoje shonské kultury čerpám především z etnografických studií Michaela Bourdillon³⁶ (*The Shona People*) a Davida Beache³⁷ (*The Shona and Their Neighbours*) a také z *Historického slovníku Zimbabwe*.³⁸

Území mezi řekami Limpopo a Zambezi bylo prokazatelně obýváno již dávno před příchodem prvních bantuských kmenů. Jako první se zde podle dochovaných nálezů usídlilo khoisanské obyvatelstvo, jehož sběračsko-loveckému způsobu života zdejší krajina dobře vyhovovala. Náhorní planina, která se rozléhá téměř přes celý pruh území mezi těmito dvěma řekami, je celkově chladnější a vlhčí, díky čemuž je místní vegetace rozmanitější a bohatší. Také nepřítomnost škodlivého nebo nebezpečného hmyzu, jako je např. moucha tse-tse, činí život na náhorní plošině o mnoho příjemnější než v okolních nížinných

³⁵ Srov. G. Fortune / A. C. Hodza, *Shona Praise Poetry*, Oxford 1979, s. 11.

³⁶ Michael Bourdillon, *The Shona People*, Gweru 1987 (dále jen „Bourdillon 1987“).

³⁷ David Beach, *The Shona and Their Neighbours*, Oxford 1994 (dále jen „Beach 1994“).

³⁸ R. Kent Rasmusen / Steven C. Rubert (ed.), *Historical Dictionary of Zimbabwe, Second Edition*, London 1990.

krajinách. Khoisanské obyvatelstvo po sobě zanechalo řadu skalních maleb, z nichž nejstarší mohou podle odborníků pocházet z období až před několika desítkami tisíc let.

První bantuské kmeny se na zimbabwské náhorní rovině objevily zhruba na konci druhého století našeho letopočtu. Původní khoisanské obyvatelstvo bylo silnou bantuskou migrační vlnou ze západní a střední Afriky postupně vytlačováno do pustých oblastí jihozápadní Afriky. Bantuové záhy poznali výhody života na úrodné náhorní planině: dobré podmínky k pěstování rozličných plodin; možnost chovu ovcí, koz a dobytka; a hlavně – zdroje nerostného bohatství, s nímž po jeho zpracování mohli výhodně obchodovat s muslimy na pobřeží Indického oceánu. „Kultura rané doby železné“, nazvána podle zjevných dokladů o znalosti zpracovávání kovů, existovala na území Zimbabwe okolo jednoho tisíce let do doby, kdy na náhorní plošinu dorazili předkové dnešních Shonů.

Druhá migrační vlna bantuských kmenů, která do dnešního Zimbabwe přišla okolo roku 1000 a zahrnovala i přímé předchůdce dnes nazývané skupiny Karanga,³⁹ vnesla do všech oblastí denního života řadu změn a zlepšení. Zdokonalení těžebních technologií a rozšíření obchodu s kovy a slonovinou umožnilo celkový ekonomický rozvoj karangské kultury, který pak během následujících století dal povstat bohaté a mocné říši. Jejím centrem bylo proslulé a dodnes dochované *Great Zimbabwe*,⁴⁰ rozlehlý komplex mohutných kamenných hradeb a zdí pocházející pravděpodobně z 12. století.

Největší rozkvět zažíval stát Great Zimbabwe pravděpodobně okolo roku 1400. Nedostatek znalostí potřebných k udržení přírodních zdrojů a nadměrná hustota populace však po vyčerpání zásob nerostného bohatství vedly k jeho postupnému úpadku. K definitivnímu kolapsu zimbabwského státu došlo před polovinou 15. století poté, co se značné množství karanzských kmenů vydalo hledat nová a příhodnější sídliště.

Karanzská migrace probíhala především ve dvou proudech: směrem na jihozápad, kde vznikl stát *Torwa*⁴¹ s později vládnoucí dynastií *Rozwi*, a směrem na sever, kde v polovině 15. století založil legendární vůdce *Mutota* stát, jenž později proslul pod jménem *Mwene*

³⁹ Karanga = jeden ze šesti základních shonských dialektů. Viz kapitola 2.1. „Shona“.

⁴⁰ O původu *Great Zimbabwe* se dlouho vedly vědecké spory. Řada archeologů se domnívala, že jde o stavby cizího, např. fénického, arabského, římského nebo dokonce židovského původu. Dnes je však prokázáno, že staviteli byli skutečně Karangové. V oblasti subsaharské Afriky se jedná o jedinečnou stavbu: zdi *Great Zimbabwe* jsou přibližně 10 metrů vysoké a až 5 metrů široké.

⁴¹ Stát *Torwa* se v literatuře vyskytuje i pod názvem města *Khami*, které bylo po jistou dobu hlavním sídlem.

Mutapa.⁴² Dynastie náčelníka *Mutoty* později ovládala rozlehlou oblast okolo řeky Zambezi a postupně se dále rozmáhala až k východnímu pobřeží. Třetím významným státem této doby byl stát *Barwe*, který se rozkládal na jihovýchodě dnešního Zimbabwe. Jeho zakladateli byly karanžské skupiny, jež se odtrhly od *Mutotovy* říše a obloukem přes dnešní Mozambik se vrátily zpět na jih země.

V době příjezdu portugalských mořeplavců se tedy na území dnešního Zimbabwe nacházely tři prosperující státy. S jejich představiteli se Portugalci zpočátku snažili navázat přátelské vztahy za účelem výhodného obchodování, ale po prvních konfliktech se rozhodli pro násilná převzetí moci nad územími, která by jim zajistila vlastní přístup ke všem ložiskům cenných přírodních zdrojů. Stát *Barwe* byl poražen v roce 1646, říše dynastie *Mutotů* odolávala až do roku 1917. Jihozápadní stát *Rozwiů* s náčelníkem *Changamire* mezitím podlehl nájezdu válečníků kmene *Ndebele*, kteří se na počátku 19. století odtrhli od zulských válečných vojsk proslulého náčelníka *Shaky*.⁴³ Celá centrální část náhorní roviny však stále zůstávala v rukou karanžských a dalších nezávislých shonských kmenů. Raně koloniální pohled na Shony jako na několik drobných hašteřivých klanů podléhajících kmeni *Ndebele* označuje *Bourdillon* za zcela chybný a dodává: „*Shona history shows the rise and fall of a number of larger states, a long history of mining and a history of both external and internal trade. The Shona peoples had the most part maintained their autonomy against various outside influences*“.⁴⁴

Udržet si vlastní autonomii i po příchodu britských kolonizátorů se však už Shonům nepodařilo. V roce 1890 je jejich území prohlášeno za britskou kolonii s názvem Jižní Rhodesie.⁴⁵ První významné povstání proti koloniální nadvládě v roce 1896 překvapilo Brity spojenectvím obou nejpočetnějších zimbabwských etnik *Shona* a *Ndebele*, která byla do doby vzniku koloniálního státu znesvářená. I přes poměrně dlouho trvající odpor se bantuským kmenům nepodařilo dospět k vítěznému konci. Povstání *Chimurenga*, jak je tato revolta nazývána, bylo potlačeno v říjnu 1897 po dvacetiměsíčních bojích.

⁴² Známejší a v literatuře hojně uváděná verze názvu *Monomotapa* není pravděpodobně historicky správná (viz *Bourdillon* 1987, s. 10).

⁴³ *Shakova* říše se rozkládala na území mezi řekami *Tugelou*, *Pongolou*, *Buffalo* a *Ind. oceánem*. Náčelníkem *Zuluů* se stal *Shaka* v roce 1818 a až roku 1887, téměř 60 let po *Shakově* smrti, byla *zulská říše* podrobena anglickými vojsky. *Zulští vojáci* byli za dob náčelníka *Shaky* známi svými vynikajícími bojovými schopnostmi.

⁴⁴ *Bourdillon* 1987, s. 14

⁴⁵ Koloniální „*Jižní Rhodesie*“ byla Brity nazvána po obchodníkovi a později jihoafrickém politikovi *Cecilu Rhodesovi*.

Termín „*Druhá Chimurenga*“ se vztahuje k hnutí odporu („*Black Nationalist Resistance Movement*“) a vytrvalému boji za nezávislost v sedmdesátých letech 20. století. Po rozpadu *Central African Federation*, která zahrnovala dnešní státy Zambie, Zimbabwe a Malawi (1953–1963) a následném osvobození Zambie v roce 1964, se i v Jižní Rhodesii vyhrortily snahy o politický převrat. Nezávislý stát Zimbabwe byl vyhlášen 20. 5. 1979. V prvních svobodných volbách, které se konaly v únoru 1980, zvítězila strana Roberta Mugabeho ZANU („*Zimbabwe Africa National Union*“) a ta je vládnoucí politickou stranou až dodnes. Dne 31. 12. 1987 byl Robert Mugabe jmenován i prezidentem státu, na jehož post byl ve volbách navržen jako jediný kandidát. Oficiálně je současný zimbabwský politický systém charakterizován jako parlamentní demokracie v čele s prezidentem, který zároveň předsedá vládě.



3. HUDBA SHONŮ

3.1. Koncept, postavení a význam hudby v shonské kultuře

Bohatost a různorodost tradičních i moderních žánrů hudebního světa současného Zimbabwe je důsledkem nové kulturní situace, navozené řadou proměn tradičních společenských principů v kolonizační, dekolonizační a post-kolonizační době. Z městských koncertních pódíí, hudebních barů, nočních klubů a rozhlasových přijímačů zaznívá široká plejáda hudebních stylů od „zairské rumby“, jihoafrického „marabi“, „tsaba“ nebo „mbaq’angy“, specifického zimbabwského hudebního žánru „jiti“ (nebo „jit“) a samozřejmě rocku, soulu, reggae, hip-hopu a populární hudby hvězdiček celého světa. Kromě těchto relativně mladých hudebních stylů patří na současnou zimbabwskou scénu i hudba pro mbiru, která se během bojů za nezávislost v 70. letech 20. století stala symbolem zimbabwské národní identity. Bez ohledu na popularitu tohoto nástroje v současné moderní hudbě je mbira dominantní především v tradiční sakrální hudbě, kde se odedávna až dodnes využívá při posvátných náboženských rituálech *mapira*.⁴⁶

Základní koncept hudby v shonské společnosti je možné vysledovat již ze slovní zásoby jazyka chiShona. Slovo „hudba“, jak ho chápeme v našem kulturním kontextu, totiž nemá v řeči Shonů, stejně jako v řadě dalších afrických jazyků, žádný přímý ekvivalent. Pro jednotlivé hudební aktivity existuje několik samostatných výrazů, např. zpěv se označuje jako *kuimba* a instrumentální hra jako *kuridza*, což doslovně znamená „důvod k výkřiku“. Našemu pojetí hudby stojí svým významem nejbližší výraz *kutamba*, jenž současně zahrnuje tři hudební aktivity: tanec, zpěv a instrumentální hru.⁴⁷ Úzké propojení těchto tří aktivit, nebo jednodušeji řečeno tance a hudby, je jedním z klíčů k pochopení shonského konceptu provozování hudby. I přesto je tanec v etnomuzikologické literatuře, zabývající se shonskou hudbou, zcela přehlíženou složkou hudebního projevu. Jeho význam v rámci shonské kultury dokládá například citát shonského antropologa Michaela Gelfanda z knihy *Growing up in the Shona Society*: „Dances are considered tests of general intelligence. From a child’s performance as a dancer a parent infers whether he will become a personality or a fool. The

⁴⁶ Viz kapitola č.5 „Role hudby a mbiry v náboženských rituálech“.

⁴⁷ V literatuře se pojem *kutamba* doslovně překládá jako „hrát“ („to play“), což podle názorů mých shonských informátorů nevystihuje široký záběr tohoto slova.

*stupid dancer is hadicapped not only as a citizen but also as a potencial marriage partner.*⁴⁸ Jednotlivé druhy tance představuje závěrečná část této kapitoly.

I přes měnící se životní styl a postupný odklon od tradičních hodnot se stále všichni členové shonské společnosti od mládí dostávají do velmi úzkého kontaktu s živou hudbou. Stejně jako u jiných afrických etnik hraje i v shonské kultuře fundamentální roli hudba vokální. Její provozování zahrnuje jak písně tradiční (*nziyo dzepasi* = „zpěvy země“), tak písně moderní (*chimanjemanje*). Spíše než na obsahu vlastního textu je diferenciaci jednotlivých písňových žánrů založena na kontextu, ve kterém se píseň zpívá. Shonové tedy rozlišují písně školní, pracovní, kostelní (např. *makwaya* = převzatý styl sborového zpěvu z jižní Afriky), písně spojené s vyprávěním příběhů pro děti („story-telling-songs“) atd. Za jeden z nejarchaičtějších hudebně-vokálních projevů je považován pěvecký styl *kungurindzira* (jódlování),⁴⁹ jenž byl s největší pravděpodobností převzat od khoisanských národů, které obývaly oblast Zimbabwe před příchodem bantuských kmenů. Z tohoto stylu vychází i jeho dnešní obdoba *huro* (též *maguro*), jedna ze základních složek vokálního doprovodu hudby pro mbiru, která se hojně využívá i v soudobé populární hudbě.

Všechny hudební aktivity jsou Shony velmi oceňovány. Jak hudebníkům, tak tanečnickům náleží v shonské kultuře vysoký společenský status, který vychází i z dogmat tradičního shonského náboženství. Shonové věří, že hudební talent a dobré pohybové schopnosti jsou důkazem přízně předků. Hudba může díky své nadpřirozené moci nejen ochránit ty, kdo ji provozují, ale dokonce i navázat kontakt se světem zemřelých, přivolat déšť v období sucha a při záplavách jej naopak zastavit nebo přivolat mraky, aby uchránily obilí před sežehnutím ostrým sluncem.

3.2. Vývoj a proměny hudby v historii shonského etnika

O hudbě Shonů v dávných obdobích není mnoho známo. Specifický způsob shonského jódlování ukazuje na možnou spřízněnost s hudebním systémem khoisanských kmenů. Podle Gerharda Kubika spadá teritorium obývané Shony do tzv. "jihocentrálního afrického

⁴⁸ Michael Gelfand, *Growing up in Shona Society*, Gweru 1992, s. 194.

⁴⁹ O jódlování viz: A. Tracey, Mbira Music of Jege A Tapera, in: *African Music* II / 4, 1961, s. 50 (dále jen „A. Tracey 1961“).

tonálně-harmonického pásu",⁵⁰ který charakterizuje netypická kombinace heptatonických či hexatonických řad s patternovým pohybem v kvartách a kvintách.⁵¹ Hudba bantuských etnik žijících v oblasti „pásu“ se od hudby jejich bantuských susedů, jimž jednoznačně dominuje pentatonika, výrazně liší. Kubik se domnívá, že důvodem této odlišnosti je dlouhodobější konfrontace bantuského hudebního systému právě se systémy khoisanskými. Svoji hypotézu předkládá ve studii *Nsenga / Shona harmonic patterns and the San heritage in Southern Africa*.⁵² Výsledky Kubikova bádání cituji ve výstižném shrnutí Johna Kaemmera:⁵³ „A group of San in Angola tuned their musical bows in three ways, with two segments of string producing tones 400 cents apart (a major third), 300 cents apart (a minor third) or 200 (a whole step). Using no more than the fourth harmonic, a player on each bow could produce a four-tone scale, with characteristic progressions of fours and fifths. Kubik explains the presence of pentatonic songs by suggesting the San conceptualize as a unit the tones produced by two differently tuned bows. If all three tunings were played or conceptualized together, as in hocket, they would produce a range of tones typical of the hexatonic or heptatonic scales characteristic of the Shona mbira.

We may never know whether Shona music actually arose from playing musical bows, but the affinities between the harmonics of a musical bow and the structure of Shona mbira are unmistakable.“

Ve snaze o zformování evoluční teorie shonského hudebního myšlení, které vychází ze sanské hudby pro ústní hudební luky (u Shonů nazývaných *chipendani*), navazuje na Kubika Paul Brenner svou publikací *Chipendani und Mbira*.⁵⁴ Kubikovu abstraktní hypotézu podkládá přesvědčivými důkazy pečlivým srovnáním analýz mnoha skladeb pro oba nástroje.

Nejstarší archeologické nálezy, prokazující provozování hudby v shonské kultuře, pocházejí ze 14. století. Pozůstatky železných lamel objevené v ruinách Great Zimbabwe přivádějí etnomuzikology k domněnce, že v době jeho rozkvětu byla hudba pro mbiru shonskou „dvorní“ záležitostí.

⁵⁰ Viz G. Kubik, *Nsenga/Shona Harmonic Patterns and the San Heritage in Southern Africa*, in: *Ethnomusicology* 32, 1988, (dále jen „Kubik 1988“), s. 43 n.

⁵¹ Tamtéž. Srov. také Kaemmer 1998, s. 744.

⁵² Kubik 1988, s. 43 n.

⁵³ Kaemmer 1998, s.744-5

⁵⁴ Klaus-Peter Brenner, *Chipendani und Mbira: Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*, Göttingen 1997 (dále jen „Brenner 1997“).

S příchodem evropských osadníků (z nichž mimochodem někteří dotvrzují výše zmíněnou hypotézu svými zápisky o hře na mbiru v královských prostorách⁵⁵) prodělala hudba Shonů závažné proměny. Od poloviny 19. století, kdy byla ve městě *Bulawayo* na jihu dnešního Zimbabwe založena první misijní stanice,⁵⁶ postupoval proces kulturní indoktrinace stále důsledněji a rychleji. Jedním ze základních prostředků křesťanské převýchovy byla samozřejmě hudba: tradičně africký styl vokální hudby „call-and-response“ s doprovodem bubnů a perkusí musel ustoupit čtyřhlasému zpěvu a cappella; hra na mbiru, ve které „sídílil d'ábel“, byla v církevních školách přísně zakázána atd. Evropská hudba, která byla Shonům v kostelech, školách a vojenských oddílech představována jako estetický ideál, postupně prostupovala i vlastní shonské hudební struktury. Tato proměna se odrazila např. v postupném opouštění typického harmonizování vokálního zpěvu, jehož původem se zabývaly předcházející odstavce. Samozřejmě, že v různých lokalitách byla intenzita vlivu evropské hudby různě silná. John Kaemmer ve svém článku o shonské hudbě píše, že v některých oblastech Zimbabwe se Evropané dostali do bližšího kontaktu se shonským obyvatelstvem dokonce až v 90. letech 20. století.⁵⁷

Vedle misionářské činnosti křesťanských církví velice ovlivnila (a stále ovlivňuje) shonské hudební struktury vzrůstající urbanizace a rozvoj masmédií. Zimbabwe se otevřelo přílivu hudby importované z celého světa. Konfrontací vlastní tradiční hudby s novými styly a možnostmi, které přinesly elektrické hudební nástroje, se přirozeně vyvinula řada hybridních žánrů (např. *makwaya*), zmiňovaných již v úvodu této kapitoly.

Během procesu dekolonizace se v shonské společnosti rozvinul nový nacionalismus, jehož cílem bylo vzkřísit zapomenuté hudební a sociální zvyklosti, které by doložily svébytnou identitu a bohatou historii shonského etnika. Instituce, jimž do té doby vládli Evropané, podlely tlaku nacionalistického proudu a zrušily řadu zákazů, které se vztahovaly např. k užívání afrických nástrojů v katolickém kostele apod. Všeobecně vzrůstající tolerance později prostoupila i další křesťanské církve a školy. Dnes už není výjimkou, že liturgii bohoslužeb obohacují průvody křepčících tanečníků za doprovodu bubnů a řádové sestry pomáhají s přípravou akcí, při nichž se předvádějí shonské rituální

⁵⁵ Viz kapitola č. 4.2. „Pohled do historie nástroje do počátku 20. století“.

⁵⁶ Misijní stanice byla založena v roce 1859. Srov. Gerd Grupe, Gwentyambira: Zur Entwicklung der Stellung von Lamellophonspielern bei den Shona in Zimbabwe, in: *Berichte aus dem ICTM - NC III*, Bamberg, 1994, s. 19-28.

⁵⁷ Podle: Kaemmer 1998, s. 745.

a folklorní písně. Tradiční koncepty hudby se díky popularizaci mbiry mnohými představiteli hnutí „*Black Nationalist Resistance Movement*“, mezi jinými např. Thomasem Maphumem a Stelou Rambisayi Chiweshe, přenesly i do nové umělé tvorby populární hudby.

Ať procházela shonská kultura od poloviny druhého tisíciletí, ze kdy máme první historické dokumenty, jakýmikoliv společenskými a politickými proměnami, hudba pro mbiru v ní vždy měla své místo. Fakt, že přežila i masovou konverzi značné části shonského obyvatelstva ke křesťanství, svědčí o tom, jak hluboko a pevně je zakořeněna její tradice v shonské kultuře. Nakolik se její hudební charakter za uplynulá staletí proměnil, bohužel není možné zjistit, protože nejstarší transkripce mbirových skladeb pocházejí až z roku 1872.⁵⁸ Od té doby se však tradiční hudba pro mbiru nijak výrazně neproměnila, což je, vezmeme-li v úvahu agresivní proměny druhé poloviny 20. století, velice zajímavé. Důvod neměnnosti mbirového repertoáru lze s největší pravděpodobností hledat v jejím úzkém propojení se shonským náboženstvím a jeho imanentní podstatou. Detailním pohledem na mbiru jako nositelku tradice rituálních obřadů se však budeme zabývat až v následujících kapitolách.⁵⁹

3.3. Hudební nástroje Shonů

V shonské kultuře se vyskytuje řada hudebních nástrojů, které jsou typické i pro mnohé další oblasti subsaharské Afriky. Podle Sachsova-Hornbostelova systému, jehož podstata tkví v určení způsobu vzniku zvuku, je můžeme rozřadit do čtyř následujících skupin: chordofony, aerofony, membranofony a idiofony.

3.3.1. Chordofony

Dříve než se po Zimbabwe rozšířily doma vyráběné imitace kytar z prázdných plechovek od benzínu a oleje, bývaly v shonské společnosti nejrozšířenější formou chordofonů hudební luky. Tětiva tzv. ústních luků se rozeznávala brnkáním. Proměňováním velikosti vnitřního

⁵⁸ Srov. G. Kubik, Carl Mauch's Mbira Musical Transcriptions of 1872, in: *Review of Ethnology* III / 10, 1971, s. 73-80. Viz také kapitola č. 4.2. „*Pohled do historie nástroje do počátku 20. století*“.

⁵⁹ Viz kapitola č. 4 „Mbira“ a č. 5 „*Role hudby a mbiry v náboženských rituálech*“.

prostoru dutiny ústní, ke které se přikládala, bylo docíleno rozeznění dalších harmonických tónů. Hudební luky s tykvoými rezonátory, jejichž otvor se uzavíral a otevíral přiložením k hrudi hráče, se rozeznávaly poklepem pomocí tenkého rákosového stébka. Hru na hudební luk většinou doprovází sólový zpěv v kombinaci s rytmizovaným pískáním.

Tětiva ústního luku *chipendani*,⁶¹ který patřil k nejběžnějším typům shonských hudebních luků a hrávali na něj především malí chlapci při pastvě dobytka, se zhruba ve dvou třetinách přepažovala drátkem volně přivázaným k dřevěné části luku. Tato technická úprava obohacovala možnosti hry o mnohem širší výběr ze základních i aliquotních tónů.

Popularita hudebních luků sice v posledních třiceti letech mírně stoupla, ale i přesto jsou dnes mimo vesnice žijící tradičním způsobem života spíše výjimečnými nástroji.

3.3.2. Aerofony

Tradičními shonskými aerofony jsou především různé druhy jednoduchých píšťalek, fléten a rohů. Mezi pastevcí bývala oblíbená například oboustranná třtinová píšťalka, na jejíž jedné straně zazníval tón basový a na druhé straně tón vysoký. Jiné typy fléten se vyráběly kupříkladu z vysušených lusků.

V severovýchodní části Zimbabwe se dodnes vyskytují soubory panových fléten *ngororombe*.⁶² Každý z hráčů hraje na dvě až šest různě dlouhých bambusových píšťalek, které jsou svázané tenkým provázkem. Hráči se vzájemně doplňují hoquetovou technikou, a když zrovna nehrají, mohou zvuk fléten doplnit i o vokální linie. Jako rytmický doprovod slouží chřestidla *hoshó*, která mají hudebníci uvázána k lýtkům. Ansámby *ngororombe* se většinou scházejí při nerituálních oslavách nebo provozují hudbu jen tak pro vlastní potěšení.

K dalším shonským aerofonům patří signální rohy. Některé jejich typy se tradičně využívaly i při rituálních obřadech a podle Paula Berlinera je na konci 70. let bylo možné spatřit i v souborech doprovázejících liturgii některých křesťanských církví.⁶³

⁶¹ Hudebnímu luku *chipendani* se detailně věnuje kniha německého etnomuzikologa Klause-Petera Brennera, *Chipendani und Mbira: Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*, Göttingen 1997 (dále jen „Brenner 1997“).

⁶² O hudbě ansámby *ngororombe* píše Robert Garfias v článku „Die Rolle der Träume und Geisbesessenheit in der Mbira DzaVadzimu-Musik der Shona in Zimbabwe“, in: *Musikkulturen in Afrika*, hrsg. von Erich Stockmann, Leipzig 1987, s. 238.

⁶³ Paul Berliner, *The Soul of Mbira, Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe with an Appendix Building and Playing a Shona Karimba*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1993 (dále jen „Berliner 1993“), s. 22.

3.3.3. Membranofony

Stejně jako u většiny ostatních subsaharských národů mají bubny svoji nezastupitelnou roli i v shonské kultuře. Mimo oblast rituální hudby, kde se jako hlavní nástroj prosadila mbira, plní funkci nejčastěji využívaného doprovodného nástroje pro vokální a taneční hudbu.

Všechny tři druhy tradičních shonských bubnů⁶⁴ jsou otevřené. Nejmenší z nich, *mhito*, je zhruba 30 cm vysoký a průměr jeho úderné plochy činí přibližně 20 cm. Zpravidla se na něj hraje paličkami a jeho úkolem je udržovat základní puls. Buben *dandi* je o něco větší, jeho rozměry jsou přibližně 35 cm (na výšku) x 30 cm. Může se na něj hrát jak paličkami, tak dlaněmi a má vedoucí úlohu při improvizaci variací. Poslední z trojice tradičních bubnů se nazývá *mutumba* a od země, o níž je opřen, dosahuje až k pasu stojícího bubeníka. Tento hlubokoznějící buben se rozeznívá dlaněmi a střídá omezený počet variací.

Výjimkou, která se využívá i při hudbě rituální, jsou bubny královské, na které je dovoleno hrát pouze při vzácných příležitostech.

K bubenickým ansámblům vždy patří alespoň jeden pár tykvových chřestidel *hosho*.

3.3.4. Idiofony

Kategorie idiofonů využívaných v shonské kultuře zahrnuje celou plejádu různých a dodnes velmi oblíbených hudebních nástrojů. Významné místo náleží tykvovým chřestidlům *hosho*, která doprovázejí většinu ansámbků při hudebních událostech rituálního i světského charakteru. V porovnání s jinými nástroji se chřestidla *hosho* vyrábějí velmi jednoduše – u menšího plodu tykve se jemně vydlabe dužnina a pak se již pouze čeká, až se plod dostatečně vysuší. Prázdna dutina se poté naplní tvrdými zrnky *hota*. V letech, kdy zem postihne špatná úroda, se *hosho* nahrazuje dnes běžnými chřestítky typu „rýžev-plechovce“ apod. Chřestidla *hosho* se obvykle používají v párech, aby bylo při hře možno dosáhnout oblíbeného rytmického poměru 3:2.



Obr. 7 Pár chřestidel *hosho*.

⁶⁴ Při popisu tradičních shonských bubnů vycházím z článku Johna Kaemmera „Music of the Shona of Zimbabwe“, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 1, New York and London, Garland Publishing, 1998 (dále jen „Kaemmer 1998“), s. 751.

Při tanci nebo v případech, kdy hudebník potřebuje volné ruce například pro hru na jiný hudební nástroj, se chřestidla uvazují na nohy. Kromě typických *hosho* se k těmto účelům užívá *magavhu* (tři svázané vysušené tykve o průměru cca 9 cm) nebo menší *tswawo* (soubor osmi malých, přibližně čtyřcentimetrových tykviček).⁶⁵

Mimo chřestidla *hosho* se k doprovodu vokálních a instrumentálních ansámblů využívá i ozvučných dřev, která akusticky zesilují vytleskávané *patterny makwa*.

Mezi další hojně využívané idiofony v shonské hudební kultuře také patří nástroj zvaný *marimba*. V podstatě se jedná o xylofon s přibližně patnácti různě laděnými dřevěnými špalíky, pod nimiž jsou umístěny menší tykvové rezonátory (dutinou směrem vzhůru). Otvory rezonátorů jsou zpravidla pokryty tenkými blanami, a proto se při úderu paličkou na dřevěný špalík ozývá specifické drnění. Na jakém místě a v jakém období *marimba* vznikla, je stále otevřenou otázkou. Historicky je prokázáno, že *marimba* patří k shonskému instrumentáriu nejpozději od poslední třetiny 19. století. Její vyobrazení je zachyceno například na akvarelu v cestopisném deníku bratrů Livingstonových.⁶⁶ V současné době jsou v Zimbabwe *marimbové* skupiny velmi populární a kromě festivalů dramaturgicky zaměřených na zmodernizovanou tradiční hudbu („modern traditional music“⁶⁷) také houfně ovládají zimbabwské turistické zóny s interpretacemi hitů typu „Yesterday“ či „Jingle Bells“.

Poslední skupinou idiofonů, která zároveň uzavírá tento stručný přehled tradičních hudebních nástrojů shonského etnika, jsou lamelofony. V shonské jazykové oblasti se nejčastěji označují slovem *mbira*. Vzhledem k tomu, že těmto nástrojům náleží v shonské hudební kultuře zcela exkluzivní pozice, budeme se jejich detailnímu popisu a kontextu jejich využití samostatně věnovat v následujících kapitolách.

3.4. Pojetí a druhy shonského tance

Shonové, stejně jako i další subsaharské kultury, chápou tanec jako doslovné vizuální zpodobnění hudby. „Zatanči hudbu! Zobraz rytmus pomocí svého těla tak, aby jej ostatní

⁶⁵ Srov. Kaemmer 1998, s. 752.

⁶⁶ Viz Charles Livingstone / David Livingstone, *Narrative of an Expedition to the Zambesi and Its Tributaries 1858-64*, London: John Murray, 1865, s. 45. Úryvky v: Kubik 1998, s. 80-84.

⁶⁷ Viz Johannes Brusila, „Modern Traditional“ Music from Zimbabwe, in: M. Palmberg / A. Kirkegaard, *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Uppsala 2002, s. 35-45. Thomas Turino, *The Mbira, Worldbeat and the International Imagination*, in: *The World of Music XL / 2*, 1983, s. 85-106. Fred Zindi, *Roots Rocking in Zimbabwe*, Gweru 1985.

dokázali třeba i přesně zapsat do not!“, zněly pokyny Mekiho Nzewi,⁶⁸ původem nigerijského muzikanta, učitele a etnomuzikologa, který vedl kurzy africké hudby a tance v jihoafrické Pretorii. „Představ si, že země, na které stojíš, je membránou bubnu a ty ji máš svými chodidly rozeznít tak, jako rozezníváš napjatou kůži *djembe* úderem svých dlaní...“⁶⁹ Tak to vnímáme my, Afričané. Tanec je jen jinou formou bubnování,“ dodával. Rytmická složka hudby je díky vizuálně zachytitelnému pohybu ještě více zdůrazněna a celkový efekt hudby je tím podstatně posílen.

Nzewiho pojetí afrického tance se jasně shoduje i s konceptem tance v shonské kultuře. Kromě mnohoznačného významu zmiňovaného slova *kutamba* to potvrzuje také fakt, že jak pro bubnování, tak pro taneční rytmy a figury se používá shodná terminologie a tytéž mnemotechnické pomůcky, které pomáhají s orientací ve složitých patternech.

Každá kmenová skupina shonského etnika je příznačná svým charakteristickým tanečním žánrem. V oblasti, kde žijí Shonové dialektu Zezuru, je nejznámějším a nejrozšířenějším tanečním stylem *shangara*, „dancing with a voice“. Jeho provozování je fyzicky i rytmicky velmi náročné, nohy často kopírují komplikovaný „interlocking“ bubnovaných patternů. Pro akustické posílení tanečních rytmů si tanečníci kolem lýtek uvazují chřestidla *magavhu*. Mezi Karangy se tančí nejčastěji *mbakumba*, lidé kmene Ndaus jsou známi svým „dance-drumming genre“ *muchongoyo*.

Taneční ceremoniály sehrály svou podstatnou roli i během bojů za osvobození Zimbabwe v letech 1972-1980. *Pungwes*, jak byly celonoční taneční slavnosti nazývány, fungovaly také jako politická shromáždění, kde se domlouvala strategie pro další akce a společným tancem si všichni zúčastnění dodávali energii a odvahu do dalších bojů.



⁶⁸ Z etnomuzikologických děl Meki Nzewiho viz např. *Musical Arts in Africa: Theory, Practice and Education*, UNISA Press 2003.

⁶⁹ „Taktilita“ jako jeden ze zásadních estetických aspektů shonské hudby je tématem statí Roberta Kauffmana. Srov. R. Kauffman, Some Aspects of Aesthetics in the Shona Music of Rhodesia, in: *Ethnomusicology* XIII / 3, 1969s. 507-511, týž, Psychologie des Musizierens in der afrikanischen Stammesgesellschaft der Schona, in: *The World of Music*, 1/1976, s. 50-53, týž, Tactility as an Aesthetic Consideration in African Music, in: Blacking, John (ed.); Kealiinohomoku, Joann W. (ed.); Tax, Sol (pref.). *The Performing Arts: Music and Dance*. The Hague / Mouton, 1979, s. 251-253.

4. MBIRA

4.1. Typy shonských mbir

Dlouhá tradice shonského kovářského umění v kombinaci s nízkou fluktuací obyvatelstva v rozlehlé oblasti zimbabwské náhorní roviny vyústila v množství různých lamelofonových typů. Obecně jsou všechny označovány slovem *mbira*, jehož význam v jazyce chiShona je – jak již bylo uvedeno v první kapitole – dvojnásobný: singulár ukazuje na jednu lamelu jako zdroj izolovaného tónu a plurál (tentýž jmenný tvar *mbira*) označuje celý hudební nástroj (doslova také „tóny“). U většiny shonských mbir se jedná o lamelofony deskové.

Jednotlivé druhy shonských mbir se od sebe rozlišují nejen vnější podobou a tónem, který tvoří, ale i funkcí, kterou v kultuře Shonů zastávají. Ke každé mbiře též náleží specifický hudební „styl“ a vlastní technika hry.

Velikost mbiry, čili její ozvučné desky, závisí na počtu lamel, které jsou na ni upevněny. Shonské mbiry jich mají zpravidla nejméně devět, průměrný počet se pohybuje mezi dvaceti a třiceti. Velké nástroje mohou dosahovat až počtu padesáti lamel. Tvarem se od sebe rezonanční prkénka různých typů nijak významně neliší – většinou se jedná o prostý obdélníkový tvar. K desce jsou jazýčky připevněny pomocí sady šroubů a dvou železných plátů, které svírají konce lamel tak pevně, že proces ladění (tzn. posouvání jazýčků vpřed či vzad) se zkrátka bez kleští vůbec neobejde – a bohužel často i bez puchýřů.

Hlavním rozlišovacím znakem jednotlivých typů je uspořádání a tvar lamel. Nejhlubší tón může být umístěn na jedné ze stran, jak jsme tomu zvyklí u evropských klávesových nástrojů nebo u xylofonů, nebo uprostřed, což je v případě mbir ze zambezské oblasti běžnější.

Pokud je lamel větší množství, jsou pro lepší orientaci rozděleny do několika (až tří) rejstříků. Lamely nástrojů, které se používají při tradičních rituálních obřadech, jsou spíše širší a dodnes jsou kovány výlučně z roztavené železné rudy. Jazýčky mbir určených spíše ke hře pro vlastní potěšení bývají rozličných tvarů a dnes se běžně vyrábějí i z roztlučených drátů starých deštníků a jízdnic kol či z pružin pohovky. Rozsah a ladění se u jednotlivých shonských lamelofonů významně liší.

Zvuk mbiry je sám o sobě poměrně jemný a tichý, a proto se mbira při veřejných produkcích vkládá do rozměrného kalebasového rezonátoru. Takzvané *deze* se tradičně vyrábí z ořezaného a dostatečně vysušeného pláště vzrostlé dýně. Zatímco ozvučné desky jsou prosty jakékoli dekorace, *deze* jsou často zdobena s velkou kreativitou a pečlivostí. Šrafované pruhy, ornamenty a ideogramy jsou většinou individuálním výtvarným projevem samotných hudebníků a vyobrazené piktogramy mohou znázorňovat jejich niterný vztah k vlastnímu nástroji.⁶⁹ V dnešní době jsou *deze* vyráběna i jinými způsoby, např. přilepením stočeného pruhu velmi tenkého dřeva ke kulatým dřevěným deskám.

Na rezonanční desce mbiry nebo po obvodu tradičního *deze* nikdy nechybí sada přišroubovaných chřestidel. Původní lasturové mušle jsou dnes nahrazovány dostupnějšími zátkami od pivních či coca-colových lahví. Transparentnímu zvuku lamelofonových jazýčků dodává nepřetržité drnění kompaktnější a zahalující charakter. Jeho intenzita se liší podle vkusu hráče od něžného podbarvujícího šumění až po rytmizující řinčení připomínající zvuk tamburín. Toto chřestění je považováno za jednu z esenciálních a neodmyslitelných složek shonské hudby. Hudebník Ephant Mujuru říká, že „*the buzzing from the instrument produces „tensions“ and creates a sense of drama for him, as he thinks deeply of his ancestors and their images crystallize before him.*“⁷⁰

Všeobecně slouží mbira především jako doprovodný nástroj vokálních partů. Některé typy však Shonové využívají i ke hře čistě instrumentální. Malé mbirové ansámby, ke kterým se občas přidávají i další nástroje, jsou tvořeny výlučně ze mbir stejných typů. Kombinace různých druhů by byla sama o sobě i těžko realizovatelná, ať už kvůli rozdílnosti ladění či kvůli struktuře nástroje, která podstatně ovlivňuje herní styl.

Určit počet typů shonských mbir není jednoduché. Konkrétní úprava jednotlivých nástrojů se totiž často liší od vesnice k vesnici, a to mnohdy takovým způsobem, že je těžké rozhodnout, zda se stále ještě jedná o ten či onen typ nebo už spíše o jiný samostatný druh. S tím souvisí i druhý zásadní problém, kterým je terminologie. Kdyby se názvy nástrojů lišily jen do té míry, do jaké se liší dialekty řeči chiShona, nečinila by identifikace „nástrojových rodin“ velkých problémů. Hudebníci však svým nástrojům přisuzují jména zcela vlastní, symbolicky odvozená od osobních prožitků s hrou na nástroj. Tyto názvy se

⁶⁹ Více o dekoracích lamelofonů: Cynthia E. Schmidt, African Mbira as Musical Icons, in: *Sounding Forms, African Musical Instruments*, New York, 1989, s. 73-78.

⁷⁰ Volně podle: Berliner 1993, s. 39.

ale občas mohou dále tradovat a šířit i na jiné typy, což pochopitelně při typologickém „škatulkování“ vyvolává jisté zmatky. Po konfrontaci vlastních zkušeností s informacemi v literatuře se mi jeví jako nejpřehlednější členit shonské mbiry na pět základních typů:⁷¹

- *mbira dzaVadzimu*
- *matepe*
- *njari*
- *karimba*
- *mbira dzaVaNdau*

4.1.1. *Mbira dzaVadzimu*

*Mbira dzaVadzimu*⁷² je považována za nejstarší formu původních shonských lamelofonů. Dnes je spojována především s oblastí středního Zimbabwe, kde žijí příslušníci shonského dialektu *Zezuru*. Při jejich náboženských rituálech hraje *mbira dzaVadzimu* ústřední roli: hrané skladby přivolávají duchy předků *vadzimu*⁷³ zpět do komunity shromážděných Shonů.



Obr. 9 *Mbira dzaVadzimu*

Celkem má tato mbira 21 až 24 lamel a jejich rozložení rámcově odpovídá prvnímu schématu v tabulce na s. 10, které je charakteristické umístěním nejhlubšího tónu doprostřed nástroje. Hlubší tóny se nalézají ve dvou rejstřících v levé části a tóny nejvyšší v samostatné řadě napravo. Jak vyplývá z uspořádání nástroje, tóny dvou hlubších oktáv se rozeznávají levým palcem a tóny třetí nejvyšší oktávy pravým ukazováčkem či palcem. Do rezonanční desky, tradičně vyráběné ze dřeva stromu *mubvamaropa*, je v jejím pravém spodním rohu provrtán přibližně dvoucentimetrový otvor (*huri*), do kterého hráč vkládá pravý malíček. Zbývající část desky, která není zakryta lamelami, je obvykle pokryta kovovou destičkou s chřestivými lahvovými zátkami (*chivharo*). Pro zesílení zvuku se *mbira dzaVadzimu* vkládá do rezonátoru *deze*.

⁷¹ Základním kritériem tohoto rozdělení je rozložení lamel. Srov: R. Kaufmann, *The Mbira, Variation and Improvisation*, in: *Multi-part Relationships in the Shona Music of Rhodesia*, disertační práce, University of California, Los Angeles, 1970 (dále jen „Kaufmann 1970“), s. 77. Dále např. Berliner 1993, s. 29.

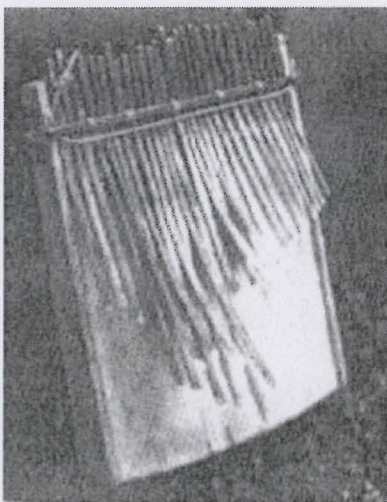
⁷² Tentýž nástroj je občas v literatuře uváděn i pod alternativním názvem „*mbira dzeMidzimu*“, který pochází z jiného shonského dialektu.

⁷³ Viz kapitola č. 5 „*Role hudby a mbiry v náboženských rituálech*“.

4.1.2. *Matepe*

Podobně jako *mbira dzaVadzimu* slouží k náboženským ceremoniálům i *mbira matepe*. Kromě přivolávání *vadzimu* mohou být hudbou *matepe* vzýváni i duchové některého z významných klanových předků nazývajících se *mhondoro*.⁷⁴

Konstrukčně se *matepe* podobá *mbiře dzaVadzimu*. Poznávacím rozdílem je dutá rezonanční deska (typ „zvoncového“ rezonátoru) a vyšší počet lamel, které jsou jak v pravé, tak v levé části rezonanční desky rozvrženy do dvou rejstříků. Mimoto je jejich tvar o poznání užší a celkově jsou mnohem subtilnější. *Matepe* se vyrábí z měkkého dřeva *mupepe* a při rituálech se rozeznívá zvonkovým nebo rovněž kalebasovým rezonátorem *deze*.



Obr. 10 *Matepe*⁷⁵

S *mbirou matepe* se lze shledat především v severovýchodní části Zimbabwe, kde se vyskytuje i řada jejích méně či více modifikovaných podob. Mezi jinými je to např. *mbira hera*, *nyonganyonga* nebo *munyonga*, která dosahuje až dvaapadesáti kláves uspořádaných do pěti rejstříků.

Téměř shodný nástroj se nachází i u Vendů, obývajících jižní Zimbabwe a severní Transvaal v Jihoafrické republice. Zde jsou lamelofony tohoto typu známy pod názvy *mbila deza* nebo *mbila dza madeza*.⁷⁶ Zpravidla mívá 27 jazýčků a doprovází zpěvy při pivních slavnostech.

4.1.3. *Njari*

Rituální charakter nese i poslední z trojice navzájem si podobných nástrojů: *mbira njari*. Zatímco *matepe* a *mbira dzaVadzimu* se obracejí k duchům předků, *njari* je spojena s obřady pro cizí neboli „bludné“ duchy *shavi*. Příležitostně si na *njari* Shonové zahrají i v rámci zcela „světských“ příležitostí či pro vlastní potěšení.

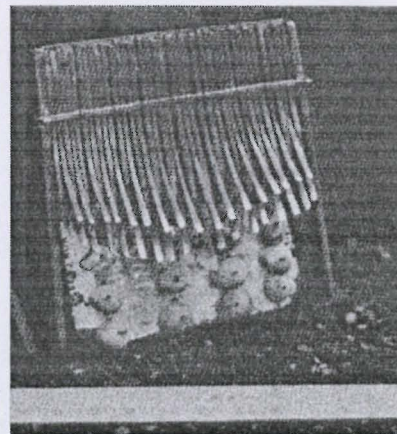
⁷⁴ *Mhondoro* narozdíl od *vadzimu* nemusejí být s vyvolávajícími pokrevně spřízněni.

⁷⁵ Zdroj: Berliner 1993.

⁷⁶ Srov. Kubik, 1998, s. 50.

Původ a rozšíření mbiry *njari* je spjato s etnickou skupinou *Njanja*, která sídlí v provincii *Nyungwe* na jihozápadě dnešního Mozambiku. Její jméno *Njanja* je podle Huga Traceyho⁷⁸ odvozeno právě od mbiry *njari*: slovo „*njanja*“ je prý citoslovce, které onomatopoeticky vystihuje zvuk kmenového lamelofonu. Na území dnešního Zimbabwe se *njari* pravděpodobně dostala až okolo poloviny 18. století. V první polovině 20. století už patřily mbiry tohoto typu k nejrozšířenějším zimbabwským lamelofonům.⁷⁹

Na první pohled se *njari* v organizaci kláves od dvou předchozích typů nijak významně neliší, ale po přehrání jednotlivých tónů je rozdíl jasný. Hluboké tóny nejsou jako u *mbiry dzaVadzimu* a *matepe* umístěny jen na levou stranu, ale jsou rozděleny do dvou spodních rejstříků po obou stranách od prostřední nejdelší lamely. Tóny nejvyšší oktávy jsou naopak v levém vrchním manuálu, čímž se všechny nejčastěji užívané tóny středních poloh spadají do rozsahu pravé ruky.



Obr. 11 *Njari*⁸⁰

Jednotlivými druhy *njari* jsou *mbira njari huru* („velká *njari*“) s 26 lamelami a *njari duku*, menší verze *njari*, která vykazuje vliv mbir *karimbového* typu.

Na rozdíl od *mbiry dzaVadzimu* a *matepe* je *njari* nejčastěji používána jako sólový nástroj. Hudebníci, kteří hru na *njari* ovládají, jsou proslulí jedinečnou rychlostí úderů a celkově virtuózní technikou.

4.1.4. *Karimba*

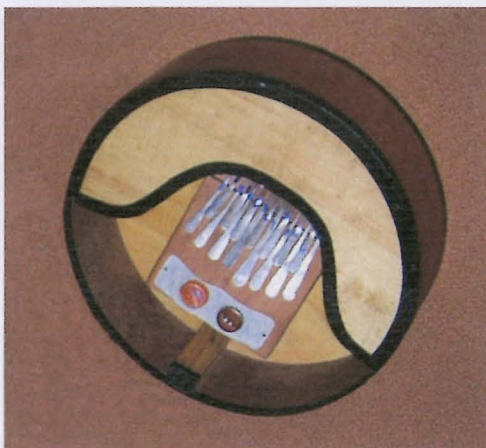
Nástroje kategorie *karimba* (či *kalimba*) se k Shonům s největší pravděpodobností dostaly z oblasti dnešních států Zambie a Malawi, kde jsou dodnes nejběžněji se vyskytujícími lamelofony. Jak u Shonů, tak i u sousedních bantuských kmenů *Nsenga*, *Lunda* a *Sena Nyungwe* se na *karimby* většinou hraje pro zábavu a rozptýlení. Dnes je převážná většina jejího repertoáru spojena s tancem *shangara*, kterému Shonové věnují mnoho prostoru při svých populárních „beer-parties.“

⁷⁸ Hugh Tracey, *The Mbira Class of African Instruments in Rhodesia*, in: *African Music* IV / 3, 1932 (dále jen „H. Tracey 1932“), s. 78-95.

⁷⁹ Srov. H. Tracey 1932, s. 87.

⁸⁰ Zdroj: Berliner 1993.

I u tohoto nástroje je nejhlubší tón zasazen do středu rezonanční desky a vyšší tóny jsou rozloženy směrem ke stranám. Spodní manuál je zpravidla tvořen osmi protáhlými lamelami, nad kterými může být umístěn libovolný počet lamel kratších. Celkový počet jazýčků u největších *karimb* obvykle nepřekračuje číslo 25.



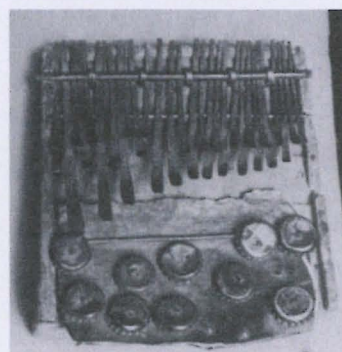
Obr. 12 Karimba
v moderním rezonátoru

Tyto rozměrnější nástroje se podle Paula Berlinera⁸¹ mohou využívat nejen ke hře pro zábavu, ale i při rituálních aktech, a to zvláště v severovýchodním Zimbabwe u Shonů *Korekore*.

Technika hry na *karimbu* se od způsobu hry na výše zmíněné typy *mbir* mírně liší. Lamely vrchních manuálů je totiž možno rozvibrovat i pohybem ukazováčku směrem dolů, což u ostatních typů není běžné.

4.1.5. *Mbira dzaVaNdau*

Mbiry, které jsou označovány jako *dzaVaNdau*, se vyskytují výlučně v jihovýchodní části Zimbabwe obývané etnikem *vaNdau*. Ačkoliv i *Ndauové* genealogicky patří k shonské rodině, jejich hudební kultura se od ostatních shonských skupin zdatně odlišuje. Jednou z hypotéz této rozdílnosti je vliv *shangaanských*⁸² nájezdníků, kteří se později s *ndauským* obyvatelstvem do jisté míry promísili. Kulturní svébytnost dnešního etnika *Ndau* je pravděpodobně i důvodem, proč se *mbira dzaVaNdau* nerozšířila i do sousedních zimbabwských krajů.



Obr.13 *Mbira dzaVaNdau*⁸³

Zásadní odlišností od předchozích typů je uspořádání lamel „a la xylofon“, tj. postupné seřazení lamel od nejdelsí na straně levé až po nejkratší na straně pravé.⁸⁴ Hexatonická řada, která je pro *mbiru dzaVaNdau* příznačná, je v kontextu shonské hudby zcela výjimečná.

⁸¹ Berliner 1993, s. 33

⁸² Bantuské etnikum ngunijské větve.

⁸³ Zdroj: Berliner 1993.

⁸⁴ Některé nástroje mohou odpovídat i schématům zakresleným v tabulce na s. 10 pod čísly 5 a 6.

Gerhard Kubik ve své knize o afrických lamelofonech uvádí v souvislosti s *mbirou dzaVaNdau* tři různé druhy: *tomboji* (nástroj starších hudebníků), *danda* (nástroj rozšířený mezi omladinou) a *utee* (nástroj charakteristický svoji hlubokou polohou).⁸⁵

Zvuk *mbiry dzaVaNdau*, na niž se většinou hraje pro zábavu, bývá příležitostně akusticky zesilován a barevně ozvláštňován vsunutím do rozměrné plechovky od oleje.

4.2. Geografické rozšíření jednotlivých typů shonských mbir



Obr. 14 Hrubý odhad výskytu jednotlivých typů mbir v posledních desetiletích 20. století. Vlastní náčrtek vypracovaný na základě literatury.⁸⁶

⁸⁵ Kubik 1998, s. 50

⁸⁶ Za pomoc s realizací mapy děkuji Ing. Lucii Kondrové, specialistce na geografické informační systémy.

4.3. Pohled do historie nástroje do počátku 20. století

Otázka původu a stáří mbiry je zatím stále nejasná. Vzhledem k tomu, že se nástroj skládá i z mnoha kovových součástí, dalo by se předpokládat, že současná archeologie již bude schopna tuto otázku alespoň částečně zodpovědět. Bohužel však i železo podléhá v klimatických podmínkách subtropické Afriky procesu koroze, a tak nelze u mnoha archeologických nálezů jednoznačně určit, zda se jedná o pozůstatek jazýčku mbiry či jde o nějaký jiný plátek železa. Mimo to byly mnohé lokality, které se archeologům zdály nadějně, nejprve navštíveny rabujícími hledači zlatých artefaktů.

Nejstarší nalezené předměty, o kterých se odborníci domnívají, že skutečně mohly být součástí lamelofonu, pocházejí z archeologických nalezišť v Zimbabwe, Zambii a jižní oblasti Demokratické republiky Kongo. Podle výsledků analýz datace pomocí radio-karbonové metody je stáří nejstaršího nálezu⁸⁷ odhadováno zhruba na 1300 až 1500 let. Železné jazýčky nalezené v ruinách *Great Zimbabwe*, které jsou považovány za lamely *mbiry dzaVadzimu*, jsou pravděpodobně mladší, podle odhadů pocházejí ze 14. století.⁸⁸ Není pochyb, že tyto předměty jsou bantuského původu a vzhledem k provenienci nálezů se lze oprávněně domnívat, že to byli právě shonští kováři, kdo ovládal technologii tavení a zpracovávání železa s takovou bravurou, která byla k výrobě konstrukčně složitých nástrojů jako je mbira potřebná.

Ucelenou představu o podobě a vývoji shonských lamelofonů není možné získat ani z písemných záznamů misionářů a cestovatelů, kteří oblast toku řeky Zambezi navštěvovali a prozkoumávali od konce 16. století. I skromné nahlédnutí do jejich minulosti, které nám historické dokumenty poskytují, je však pro etnomuzikologické výzkumy cenným přínosem.

Jako první zmínil a popsal mbiru portugalský misionář João dos Santos. Jeho kniha *Ethiopia Oriental*, která tiskem vyšla roku 1608 v Evoře, je jedním z nejvýznamnějších pramenů k etnografii, geografii i historii jižní Afriky přelomu 16. a 17. století. Setkání s *karangskými* hudebníky z *Mutapovy* říše líčí Santos na straně 74-75. Lamelofon „Ambira“, který s pečlivostí popisuje, má devět jazýčků uspořádaných v jedné řadě a „pro jeho něžný a tichý zvuk se na něj hraje převážně v královském sídle.“⁸⁹

⁸⁷ Autor a místo nálezu: Joseph O. Vogel, *Zambie, Kamadzulo* u řeky Zambezi. Viz Kubik 1998, s. 75.

⁸⁸ Tyto objekty jsou spolu o dalšími vykopávkami, např. železnými dvojzvonky, uloženy ve sbírkách „Muzea zimbabwských ruin“ a jsou veřejně přístupné.

⁸⁹ Viz Kubik 1998, s. 79.

Další záznam týkající se mbiry pochází až z roku 1723. Ve *Sborníku hudebních nástrojů* Fillipa Bonannise je otištěna stylizovaná grafika „Marimba de Cafri“⁹⁰, která zobrazuje černošského hudebníka hrajícího na jednorejstříkový lamelofon. Podle vodní plochy v pozadí lze hádat, že se jedná o výjev z pobřeží Indického oceánu. V jaké době samotná ilustrace vznikla, nelze přesněji určit.

Deníky Davida a Charlese Livingstonových nadchnou nejen duši čtenáře bažícího po dobrodružstvích exotické Afriky, ale i oko etnomuzikologa pátrajícího po stopách lamelofonů. Pod označením „sansa“ jsou na straně 237 detailně vyobrazeny tři mbiry, z nichž dvě se značně podobají *mbiře dzaVazdimu* či *mbiře matepe* v kalebasovém rezonátoru a třetí menší *karimbě*. V textu se můžeme dočíst o dvou muzikantech, kteří se k expedici bratrů Livingstonových na jistý čas postupně připojili a na cestách je doprovázeli svým zpěvem a hrou na mbiru. „*Every evening, while the others were cooking, talking or sleeping, he rehearsed his songs, containing a history of everything he had seen in the land of the white men, and on the way back. In composing, extempore, any new piece, he was never at a loss, for if the right word did not come, he halted not but eked out the measure with a peculiar musical sound meaning nothing at all.*“⁹¹ Zprávy z cest bratrů Livingstonových byly poprvé otištěny v roce 1965 v Londýně. V druhém rozšířeném vydání, které vyšlo tamtéž o deset let později, je doplněn popis hudební praxe v zambezské oblasti ještě o další reprodukci fotografie skupiny sedících hudebníků, z nichž jeden drží v rukou mbiru v rezonátoru *deze*.

Několik zmínek o trsacích lamelofonech se objevuje i v denících dalšího člena expedice bratrů Livingstonových. Umělec Thomas Baines, který je i možným autorem výše uvedených kreseb, však tytéž nástroje označuje jako „cassance“. Podle Gerharda Kubika jde o portugalský přepis názvu *kasansi*, se kterým se Baines mohl seznámit v severnějších oblastech jižní Afriky.⁹²

Zcela jedinečným pramenem, který podává informace nejen o mbiře jako hudebním nástroji samotném, ale i o znějící hudbě Shonů v druhé polovině 19. století, jsou deníkové zápisky německého geologa Carla Maucha.⁹³ Za podrobný popis konstrukce mbiry, včetně

⁹⁰ Tamtéž.

⁹¹ Charles Livingstone / David Livingstone, *Narrative of an Expedition to the Zambesi and Its Tributaries 1858-64*, London: John Murray, 1865, s. 237. Úryvky v: Kubik 1998, s. 80-84.

⁹² Viz Kubik 1998, s. 83.

⁹³ Krátké zprávy z Mauchových průzkumných cest byly sice vydány v letech 1872 a 1874 v německém populárním magazínu *Geographische Mitteilungen*, ale teprve až anglický překlad v roce 1969 uveřejnil jejich plnou verzi, která zahrnuje i Mauchovy hudební transkripce. Viz Kubik, Carl Mauch s Mbira Musical Transcriptions of 1872, in: *Review of Ethnology* III / 10, 1971, s. 73-80.

uvedení přibližné výšky tónů jednotlivých lamel, přidává Mauch vlastní náčrtek stavby nástroje a notované transkripce tří karangských skladeb. Jejich nadpis „Motsimo“ identifikoval Andrew Tracey jako zkomolené „*mudzimu*“ (předek), což se dá vyložit tak, že skladby byly určeny pro *mbiru dzaVadzimu* – nástroj, který Shonové používají při rituálech uctívání předků. Vzhledem k tomu, že i Mauchova ilustrace zpodobňuje tentýž druh mbiry (ač má více lamel, než je dnes běžné), není pochyb, že se jedná o nejstarší zaznamenané a dochované skladby pro *mbiru dzaVadzimu*.

Dílo, které uzavírá přehled historických pramenů dokumentujících výskyt trsacích lamelofonů v oblasti zambezského údolí, je zcela jiného charakteru než všechna předchozí deníková literatura. Obsažný spis Sira Harry Johnstona *British Central Africa* publikovaný roku 1897 je vědeckou kompilací, která sice není založena na osobních zkušenostech, ale i přesto přináší informace, které dnes z jiných publikací neznáme. Mbiře věnuje Johnston zhruba jednu stranu. Zobrazený nástroj a jeho poměrně zevrubný popis, který je k němu připojen, spolu ovšem nesouhlasí. Zatímco na obrázku je zachycena *mbira dzaVadzimu*, v textu je charakterizován lamelofon *-sansí*. Omyl, ke kterému zde došlo, nám může být upozorněním na rizika práce s literaturou – zvláště na to, jak lehce lze při jejím studiu dojít k chybné interpretaci.⁹⁴

4.4. Mbira v orální tradici Shonů

Množství příběhů, které se v shonské orální tradici spojuje s mbirou, naznačuje její významnou pozici a hluboké zakořenění v rámci shonské kultury. Příběhy zahrnují širokou škálu témat i žánrů od tajemných mýtů o původu mbiry a její spojitosti s duchovním světem a nadpřirozené moci, jež posiluje v nesnázích a ve válečných strastech, až po dětské pohádky a zábavné příhody zvířátek v mravoučných bajkách. Některé ze zpívaných příběhů „story-songs“ také zdůrazňují význam předávání tradice týkající se mbiry dalším generacím.

Mystická moc byla mbiře podle mýtů přisouzena samotnými duchy shonských praotců. Muchatera Mujuru, který při shonských rituálních obřadech v roli média umožňuje komunikaci s pradávným předkem *Chaminukou*, líčí příběh o původu mbiry takto:⁹⁵ „Mbira se poprvé objevila na místě zvaném *Zimba Risina Musuwo* (Obydlí bez dveří), na místě, které bílý muž nikdy neviděl. Toto místo se nachází severně od *Rusape*, směrem k dnešnímu

⁹⁴ Komentář a kritika Johnstonova díla *British Central Africa*: Viz Kubik 1998, s. 95.

⁹⁵ Volný překlad podle: Berliner 1993, s. 45.

městu *Mt. Darwin*. Nejdříve mbira tajemně zaznívala z nitra mohutné skály poblíž kulatého kamenného domu, který neměl žádný vchod. Lidé se shromáždili okolo, kdykoliv zaslechli její zvuk. Vždy se ozval nadpřirozený hlas, který lidem pravil, jak se jednotlivé písně jmenují. Lidé věřili, že to byl hlas samotného Chaminuky, původce deště a nejvýznamnějšího ze všech duchů předků. Později se Chaminukův duch vtělil do muže jménem *Nyadate*, skrz kterého lidem nakázal, že si mají mbiru sami zhotovit a popsal způsob jak. Lidé se pak naučili písně, které zněly ze skály. *Nyadate* jim vysvětlil, že právě tato hudba je nejoblíbenější hudbou duchů předků. Poté *Nyadate* zmizel v moři a více ho už nikdo nespatriil.“

Postava Chaminuky se v souvislosti s mbirou objevuje i v příbězích popisujících válečné události doby, kdy se kmen *Ndebele* snažil uchvátit moc nad *Karangy* v jižní části dnešního *Zimbabwe*. Pověst praví, že když se muž jménem *Pasipamire*, Chaminukovo médium, ocitl v ohrožení života, sedl si a začal hrát na mbiru. Hudbou přivolaný Chaminuka ho zahalil pláštěm neviditelnosti a tím ho ochránil před krutými *ndebelskými* bojovníky.

V jiných příbězích dodává hra na mbiru odvahu ve strastiplných chvílích. Mýtus o vzniku názvu města *Harare*, doslova znamenajícího „on nespí“, vypráví o starci, který kdysi žil v oblasti dnešního hlavního města a pro hrůzu z lvů a smrtelně jedovatých hadů odmítal spát. Aby na svůj strach zapomněl, a také aby únavou nechtěně neupadl do spánku, hrál po celou noc nepřetržitě na mbiru.

Shonské vnímání zvuku mbiry jako posilující a ochranné moci potvrzuje i Paul Berliner výrokem jednoho ze zimbabwských hudebníků z doby dekolonizačních bojů 70. let: „*When European soldiers come to surround my house, firing guns, I will play the ancient songs for the mbira and when spirit comes to me, I will walk through their bullets without harm.*“⁹⁶

Válečný kontext hry na mbiru a její funkci ve vojenském životě dokazuje i řada dodnes orálně tradovaných skladeb. Mezi ně patří např. *Nhemamusasa*, jejíž název je odvozen od přístřešku *musasa*, který se stavěl na bojištích, či *Nyamaropa*, znamenající „krev a maso“, která se hrála a zpívala před bitvou pro navození bojovné nálady a rozdmýchání emocí.

I v příbězích a písních pro děti má mbira své pevné místo. Pomocí „story-songs“⁹⁷ poznávají děti kmenové zvyky, rituály a další principy sociálního chování vlastní kultury. V příbězích o vztahu muže a ženy a namlouvání jsou ilustrovány nejen zvykové formule, např. jakým způsobem se žádá o ruku apod., ale i role jednotlivce v rámci klanové komunity.

⁹⁶ Berliner 1993, s. 49.

⁹⁷ Srov. A. C. Hodza, *Shona Folk Tales*, Gweru 1983.

Společenský status hráčů na mbiru a důležitost v pokračování hudební tradice popisuje například následující příběh: „*There was a man, who was a great mbira player. He had one daughter but no son. One day he said to his daughter: Look you, my daughter, when I have died, you should be married by a man who can play my mbira! When he died all the young people tried to play the musician's mbira, but they failed until there came another man, who was poor, but said: Let me try to play it! The people than said: You? You can't play this mbira! And he started. (...píseň...) All the people were surprised at the great performance of the poor youth, and the mbira player won the girl. They were married and lived happily ever after.*”⁹⁸ Tento příběh jasně ukazuje na prestižní postavení mbiristů v shonské společnosti. Ačkoliv se mladíkovi lidé pro jeho chudobu zprvu vysmívali, jeho hudební schopnosti ho povznesly v jejich očích tak vysoko, že mu nakonec bylo dovoleno oženit se s dcerou z mistrovské hudebnické rodiny. Berliner k tomu dodává: „*Perhaps, also, the father's original request was partly because excellence in mbira playing was associated in his mind with other positive human qualities.*“⁹⁹

Na spojitost kladných lidských kvalit s hrou na mbiru je odkazováno i v dalších příbězích. Bajky typu „jak chytrák přelstil hlupáka“ nebo „jak malý a slabý zachránil velkého a silného“ představují důvtipné postavy, které díky nápadu zahrát na mbiru zachrání život sobě či ostatním. Jeden z příběhů líčí např. i takové lidské ctnosti, jakými jsou soucit a obětavá pomoc. Hrdinou bajky je chytrý zajíc, kterého nemocný hladovějící lev poprosí, aby mu opatřil něco k snědku. Zajíc neváhá, vykope hlubokou jámu a pečlivě ji překryje listy a klacíky. Když je hotov, sedne si na okraj pasti a začne hrát na mbiru. Uchvacující zvuk mbiry přiláká mnoho zvířat, a tak je o potravu pro lva postaráno.¹⁰⁰

Značný prostor, který je v orální tradici mbiře věnován, znovu potvrzuje vysokou míru jejího významu v rámci shonské kultury. Jak každodenní vyprávěnky, tak i příběhy spjaté s posvátným světem duchů předků vyzdvihují zvláště sílu její tajemné moci a mystiku, která ji obklopuje.



⁹⁸ Podle: Berliner 1993, s. 51.

⁹⁹ Berliner 1993, s. 51.

¹⁰⁰ Volně podle: Berliner 1993, s. 49.

5. ROLE HUDBY A MBIRY V NÁBOŽENSKÝCH RITUÁLECH

Hudba pro mbiru zastává u Shonů významnou úlohu při mnohých náboženských obřadech. Centrální roli hraje především v rituálech spojených s uctíváním duchů matrilineárních a patrilineárních předků, které jsou téměř výlučně doprovázeny *mbirou dzaVadzimu*. Tato mbira je dnes považována za nejstarší a pravděpodobně jediný typ skutečně zimbabwského původu. V shonské kultuře proto náleží tomuto nástroji zcela exkluzivní pozice. Funkci, ke které slouží, si dodnes nese i ve svém názvu: „mbira předků“.

Dalšími obřady, při kterých zaznívá hudba mbir, jsou rituály vzývání mocných předků kmene, ceremoniály spojené s přivoláváním deště nebo pohřby a následná série posmrtných obřadů. Své uplatnění nachází hudba pro mbiru i v moderní městské době náboženských rituálů nazývaných *matandaro* (singulár *dandaro*).

Před detailnějším popisem průběhu nejběžnějšího ceremoniálu *bira* je nejprve potřeba blíže představit shonský náboženský systém.

5.1. Tradiční náboženství Shonů

Při označování shonského tradičního náboženství nelze vystačit se zjednodušujícím termínem „kult předků“, který je v literatuře často uváděn. Shonové jsou ze značné části v podstatě monoteisté a svého jediného boha nazývají *Mwari*. Tento kult byl původně vyznáván pouze Karangy, ale později se vlivem migračních procesů přenesl i na další shonské kmeny. Boha *Mwari* přijali dokonce i *ndebelští*¹⁰¹ nájezdníci, kteří počátkem 19. století obsadili jižní část dnešního Zimbabwe.

Ačkoliv Shonové věří v jediného boha, jsou rovněž přesvědčeni, že jejich životy jsou ovládány a neustále kontrolovány duchy předků. Osudy jednotlivců, jejich osobní štěstí či životní strasti, jsou chápány jako pozemské projevy přízně či nepřízně určitého předka. Když se u některého z Shonů např. projeví příznaky vážné nemoci, klade si celé společenství otázku: „Co udělal tak špatného, že urazil ducha svého předka?“ Pozemský svět je tedy do jisté míry v rukou zemřelých. I v této souvislosti však může být označení shonského vztahu k předkům jako „kult“ poněkud nepřesné a zavádějící. Shonové nevnímají duchy předků jako nějaká božstva či modly, ale spíše jako zemřelé příbuzné, kteří i po smrti zůstávají

¹⁰¹ Příslušníci kmene ngunijské větve, kteří se na počátku 19. století odtrhli od zulských válečných vojsk proslulého náčelníka Shaky. Více viz kapitola 2.3. „*Stručné dějiny Shonů*“.

členy jejich vlastní komunity.¹⁰² Úcta k moudrosti stáří, která v shonské společnosti panuje, vzbuzuje touhu po udržení kontaktu s příbuznými i po jejich smrti. Za tímto účelem konají Shonové speciální rituální obřady, při nichž vyvolávají ducha zemřelého předka zpět do svého středu. Pokud se duch rozhodne navrátit ke své komunitě, vtělí se do jednoho z přítomných, zpravidla do předem zvoleného média *svikiro*, a poté jeho prostřednictvím konzultuje se shromážděnými aktuální problémy a uděluje žádané rady. Díky těmto rituálům zůstává moudrost zemřelých předků stále přítomná i v pozemském světě.

Duchové předků jsou Shony rozdělovány do dvou základních skupin. Jednou z nich jsou regionální předkové *mhondoro*, často nazýváni také „lion spirits“, „great spirits“ nebo „tribal spirits.“ Shonové věří, že mocní *mhondoro* mohou přivolat déšť, a proto se k jejich počtě před začátkem období dešťů konají pravidelné taneční ceremoniály *mukwerera*. Lidé shromáždí část úrody prosa a přinesou ji náčelníkovi, pod jehož vedením je z něj vyrobeno pivo. Poté se všichni zúčastnění odeberou za vesnici k posvátnému stromu *muhacha*, kde se při obřadném pití piva hraje na mbiru a tančí.¹⁰³ Podle slov Shony Dominica Mandazy „if there is no rain after these ceremonies then it is obvious that something is wrong in the area; some people have committed incest or some other kind of immorality and the spirits are upset. (...) To rectify this people have to pay a fine.“¹⁰⁴

Při těchto ceremoniálech k stavům vytržení a posednutí média duchem předků zpravidla nedochází. Pokud však chtějí Shonové s duchy *mhondoro* navázat osobní kontakt, mohou tak učinit při rituálech k tomu určených. Etnomuzikolog John Kaemmer píše ve své disertační práci, že „some of the *mhondoro* mediums have regular times, usually Fridays, when they become possessed and are available for individual consultation concerning personal matters.“¹⁰⁵ V době, když nejsou *mhondoro* vtěleni do médií, obývají podle shonské víry těla lvů.

Duchové předků, kteří jsou s žijící rodinou pokrevně¹⁰⁶ spřízněni, se nazývají *vadzimu*¹⁰⁷ (singulár *mudzimu*). Podle shonské víry se zemřelý příbuzný nestává *mudzimu* ihned po své smrti, nýbrž nejprve po určitou dobu putuje světem. Pohřební slavnosti probíhají po několik

¹⁰² Srov. Grupe 1994, s. 19.

¹⁰³ Podle: John E. Kaemmer, Ancestral Spirits, in: *The Dynamics of a Changing Music System in Rural Rhodesia*, disertační práce, Indiana University 1975 (dále jen „Kaemmer 1975“), s. 148.

¹⁰⁴ Dominic M. Mandaza, Shona Religion, in: Kileff, Clive and Peggy (ed.), *Shona Customs*, Gweru 1992, Zimbabwe, s. 54.

¹⁰⁵ Viz Kaemmer 1975, s. 149.

¹⁰⁶ Podle některých pramenů se *vadzimu* stávají pouze ti zemřelí, kteří jsou s pozůstalými spřízněni patrilineárními a matrilineárními vztahy.

¹⁰⁷ V jiném dialektu i *midzimu* (singulár shodný – *mudzimu*).

dnů. Tradiční shonská hudba se většinou zpívá a hraje jen během noci bezprostředně po smrti příbuzného a při ukládání těla do hrobu. Běžný denní repertoár pohřebních a popohřebních slavností se dnes většinou sestává z hudby zábavné a z písní moderních stylů, např. *jit*.¹⁰⁸ Po půl až jednom roce je duch zemřelého pozůstalými zavolán zpět do svého domova. Tento obřad se nazývá *kurova guva* a hudba pro mbiru je jednou z jeho esenciálních složek. Vhodný čas ke konání tohoto obřadu je určen úkazem, kdy se objeví tzv. *chikonye*, bílý stín zemřelého. Jedná se o posvátného bílého červa, který vyleze ze úzkého, speciálně udržovaného hrobního otvoru. Když se z něj posléze vylíhne posvátný hmyz *mudzimu*, který je podle shonské víry nesmrtelný, je zemřelý oficiálně zařazen mezi duchy předků *vadzimu*.¹⁰⁹ Poté jsou pro něj pravidelně konány úlitby piva (věří se, že mrtví mají z horka vyprahlá hrdla) a rituály *bira*, při kterých dochází ke zmiňovaným stavům posedlosti, díky kterým je možno s předkem rozmlouvat.

Dalším aspektem shonského náboženství je *shavi* (plurál *mashavi*), koncept „bludného ducha“. Jedná se o duchy zemřelých dětí, neprovdaných žen či neženatých mužů nebo duchy předků, kteří už jsou dávno zapomenuti. Protože tito duchové nemají své vlastní potomky, kteří by je pravidelně uctívali, manifestují svou identitu nezvaným vtělením do žijících členů cizích klanů. Bez konceptu duchů *mashavi* by bylo shonské náboženství podle slov Ignatia Zvarevasheho značně frustrující, protože všichni bezdětní či nedospělí Shonů by se v beznaději na kontinuitu vlastního ega obávali věčného posmrtného putování světem bez jediné chvíle klidného spočinutí.¹¹⁰

Ve chvíli, kdy *shavi* či čerstvý *mudzimu* (nebo i takový *mudzimu*, jenž není svými potomky náležitě ctěn) pocítí potřebu upozornit na svoji existenci, pokouší se vtělit se do vybrané osoby, což se navenek projeví jejím onemocněním. Když běžná léčba nepomáhá a blízcí nemocného usoudí, že se jedná o posedlost, vypraví se za tradičním shonským léčitelem *n'angou*. Pokud *n'anga* jejich hypotézu skutečně potvrdí, doporučí rodině uspořádat tradiční ceremoniál *bira* (plurál *mapira*). Do vesnice je přizváno médium *svikiro*, připraví se zásoby tradičního rituálního piva a zajistí se skupina hudebníků hrajících na mbiru *dzaVadzimu*. Oficiální obřad *bira* začíná ve večerních hodinách a obvykle trvá až do rána. Přítomní zpívají, tančí, hrají, tleskají a když hudba vyvrcholí stavem posedlosti přítomného média, mohou se příbuzní nemocného jeho prostřednictvím pokusit o navázání kontaktu s duchem, který se snaží ovládnout tělo nemocného, nebo se poradit s duchy

¹⁰⁸ Viz Judy Kendall / David Muddyman / Richard Trillo, *Jit, Mbira und Chimurenga, Simbabwe mag es laut*, in: *Rough Guide Weltmusik*, 2000, s. 451-461.

¹⁰⁹ Srov. Ignatius M. Zvarevashe, in: Kileff, Clive and Peggy (ed.), *Shona Customs*, Gweru 1992, s. 44.

¹¹⁰ Tamtéž, s. 45.

vlastních předků, jak vzniklou situaci dále řešit. Rituály *mapira* se pořádají i u mnoha dalších příležitostí, jako je např. nenadálé neštěstí či zjištění, že některý z členů klanu projevil výjimečné schopnosti v souvislosti s náboženskými praktikami (ku příkladu vlohy ke hře na posvátný nástroj *mbira dzaVadzimu* či projevy mediálních schopností u nové osoby).

Vzhledem ke koloniální historii jižní Afriky a dalšímu historickému vývoji v několika posledních stoletích jsou v dnešní době příslušníci shonského tradičního náboženství samozřejmě v menšině. Vlivem misionářských snah, spojených i s nabídkou vzdělání, konvertovalo značné procento Shonů ke křesťanství. Soudobé statistiky¹¹⁰ státu Zimbabwe uvádějí, že přibližně 50% procent obyvatel Zimbabwe vyznává náboženství synkretické (t.j. částečně křesťanské, částečně domorodé náboženství), 25% náboženství křesťanské (anglikánské, římsko-katolické, protestantské), 24% tradiční domorodá vyznání a 1% náboženství jiná (muslimové, hinduisté, židé). I ti Shonové, kteří však v tradiční náboženství nevěří, se občas účastní ceremoniálů, nebo přesněji řečeno večírků, při nichž rovněž prostřednictvím hudby dochází k stavům tranzu. Shonský muzikant Yonah Zonah, který mě učil hrát na *mbiru*, zmiňoval při našich setkáních mj. právě enormní nárůst popularity nové městské formy rituálů *mapira*, nazývaných dnes *dandaro* (plurál *matandaro*). Tyto „světské *biry*“ se konají například u příležitosti svateb a významných státních svátků (Den nezávislosti apod.). Tradiční doprovod *mbir dzaVadzimu* je však dnes v některých částech Zimbabwe nahrazován skupinou bubnů, a to zvláště v těch oblastech, kde převažuje výskyt *mbir matepe* a *njari*.

5.2. Rituál *bira* a jeho tradiční repertoár pro *mbiru dzaVadzimu*

Tradiční rituální obřady *mapira* nejsou vázány na určitou roční dobu, jako například slavnosti přivolávání deště, takže je možné je pořádat kdykoliv, když se k tomu vyskytne pádný důvod. Jejich průběh se sice v jednotlivých regionech poněkud liší, ale všeobecně se dá říci, že vždy odpovídají stejné struktuře.¹¹¹

¹¹⁰ Zdroj: www.etnologue.com (staženo dne 5. 6. 2006).

¹¹¹ Při popisu průběhu tradičního rituálu *bira* vycházím především z vyprávění svého učitele hry na *mbiru* Yonaha Zonaha, rodilého Shony a *mbiristy* mnoha obřadů *mapira*, a dále z následující literatury: Berliner 1993, Kaemmer 1975, Garfias 1987, Kileff 1992.

Pokud možno, konají se obřady v místě, kde vyvolávaný předek žil. Uprostřed vesnice se k tomuto účelu připraví speciální kruhový dům *banya*, který může obyčejně pojmut mezi dvaceti a čtyřiceti osobami. Z prosa se připraví rituální pivo *ndoro*, jímž se shromáždění během celonočního rituálu občerstvují. Kromě tohoto nápoje se navaří ještě hustá kaše z bílé kukuřičné mouky, tzv. *sadza*, která je základní složkou potravy na většině území subsaharské Afriky.¹¹³

Samotný obřad začíná v podvečer. Po několika písních proběhne oficiální výzva duchům *katurira musumo*, při které pořádající rodina vysvětlí důvod konání slavnosti, vykoná rituální úlitbu piva a požádá vybraného ducha, aby se vtělil do přítomného média. Poté se opět rozezní hudba *mbir* a zpěv. Na rohoži uprostřed místnosti sedí médium *svikiro* se svým průvodcem *munchombo*, jehož funkcí je vykládat symboliku jednání média v době, kdy se ocitá ve stavu vytržení. Když duch předka tělo *svikira* opustí, pomáhá mu průvodce s návratem do reality. Ostatní zúčastnění sedí na zemi nebo na lavičkách podél zdí dokola místnosti. V některých lokalitách se podle tradice nesmí u nikoho z přítomných nacházet mobilní telefony, náramkové hodinky, boty a další symboly moderní doby, protože by to mohlo narušit správný průběh rituálu a duch předka by se mohl zdráhat zjevit.

Typické hudební seskupení rituálů *mapira* se většinou skládá ze dvou až osmi *mbir* a dvou či čtyř chřestidel *hoshho* (vždy používána v páru). Instrumetalisté jsou často najímání a za své profesionální služby jsou stejně jako *svikiro* a jeho průvodce placeni. Dříve se odměny vyplácely pouze v naturáliích (jídlo + pití během *biry*, dále drůbež, koza apod.), v dobách dnešních jsou přizvaní „účinkující“ oceňováni finanční částkou (samozřejmě velmi záleží na lokalitě, vzdálenosti, kterou museli hudebníci urazit, jejich počtu apod.)¹¹⁴ a stejně jako dříve jsou hudebníci pořádající komunitou bohatě pohoštěni. Za to je však od nich očekáván úspěch celé akce. Protože Shonové věří, že tóny *mbiry* mohou proniknout do světa duchů, jsou to právě *mbiristé*, na kom leží odpovědnost za uvedení média do tranzu.¹¹⁵ Zkušení hudebníci již často vědí, na které duchy předků „platí“ jednotlivé písně. Proslulý zimbabwský *mbirista* Cosmas Magaya to dokládá slovy: „*When we used to play Nyamamusango, the spirit would come in just few minutes; the spirit really wanted that tune.*“¹¹⁶

Hudba zní po celý obřad téměř bez přerušení a všichni přítomní se k doprovodu *mbir* aktivně zapojují zpěvem, tleskáním a tancem. Repertoár zahrnuje především ty písně, které

¹¹³ V Jihoafrické republice se tato kaše nazývá *pap*, v Demokratické republice Kongo a v Angole *fufu*.

¹¹⁴ Podle údajů v: Kaemmer 1970 (s. 153) v sedmdesátých letech odpovídala finanční částka tehdejšími 6 USD.

¹¹⁵ Srov. Berliner 1993, s. 190.

¹¹⁶ Podle: Berliner 1993, s. 199.

Shonové označují za tradiční a dávnověké. Podle Yonaha Zonaha je jich okolo jednoho sta a mohou být staré i přes 700 let. Tento údaj, jehož pravdivost je vzhledem k absenci jakýchkoliv notových záznamů samozřejmě neověřitelná, je pro etnomuzikologické bádání zajímavý především proto, že přináší shonský pohled na pevnost a stabilitu repertoáru pro mbiru dzaVadzimu. Neměnnost repertoáru vychází z podstaty věci: jde o skladby, které mají duchové předků v oblibě, protože si je pamatují ještě z doby svého pozemského života. Při rituálech *bira*, kdy Shonové usilují o navázání kontaktu s posmrtným světem, je tedy nutno hrát skladby ve stejné formě, aby je duchové předků bez problémů rozpoznali a zachtělo se jim vrátit zpět mezi své potomky. Pojetí stability repertoáru pro *mbiru dzaVadzimu* se odráží i v samotném názvu mbira. Původní význam tohoto slova zní totiž „tóny (předků)“,¹¹⁷ z čehož vyplývá, že slovo mbira bylo prvotně vázáno pouze na vlastní znějící hudbu a soubor skladeb určených pro duchy předků. Neměnnost repertoáru později zapříčinila přenesení významu slova mbira na samotný hudební nástroj, na kterém byly skladby prováděny. Stabilitu rituálního repertoáru dosvědčují i notové záznamy Carla Maucha z roku 1872. Srovnáme-li jeho transkripce tří skladeb pro mbiru dzaVadzimu se skladbami, které Shonové označují za tradiční dnes, musíme konstatovat, že vykazují téměř totožné charakterické rysy. Jejich formální rozměry, harmonický průběh¹¹⁸ i způsob faktury si v mnohém zcela odpovídají.¹¹⁹

Za nejstarší a nejvýznamnější tradiční písně považují Shonové skladby *Nyamaropa*, *Nhemamusasa*, *Kuzanga*, *Muka tiende*, *Mandarendare* a *Shumba*.¹²⁰ Tyto písně byly údajně nejoblíbenějšími skladbami praotce a významného ducha Chaminuky, kterému prý umožňovaly číst budoucnost, dělat zázraky a být nepřemožitelný.¹²¹ Při slavnostech *mapira* proto zvláště tyto písně nikdy nesmí chybět. Pod některými z těchto názvů jsou ovšem v různých lokalitách hrány poměrně odlišné skladby, a naopak, stejně znějící skladby se občas pojmenovávají několika názvy. Bohatá variační technika¹²² jako základní formální princip shonské hudby zapříčiňuje zdánlivý překryv jednotlivých skladeb, a to zvláště proto, že vysoké procento celého shonského repertoáru má shodný harmonický průběh. Jedním z určujících kritérií identity skladeb je pro mnohé Shony například jejich absolutní výška.

¹¹⁷ Srov. Kubik 1998, s. 47.

¹¹⁸ Termín „harmonický průběh“ je zde používán pro sled vertikálních souzvuků v průběhu celého cyklického patternu. Zdůvodnění používání tohoto termínu se nachází v kapitole 7.1. „Objekt a metodologické problémy analýzy.“

¹¹⁹ Viz kapitola č. 4.3. „Pohled do historie nástroje do počátku 20. století“ a dále též srov. kapitoly č. 6 a 7.

¹²⁰ Všechny jmenované skladby jsou zaneseny do tabulaturové notace v příloze č. 1.

¹²¹ Podle: Berliner 1993, s. 74.

¹²² Tvůrci nových variací často označují variace svým jménem v dovětku za názvem skladby, např. *Nhemamusasa yaNhambudziko* = *Nhemamusasa* ve verzi hudebníka *Nhambudzika*.

I přísná transpozice skladby do jiné polohy (vzhledem k ladění nástroje často např. o kvartu výš) znamená pro shonské hudební vnímání tak zásadní proměnu, že „nové“ skladbě přiřknou jiné a s původním názvem naprosto nepřibuzné jméno. (Někteří hudebníci ale tyto transpozice rozlišují pouze označeními „low voice“ a „high voice“.¹²³) Ne vždy jsou však kriteria identity písni tak jasná a zřetelná jako ve výše zmíněném případě. Protože je mnoho skladeb odvozených od sebe navzájem – vznikají pravděpodobně osamostatněním jedné z variací – rozdíl se nachází kupříkladu jen ve způsobu kombinování základní formy písni *kushaura* s kontrapunktickou linií *kutsinhira* či v kombinaci s určitým typem variace apod. Notové zápisy výchozích forem takovýchto skladeb by tedy mohly na první pohled vypadat stejně, přestože by se pro Shony jednalo o diametrálně rozdílné skladby. Pomocí při identifikaci skladby nám může být i text vokální linie, která se u „různých stejně znějících“ písni přidává k instrumentální lince v jiných místech. I sami Shonové jsou však v otázce toho, kdy se ještě jedná o variaci určité skladby a kdy už o skladbu jinou, notně nejednotní.

Zpěv je nepostradatelnou složkou hudby všech obřadů *mapira*. Stejně jako u hudby neceremoniální tvoří základní melodickou linii, která i při zpěvu a cappella následuje typický harmonický průběh obvyklého instrumentálního doprovodu mbir. Čtyři základní typy vokálních linií doprovázejících rituální písni označují Shonové slovy *mahonera* (nebo *mahon'ra* či *mahonyera*), *huro*, *kudeketera* a *kupururudza*.

Mahonera je slabický styl v hluboké poloze, který se proplétá s tóny nejnižšího rejstříku mbir. Zpívané slabiky „hiya – hiya – hiya“ či „whu – ha whu – ha – whuu“ nenesou žádné obsahové sdělení. Paul Berliner popisuje tento styl jako „interplay between the instrument and the voice. (...) The mahonera parts (...) are somewhat personal, vocalised „transcriptions“ of the mbira music, in which the singer shows to the listener the phrases the performer hears in the music.“¹²⁴

Styl zpěvu *huro* se naproti pohybuje ve zpěvákově nejvyšší poloze a s předchozím stylem ostře kontrastuje svou přerývaností. Jeho základní technikou je jódlování.¹²⁵ Zpěvák nasadí tón pokud možno co nejvýše a neverbálními slabikami „iye – iye“ apod. v melodických skocích klesá do střední polohy. Mbirista Harukotwi Mude popisuje způsob zpěvu *huro* jako „the molding of the voice to the mbira [music]“.¹²⁶ Ve vokálních liniích obou jmenovaných stylů se hojně uplatňuje princip variace a improvizace.

¹²³ Srov. Berliner 1993, s. 74, dále ke zpěvu viz Berliner 1993, s. 191.

¹²⁴ Berliner 1993, s. 117.

¹²⁵ Více viz kapitola č. 3 „Hudba Shonů“.

¹²⁶ Podle: Berliner 1993, s. 118.

Profesionální zpěváci většinou snaží nalézt svůj osobní charakterický styl a poté vypilovávají obě techniky až do nesmírné virtuosity.

Třetím pěveckým stylem, který jako jediný přináší do rituálních písní obsahovou složku, je *kudeketera*. Témata poeticky improvizovaného nebo tradovaného textu vycházejí z mnoha aspektů shonské kultury, od válečných zkušeností, proudů imaginace a zobrazení pocitů až po omluvy pozdního návratu domů. Melodická linka často překrývá melodii mbir ve středním rejstříku (levý vrchní manuál) a rozprostírá se tedy v ambitu maximálně jedné oktávy. Zpívaná melodie je do značné míry ovlivněna tonalitou mluvené řeči chiShona. Tonální vzorec zpívaného textu často přesně odpovídá tonálnímu vzorci mluveného jazyka, nelze však říci, že je tomu tak vždy a bez výhrad.¹²⁷

Účastníci rituálu *bira* mohou podle nálady volně přecházet mezi jednotlivými pěveckými styly. Ať zpívají cokoli a kterýmkoli stylem, vždy respektují základní strukturu harmonického průběhu písně, kterou určuje instrumentální doprovod mbir.

Poslední vokální styl je v shonské kultuře vyhrazen výlučně ženám. Jedná se o výkřiky *kupururudza*, které mají podle Shonů povzbuzovat všechny přítomné k vyšší aktivitě či oceňovat obzvláště povedené taneční či pěvecké výkony. Mužským protipólem ženského jekotu je *mheterwa*, rytmické pískání na prsty.

Kromě zpěvu se přítomní do hudebního dění rituálu *bira* zapojují tleskáním a tancem. Vytleskávané rytmy, tzv. *makwa*, doplňují a zdůrazňují rytmické vzorce chřestidel *hosho*.¹²⁸ Úroveň náročnosti jednotlivých patternů se pohybuje od prostého kopírování těžkých dob až po obtížné komplexní rytmy srovnatelné např. s vysokou náročností bubenických partů z prostředí ne-mbirové hudby. Stejně tak je tomu i u tanečních kroků. Jednoduché i složitější taneční figury, obohacené o výkopy a symbolické rozpínání rukou, se navíc občas také propojují s prvky pantomimy, zobrazující různé výjevy ze života Shonů. Při tanci je pohyb nohou často tak rychlý, že se pozorovatelům může zdát, jako kdyby se tanečník vznášel nad zemí.¹²⁹

Ve chvíli, kdy při rituálech *mapira* začne médium *svikiro* vykazovat známky posedlosti, např. třes, prudké vyskočení, zmítání se v křečích nebo proměna barvy hlasu, hudba ustane. Pokud jsou reakce média natolik divoké, že by mohlo být ohroženo jeho zdraví, snaží se ho

¹²⁷ O tonalitě afrických jazyků a jejich vztahu k hudbě pojednávají příspěvky v: Artur Simon (ed.), *Musik in Afrika*, Berlin 1983: G. Kubik, *Die Beziehungen zwischen Musik und Sprache in Afrika*, s. 49-57, H. Wängler, *Über Beziehungen zwischen gesprochenen und gesungenen Tonhöhen in afrikanischen Tonsprachen*, s. 58-65, H. Jungrauthmayr, *Funktion und Bedeutung der musikalischen Tonhöhe in afrikanischen Sprachen*, s. 66-71.

¹²⁸ Ke kombinacím rytmických patternů více v kapitole 6 a 7. Srov. také Berliner 1993, s. 115.

¹²⁹ Srov. Berliner 1993, s. 193.

jeho průvodce ukonejšit a uvést do klidnějšího stavu. Médium ze sebe strhá oblečení vrchní části těla (v případě ženských médií se svléká pouze šátek z hlavy) a průvodce ho oblékne do černého hávu (nebo černého trička). Nyní nastává pravý čas pro tzv. *tsanzo*, konzultaci problémů s duchem předka, který byl úspěšně přivolán. Během rozhovoru může duch občas manifestovat svoji identitu zvláštními úkony, které v očích přítomných potvrzují předkovu totožnost, např. zemřel-li předek při horečce, pro zchlazení si médium polévá hlavu studenou vodou.¹³⁰ Ve svých odpovědích na otázky vesničanů také často používá archaický slovník, který má odpovídat době, kdy daný předek žil. Nejasná slova a záhadné symbolické činy vysvětluje *svikirúv* průvodce *munehombo*. Ve chvílích posedlosti duchem je médium pro Shony nejvyšší autoritou. Je nemyslitelné, aby rady a příkazy, které uděluje, nebyly zachováány. Po zodpovězení otázek a ukončení konzultace opět začne hrát hudba a všichni zúčastnění se baví tancem a zpěvem až do ranních hodin. Občas se stává, že během tance upadne do tranzu i některý z dalších zúčastněných. Pokud má duch předka chuť, vytrvá ve společnosti svých potomků a slaví s nimi. Jeho odchod poznají přítomní například podle toho, že se divoce tančící médium najednou vyčerpaně zřítí k zemi nebo hystericky vyběhne ven z chýše. Pokud médium při *biře* netančí, projevuje se jeho návrat ze stavu vytržení do reality kupříkladu všeobecnou zmateností a protíráním očí, jako kdyby se probudilo ze spánku nebo se právě vzpamatovalo z hlubokého omráčení. Ceremoniál končí za rozbřesku, kdy pořádající rodina poskytne přítomným vodu k omytí a připije závěrečným douškem rituálního piva.

Rituály *mapira* jsou v shonské společnosti, která stále uchovává tradiční způsob života, nejvýznamnějšími hudebními událostmi. Celonoční provozování tradičního repertoáru, který je ve velké míře založen na opakování, umožňuje vysokou míru předvídatelnosti, a proto se mohou všichni přítomní do hudebního průběhu velice aktivně zapojovat. Tím je vytvořen komplexní a bohatý hudební tvar, sestavený z instrumentálního proudu rozličných partů *mbir*, *patternů* chřestidel *hosho*, tleskání a mnohých vokálních linií, typický svou neopakovatelnou jedinečností. Princip repetice, potažmo předvídatelnosti a vysoká aktivita účastníků jsou základními předpoklady k dosažení tranzovního stavu. O jeho navození se dnes v jihoafrickém prostředí usiluje i v jiných náboženských kontextech, například i při bohoslužbách některých křesťanských církví.

¹³⁰ Podle: Kaemmer 1975, s. 158.

5.3. Role duchů předků v souvislosti s tradováním hudby pro mbiru

Dalším způsobem komunikace s duchy předků je setkání ve snech. Pokud chce předek některému ze svých potomků sdělit něco významného, zjeví se mu ve snu a naznačí důvod svého návratu. Pro oblast shonské hudby je tato cesta k propojení se světem předků velmi důležitá. Podle Shonů si totiž hudebníky, kteří mají hrát na mbiru dzaVadzimu, volí sami předkové. Když si přejí, aby určitý člověk zasvětil svůj život hře na mbiru, přicházejí k němu ve snu, aby mu dali svoji vůli patřičně na vědomí. Pokud onen člověk skutečně projeví potřebné předpoklady a rodina vyvoleného disponuje dostatečnými finančními prostředky, opatří mladému umělci nástroj a v případě, že nikdo z příbuzných umění mbiry neovládá, najme schopného učitele. Kromě toho se žák učí i „nepřímou metodou“ – pečlivým pozorováním profesionálních hudebníků při hudebních rituálech nejrůznějších druhů.

I na procesu učení se technikám hry na mbiru se mohou duchové předků výrazně podílet. John Kunaka, shonský hudebník a výrobce mbir, popisuje své hudební sny takto: „*[The ancestral spirits] ...can come while you are playing the mbira in a dream and tell you to play this key, or that key. Or, the spirit himself can play mbira in the dream, showing you what his fingers are doing, so that you can see clearly. He can show you new variations, telling you where to add or to take away different keys. When you wake up the next morning, you can go quickly to your mbira and play the way that the spirit has shown you...*“¹³¹ Duchové předků mohou tedy fungovat i jako samotní učitelé. I řada dalších shonských hudebníků líčí, jak je v jejich snech navštěvovali a učili je nové variace tradičních skladeb.

Skutečnost, že si duchové předků sami hráče na mbiru vybírají, a pozornost, kterou jim poté věnují, znovu potvrzuje, jak vysoký společenský status mbiristé v rámci shonské kultury zastávají.

V současném Zimbabwe se sice vlivem moderního způsobu života a myšlení rozmáhá názor, že není podmínkou, aby předkové hráli v umění hry na mbiru jakoukoli roli. Dřina je pak prý ale mnohem větší a hudebník má horší předpoklady k tomu, aby se stal špičkovým a úspěšným umělcem.



¹³¹ John Kunaka, podle: Berliner 1993, s. 136.

6. ZÁKLADNÍ CHARAKTERISTIKY HUDBY PRO MBIRU DZAVAZDIMU

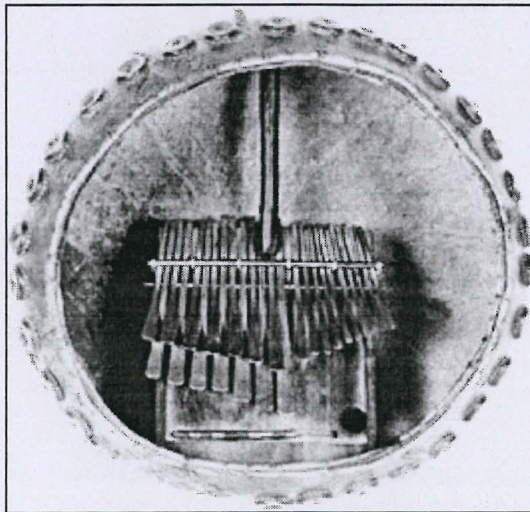
6.1. Mbira dzaVazdimu z pohledu organologie

6.1.1. Stavba nástroje

Po stručném představení mbiry dzaVazdimu v předchozích kapitolách nyní popíšeme tento nástroj nikoliv z pohledu antropologického, nýbrž z hlediska organologie.

Základem mbiry dzaVazdimu je dřevěná ozvučná deska *gwariva* o velikosti cca 20 x 25 cm. V pravém spodním rohu skrz ni prochází malý otvor, tzv. *buri*, jenž je určen k pevnějšímu uchopení mbiry. K desce je připevněno 21 až 24 železných jazýčků, které jsou uspořádány do tří rejstříků. Barva zvuku mbiry je určena specifickým tvarem lamel, jehož se dosahuje ručním vykováním. Hrubý obrys jejich tvaru je zobrazen na nákresu na str. 10 pod typem 1. Lamely jsou dlouhé 10 až 20 cm a v podélném směru se od upevněného konce pozvolna rozšiřují a zplošťují.

K ozvučné desce jsou jazýčky připevněny v jedné třetině své délky úchytným systémem, který se souhrnně označuje výrazem *mutanda*. Pomocí přítlačného trámce (pressure bar) jsou lamely vzpříčeny přes tzv. mostek (bridge). Napětí mezi přítlačným trámcem a ozvučnicí se upravuje soustavou pomocných úchytů a šroubů. Míru přítlačení je potřeba nastavit natolik pevně, aby bylo zajištěno, že se lamely samy neuvolní, ale zároveň natolik volně, že je možné jejich pohybem vpřed a vzad nástroj podle potřeby doladit.



Obr. 15 Mbira v *deze*¹³²

Pro akustické zesílení se mbira vkládá do tyklového rezonátoru *deze* (nebo *dende*¹³³), do nějž je upevněna jednou nebo dvěma podpěrami *mutsigu*. Po obvodu *deze* a na části rezonanční desky, která není zakryta lamelami, zdobí mbiru chřestivé doplňky, např. drobné mušličky, chomáčky zkroucených drátků nebo zátky od pivních lahví na kovové destičce.

¹³² Zdroj: www.mbira.org (staženo dne 5. 6. 2006).

¹³³ Srov. Andrew Tracey, How to play the Mbira, Roodepoort, International Library of African Music 1970 (dále jen „A. Tracey 1970a“), s. 3.

6.1.2. Uchopení nástroje a základní technika hry

Mbira dzaVadzimu se drží oběma rukama zhruba uprostřed stran ozvučné desky. Nejprve se shora prostrčí malíček pravé ruky do otvoru *buri*, a poté se prsteníčkem a prostředníčkem obtočí hrana desky a zespoda sevře proti malíčku. V podstatě zůstává po celou dobu hry veškerá váha nástroje právě na těchto třech prstech, protože k rozeznívání lamel pravého rejstříku se využívá jak palec, tak ukazováčku pravé ruky, a levá ruka, přestože zespodu pomáhá přidržovat nástroj malíčkem a prsteníčkem, musí zůstat velice pohyblivá, aby její palec zvládl dosáhnout na všech patnáct (u větších nástrojů až šestnáct) lamel obou levých rejstříků.

Šest krajních lamel (*nhetete*¹³⁴) pravého rejstříku se – jak by řekli Shonové – „škrábe“ či „drápe“ (*kwenya*¹³⁵) ukazováčkem směrem zespoda nahoru. Ostatní tři jazýčky (*nhendure*¹³⁶) patří výlučně palci, který je rozeznívá ve směru opačném, tzn. shora dolů. Stejně hraje i levý palec na všechny lamely levého rejstříku. Intenzita úderu by měla být poměrně silná, aby se rozezvučela i chřestidla, a hudba tak získala své charakteristické zabarvení. Shonové často hrají nehty, aby zvuk poněkud přiosvětili. V případě dlouhých ceremoniálů občas navlékají na palce předměty podobné našim náprstkům.

Jedním z mnoha oblíbených herních „grifů“ je například tzv. „tremolo-efekt“, kterého je možno docílit díky tomu, že jsou lamely stejné výšky (možná právě z tohoto důvodu) umístěny na opačných stranách nástroje. Při úderech se tak může střídat pravá ruka s levou.

Při běžném cvičení drží Shonové v rukou pouze samotnou desku s lamelami. Do rezonátoru *deze* mbiru vkládají pouze v případě, že se chystají hrát při ceremoniálu nebo jiném veřejném představení.

6.1.3. Ladění, rozsah a „chuning“

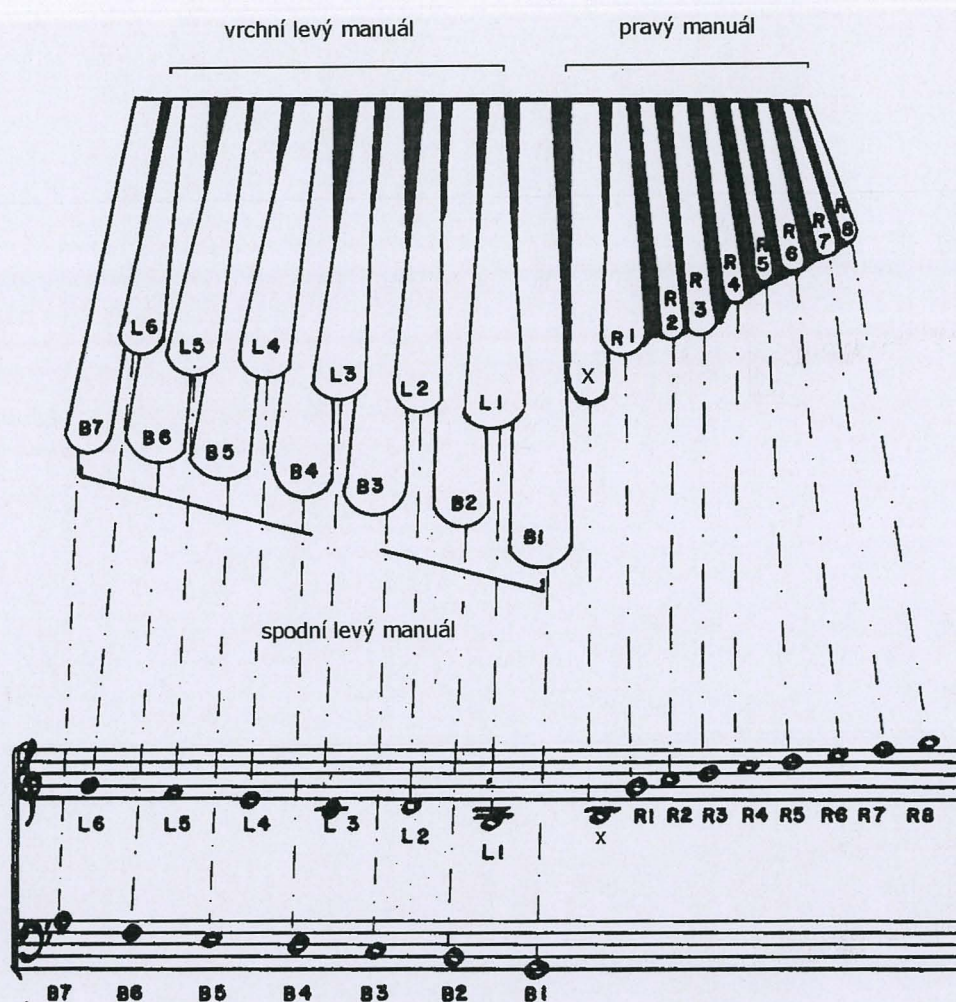
Základní rozvrh lamel (tedy intervalů mezi klávesami) zpravidla odpovídá formě, která se ustálila pod názvem *Nyamaropa*.¹³⁷ Relativní vztah tónů by se dal velmi přibližně přiřadit k uvedeným tónům heptatonické škály v následujícím schématu.

¹³⁴ *Nhetete* znamená „úzké klávesy“. Podle: Berliner 1993, s. 56.

¹³⁵ Srov. Kubik 1998, s. 10 a 78, A. Tracey 1970a, s. 12.

¹³⁶ Slovo *nhendure* údajně nemá žádný význam. Viz Berliner 1993, s. 56.

¹³⁷ *Nyamaropa* je jméno jedné z shonských archaických písní. Podle pověstí je dokonce nejstarší skladbou ze všech. Viz kapitola č. 4.4. „Mbira v orální tradici Shonů“.



Obr. 16 Přibližné tónové výšky jednotlivých lamel¹³⁸
(písmena s čísly označují zkratku používanou v tabulaturách)

Přesné ladění jednotlivých lamel se však od našeho temperovaného ladění poměrně výrazně liší. Přestože u Shonů je ladění lamel vždy záležitostí osobních preferencí, lze u mnoha různých mbiristů vysledovat jisté signifikantní pravidelnosti jeho „odchylek“. Podrobné výzkumy¹³⁹ shonského tonálního systému, které prováděl Hugh Tracey a Paul Berliner, přinesly výsledky, jež shodně potvrdily, že čtvrtý tón shonské heptatonické řady¹⁴⁰ (v tomto případě tón určený lamelou B3 = c) je zpravidla výše (u Berlinerova v rozmezí o 17-92 centů) a zdánlivé oktávy, např. mezi lamelami B1, L1, L6 a R8 rozhodně nejsou totožnými intervaly. (Příklad z Berlinerova měření:¹⁴¹ B1 – L1 = odchylka -21 až -224 C pod

¹³⁸ Přepracovaný obrázek P. Berlinerova. Viz Berliner 1993, s. 55.

¹³⁹ Srov. Berliner 1993, s. 62-70 a A. Tracey, The Matepe Mbira music of Rhodesia, in: African Music IV / 4, 1970 (dále jen „A. Tracey 1970b“), s. 47. Tracey se zabýval měřením tónových výšek mbiry *matepe*, která je se struktuře mbiry *dzaVadzimu* velmi podobná.

¹⁴⁰ Protože shonská hudební teorie nepoužívá pojem hudební řady, chápeme při úvahách nad shonským tonálním systémem pojem *stupnice* a *tónová řada* ve smyslu evropské teorie.

¹⁴¹ Berliner 1993, s. 68.

čistou oktávou (1200 C), L1 – R1 = rozpětí -61 až +11 C, R1 –R8 = odchylka +19 až +148 C nad čistou oktávou). Všechny ostatní stupně jsou ve většině případů měření níže než v našem temperovaném ladění, ale jejich výšky jsou tak proměnlivé, že jediným závěrem, který z těchto výzkumů můžeme spolehlivě vyvodit, je fakt, že ladění jednotlivých lamel svědčí o značné flexibilitě shonského tonálního systému (tento fenomén označuje Kubik pojmem „elastic scale“¹⁴²). S přimhouřením očí je snad ale možno souhlasit s tím, že i Berlinerova měření potvrzují Kubikovy a Brennerovy hypotézy o ekvidistanci shonské sedmitónové stupnice.¹⁴³

Existuje i jiný typ mbiry dzaVadzimu, jejíž lamely, co se týče intervalů, jsou uspořádány naprosto odlišně.¹⁴⁴ Tento typ je nazýván *gandanga* nebo *mavembe*, což znamená „lidé s vadou řeči“. Protože jsem se s konkrétním popisem podobného nástroje nesetkala ani osobně, ani prostřednictvím literatury, není bohužel možné oba systémy porovnat.

Stejně jako se různí intervaly mezi jazýčky, různí se i absolutní výška, do které je celý nástroj usazen. Nejnižší tón nástroje se nejčastěji pohybuje v rozmezí kvarty G – c, aby poloha byla pohodlná pro zpěv. Absolutní výška je jedním z faktorů, které určují tzv. *chuning* (slovo, které Shonové údajně stvořili jako analogii k anglickému „tuning“.) Tento termín je používán pro řadu souvztažných aspektů, které rozlišují celkový zvuk jedné mbiry od druhé. Kromě výšky zahrnuje *chuning*¹⁴⁵ i barvu a sílu tónu, konkrétní ladění, jeho variace v rámci oktávy i vztahu korespondujících intervalů mezi „stejnými“ tóny různých rejstříků (unison) a ladění (případně absenci) svrchních tónů. Lamely některých mbir jsou dokonce uzpůsobeny tak, aby vybrané aliquotní tóny (např. kvinta či tercie) zněly silněji než tóny základní. Vše je otázkou osobních estetických kritérií hudebníků a výrobců mbir. Berliner vzpomíná na jednoho z muzikantů, který mu vysvětlil „*in a typical fashion that the chuning he used for his instrument was the second „highest“ of four known in his area and that he selected it because it had „big“ (loud) voice rather than „small“ (soft) one. Its sound was so full that people enjoyed listening to him perform solo.*“¹⁴⁶

¹⁴² G. Kubik, African Tone-Systems. A Reassessment, in: *Yearbook for Traditional Music* 17, 1985, s. 47.

¹⁴³ O hypotéze původu heptatonického tonálního systému Shonů více v kapitole 3.2. „*Vývoj a proměny shonské hudby*“.

¹⁴⁴ Podle: www.mbira.org (informace ze dne 15. 10. 2006). Dále viz G. Grupe, Die Kunst des Mbira-Spiels, in: Suppan, Wolfgang (ed.) *Musikethnologische Sammelbände*, Bd. 19, Institut für Musikethnologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz, Tutzing 2004.

¹⁴⁵ Použitá charakteristika pojmu „*chuning*“ volně přeložena podle: Kaemmer 1998, s. 746.

¹⁴⁶ Berliner 1993, s. 62.

Vezmeme-li v úvahu všechny zmiňované aspekty širokého pojmu *chuning*, je zřejmé, že i dva nástroje naladěné do téhož systému *Nyamaropa* se zvukově mohou velmi odlišovat.

Jak je zřejmé z obrázku č. 16, rozsah mbiry dzaVadzimu pokrývá tři oktávy (v případě větších nástrojů ještě o 1-2 tóny více). Zatímco pravý rejstřík je sestaven zcela pravidelně ze stupňovité řady, v obou levých rejstřících vládnu jisté „zmatky“: 1) terciový skok mezi lamelami B1 a B2, 2) terciový skok mezi lamelami B6 a B7, 3) „solitér“ L1 ve středu nástroje a 4) „přehození“ kláves L2 a L3. Vcelku uspokojivé vysvětlení tohoto zajímavého uspořádání předkládá Andrew Tracey ve svém článku *The Original African Mbira?*¹⁴⁷. Domnívá se, že dnešní mbira dzaVadzimu byla stejně jako ostatní známé typy mbir odvozena od osmilamelové *kalimby*, jejíž charakteristický terciový interval zůstal v centru nástroje dodnes. „Zmatená“ sestava dalších lamel vznikla, zjednodušeně řečeno, postupným přidáváním potřebných lamel tam, kde bylo právě volné a z hlediska prstokladu hraného repertoáru příhodné místo.

6.2. Funkce a jména lamel očima Shonů

Společně s repertoárem se v některých klanech shonské společnosti tradují také speciální jména pro jednotlivé lamely mbiry dzaVadzimu. Název vypovídá o funkci, kterou Shonové dané lamele v rámci hudby přisuzují. Tato jména se tradují pouze mezi hudebníky a před ostatními členy společnosti (a samozřejmě i před cizinci) bývají nezřídka přísně utajována.

Jako ukázkou předkládám charakteristiku a názvy některých lamel, které používá jeden z předních shonských mbiristů Mubayiwa Bandambira.¹⁴⁸

<i>Lamely</i>	<i>Bandambirův název</i>	<i>Vysvětlení významu jména</i>	<i>Charakteristika</i>
L1	<i>Benzi</i>	blázen	má ostrý hlas, který vládne mbiře a vede ji, umí vystrašit, probudit, donutit člověka, aby se do něčeho pustil, působí tak, že se člověk cítí jako blázen a přiměje ho zběsile tančit
B1	<i>Gadzanga</i>	uvést do stabilní pozice	vysoký tón, uklidňuje rozrušení a pocity rozvířené lamelou benzi, ustanovuje skladbu a stmeluje ji, bez něj by hudba pro mbiru nemohla existovat

¹⁴⁷ Viz Andrew Tracey, *The original African Mbira?*, in: *African Music V / 2*, 1972 (dále jen „A. Tracey 1972“), s. 85-104.

¹⁴⁸ Podle: Berliner 1993, s. 57.

B2, X, R3	<i>Shumba</i>	lev	zvíře, ve kterém žijí mocní duchové předků
B 3, L3, R4	<i>Zanga zanga</i>	vrávorání postavy upadající do tranzu	jeden z nejdůležitějších tónů, matka mbiry, rozehcívá (chvění = tělesný projev posednutí duchem předka)
B4, L2, R5	<i>Mvundura</i>	vyburcovat, rozproudit, roznítit	naplní srdce, změní pocity, přiměje k tanci
B5, L4, R6	<i>Nhiura</i>	velký buben	„pozvedne plíce“, způsobí, že se člověk cítí jako kdyby otřásal svým tělem
B6, L5, R7	<i>Tida</i>	žádný obsahový význam	křičí zdaleka, zpívá nahlas, způsobí, že se lidem zdá, že zpívají také a přiměje ke zpěvu
B7, R2	<i>Duri</i>	hmoždíř	tluče proso (vztahuje se k rytmickému zvuku hmoždíře a paličky při roztloukání prosa)



Obr. 17 Umístění a označení lamel na mbiře dzaVadzimu

6.3. Hudební struktura repertoáru pro mbiru

Základní charakter hudby pro mbiru dzaVadzimu spočívá v její cykličnosti. Jednotlivé skladby nejsou uzavřeným hudebním opusem, který by měl specifický začátek a konec, ale otevřenou formou, jejímž jádrem je cyklický pattern poskytující pevný rámec pro bezpočetné variace. Při popisu a analýze shonské hudby tedy narážíme na problém, jak se vypořádat s hudbou, která je vlastně jedinečným produktem živého provedení, hudbou závislou na momentální kreativě hudebníků a ostatních účastníků rituálu *bira* – zkrátka hudbou založenou na improvizaci. Rozbor základních charakteristik hudby pro mbiru dzaVadzimu jsem se rozhodla rozčlenit do následujících bodů:

- abstrakce fundamentálního cyklického patternu
- popis jednotlivých mbirových partů a jejich vzájemný „interlocking“
- nástin variačních technik
- další součásti „mbira performance“ a jejich zapojení do hudebního dění
 - rytmický doprovod (patterny *hosho* a tleskání *makwa*)
 - vokální party

Základní cyklický pattern skladeb pro mbiru dzaVadzimu se zpravidla skládá z 48 dob a je možné ho rozdělit do čtyř dvanáctidobých úseků. Každý úsek je charakteristický svým specifickým rytmicko-harmonickým průběhem, jehož podrobné analýze se věnuje následující kapitola. V celém patternu se většinou nachází pouze jeden typ rytmicko-motorického pohybu, který se neměně opakuje (např. levá, pravá, levá, pravá, obě ruce, pauza). Pattern se jako celek traduje z generace na generaci a podle jeho stavby je určována identita písně. Ačkoliv se u patternů tradovaných pod stejným názvem v různých krajích běžně vyskytují drobné odchylky v prstokladu, sekvence vertikálních souzvuků je vždy neměnná.

U všech skladeb tradičního repertoáru pro mbiru dzaVadzimu jsou rozlišovány dva základní party: *kushaura* („vést, uvádět skladbu“) a *kutsinhira* („proplétat, přimístit druhý hlas“). Oba dva party se navzájem doplňují a kontrapunkticky proplétají. *Kushaura*, která se vždy začíná hrát jako první, obsahuje základní melodický charakter skladby, a proto – pokud je nouze o hráče a není zbylí – lze ji hrát i jako sólový part. *Kutsinhira* je svou povahou takový hlas, který zpravidla sám o sobě identifikovat danou skladbu nemůže a získává hlavní hudební smysl až ve chvíli, kdy je postaven do kontrastu s *kushaurou*. Nezávislost obou partů se může projevat v několika ohledech. Nejnápadnější rozdíl nacházíme samozřejmě ve stavbě melodie. Další projev nezávislosti lze spatřit ve vztahu jednotlivých partů k základnímu ternárnímu pulsu, který udávají chřestidla *hosho*. Harmonické proměny cyklických patternů se totiž mohou odehrávat na různých dobách (např. *kushaura* na první a *kutsinhira* na druhé ze tří). Běžně je také využíváno polyrytmického kontrastu duálního a ternárního metra. *Kutsinhira* může být tedy od *kushaury* buď zcela odlišná (např. využívat jiné polohy, zdůrazňovat pointilistický charakter vedení hlasu apod.), nebo je jí částečně podobná (např. v některých místech využívá možnosti echa). Výsledný „interlocking“ obou

hlasů přináší nové rytmické i melodické linie.¹⁴⁹ Nejzkušenější mbiristé jsou schopni zkombinovat oba party i do sólové hry tak, že navodí dojem polyfonní hry dvou různých hráčů.

Variační technika je v hudbě pro mbiru hlavním prostředkem transformace hudebního materiálu. Shonské variace lze rozřadit do tří kategorií: a) tradiční variace, které se orálně přenášejí z generace na generaci, jsou všeobecně známé a jsou pevnou součástí repertoáru každého mbiristy, b) individuální variace, které svým stylem ukazují na svého autora a které rovněž patří k jeho stabilnímu repertoáru, c) nové improvizované variace, které se v budoucnu mohou či nemusí stát součástí provozovaného repertoáru.

Variace je možno členit také podle kriteria, do jaké míry přinášejí nový tematický materiál. Shonové je podle toho označují např. slovy *musaku* („variace“), *zvara* („změna prstokladu“) nebo *miridziro* („způsob hry“).¹⁵⁰

Obměny cyklického patternu nejsou pro mbiristy pouze zpestřením a obohacením hudby, ale také příjemnou úlevou pro jejich ruce, které by se při dlouhotrvajícím a neměnném pohybu mohly dostat do křeče. Tuto pohnutku k hojnějšímu varírování je třeba vzít v úvahu zvláště při analýze hudebních produktů mnohahodinových ceremoniálů *mapira*. Možná i proto se po sobě zpravidla střídají variace v různých polohách. Při hře na různé rejstříky se totiž mění postavení ruky, a tak může hráč bolavé či ztuhlé části ruky na jistou dobu alespoň trochu ulevit. Kromě variací „na vysokých tónech“, které se odehrávají na rejstříku pro pravou ruku, se rozlišují variace *kwepamusoro* (vrchní levý rejstřík), *kwepasi* (spodní levý rejstřík) a *kwepamusoro nepasi* (kombinace obou levých rejstříků).¹⁵¹

Počet a kombinace variací v různých polohách závisí na schopnostech hráče i na charakteru samotné skladby. Podle Yonaha Zonaha nejsou všechny typy variací vhodné pro kteroukoliv píseň a u některých skladeb se varírování dokonce ani téměř „nesluší.“ Stejně tak prý není přípustné, aby se do variací při rituálech *mapira* pouštěli začátečníci. Svými chybami by totiž mohli narušit správný průběh obřadu.

S první transformací tématu přichází obvykle hráč *kushaury*. Novou variantu cyklického patternu opakuje do té doby, než hráč *kutsinhiry* najde nejpříhodnější komplementární odpověď. Poté se již mohou v uvádění dalších variací střídát. Často se hráči navzájem zkoušejí, jak rychle dokáže druhý zareagovat na novou proměnu tématu. Variace

¹⁴⁹ Více o problematice inherentních rytmů v následující kapitole.

¹⁵⁰ Podle: Berliner 1993, s. 94.

¹⁵¹ Tamtéž, s. 97.

a improvizace se stává formou hry a komunikace. Ani u variací tzv. „tradičních“ neexistuje žádné pevně stanovené pořadí,¹⁵² a tak záleží pouze na muzikantech, jakým způsobem se rozhodnou hudební děj odvíjet.

Rozdílly ve variačních technikách v různých polohách pramení ze stavby nástroje a vlastní techniky hry. Protože pravá ruka ke hře používá jak palce, tak i ukazováčku, je možné do hry na pravém rejstříku zapojovat i dvojzvuky. Při varírování se většinou k původnímu tónu přidává interval kvinty, oktávy či tercie (a jejich převraty). Ve spodních polohách je jednou ze základních variačních technik alternace rejstříků, tzn. co se dříve hrálo v rejstříku basovém, převede se do rejstříku vrchního a naopak. Další variační techniky je možno využívat ve všech polohách:

- substituce jednotlivých tónů → ozvláštnění harmonického průběhu, změna aliquot
- eliminace jistých tónových výšek
- anticipace nebo imitace druhého partu
- časové přeskupení tónů → proměna harmonického rytmu (tedy jiné časové rozložení změn harmonického průběhu skladby, např. 2+2+2+3+3 → 2+2+3+2+3 apod.)

Přestože se často jedná o drobné změny, ve výsledném tvaru a kombinaci s druhým partem dochází k výrazné proměně tzv. „inherentních“ rytmů a melodických linií. Občasné návraty k základní formě zajišťují, že identita písně zůstane zachována, a zároveň že i další malé obměny budou v kontrastu s nejprostší formou skladby čitelné.

Chřestidla *hoshō* se k hudebnímu proudu *mbir* přidávají krátce po začátku písně, ale teprve ve chvíli, kdy oba hlasy *kushaura* a *kutsinhira* našly stabilní zaklenuť do sebe navzájem. *Hoshō* se používají v párech a díky tomu je možno využívat hudebních efektů vyplývajících z jejich střídání a kombinace. Rytmické patterny jsou vždy třídobé.

1. <i>Hoshō</i> v levé ruce:	/	↑	↓	/	↑	↓	/	↑	↓	/	↑	↓
<i>Hoshō</i> v pravé ruce:	↓	/	↑	↓	/	↑	↓	/	↑	↓	/	↑
Metrum: (4 x 3)	X			X			X			X		
Puls:	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3

¹⁵² Srov. A. Tracey 1970a, s. 13.

2. <i>Hosho</i> v levé ruce:	↑ ↓ /	↑ ↓ /	↑ ↓ /	↑ ↓ /
<i>Hosho</i> v pravé ruce:	↓ / ↑	↓ / ↑	↓ / ↑	↓ / ↑
Metrum: (4 x 3)	X	X	X	X
Puls:	1 2 3	1 2 3	1 2 3	1 2 3

Příklad dvou různých patternů chřestidel „hosho“. Symboly použité v transkripci: ↑ = úder směrem vzhůru, ↓ = úder směrem dolů, / = tiché zhoupnutí chřestidla.¹⁵³

Ostatní účastníci rituálů *mapira* se do hudebního dění aktivně zapojují tleskáním, zpěvem a tancem. Vytleskávané patterny *makwa* jsou většinou prosté (odpovídají základnímu metru chřestidel *hosho* nebo drobným obměnám jejich patternu.) Pokud se ale mezi přítomnými nacházejí šikovní improvizátoři, mohou se patterny *makwa* rozvinout i do značné rytmické bohatosti.

1.	X		X		X		X		
2.	X	X	X	X	X	X	X	X	
3.	X	X	X	X	X	X	X	X	
4.	X	X	X	X	X	X	X	X	
Puls:	1	2	3	1	2	3	1	2	3

Příklad čtyř základních patternů „makwa“.¹⁵⁴

Vokální linie¹⁵⁵ jsou zpravidla improvizované a pevně se drží harmonického průběhu, který je udáván ansámblem *mbir*. Narozdíl od stylu *kudeketera*, který je vokalizovanou recitací tradovaného nebo improvizovaného textu, je lidský hlas při zpěvu stylu *mahonera* a *huro* využíván spíše jako hudební nástroj. Na melodie, vycházející z *mbir*, odpovídají

¹⁵³ Srov. Gerhard Kubik, Kognitive Grundlagen afrikanischer Musik, in: Artur Simon (ed.), *Musik in Afrika*, Berlin, 1983, s. 327-400. Dále viz Brenner 1997, s. 198.


¹⁵⁴ Podle: Berliner 1993, s. 115.

¹⁵⁵ Detailní popisy všech tří stylů vokálního doprovodu rituálů *mapira* se nacházejí v kapitole 5.2. „Rituál *bira* a jeho tradiční repertoár pro *mbiru dzaVadzimu*“.

komplementárně, imitují je a různě se s nimi proplétají. Hrubé obrysy těchto vokálních linií naznačují následující schémata.

i
wo i
 ye i
 ye ye

Ukázka melodického obrysu jódlování „huro“.¹⁵⁶


whu – ha ha – wu – a – whu – wu whu – ha ha – whu – wu

Ukázka melodického obrysu pěveckého stylu „mahonera“.¹⁵⁷

Hudební struktura skladby pro mbiru vychází z cyklického patternu, který je v četných variacích obměňován. Protože variace nenásledující v žádném pevně daném pořadí a míra improvizace instrumentálních i vokálních složek je vysoká, každé provozování téže skladby je unikátním hudebním produktem.



¹⁵⁶ Podle: Berliner 1993, s. 118.

¹⁵⁷ Tamtéž, s. 116.

7. ANALÝZA RYTMICKO-HARMONICKÉ SLOŽKY CYKlickÉHO PATTERNU TŘÍ SHONSKÝCH SKLADEB

7.1. Objekt a metodologické problémy analýzy

V následujícím rozboru se soustředím především na rytmicko-harmonický průběh cyklického patternu orálně tradovaných shonských skladeb *Nyamaropa*, *Kariga Mombe* a *Nhemamusasa*.¹⁵⁸ Part *kutsinhira* harmonický průběh *kushaury* vždy doslovně následuje, a proto se omezíme na part *kushaury*. V závěru kapitoly zkonfrontuji výsledky analýzy s relevantními fakty, které přináší starší i současná literatura.

Před zahájením vlastní analýzy je nutné se hlouběji zamyslet nad několika metodologickými problémy, které se vážou na rozbor hudby jakékoliv kultury. Výchozí otázkou je, jakým způsobem k analýze shonské hudby přistupovat. Teoretický model kulturní antropologie „etic/emic“¹⁵⁹, o jehož aplikaci v etnomuzikologii se vede odborná debata od 90. let 20. století,¹⁶⁰ nabízí dva možné úhly pohledu, které se komplementárně doplňují: Přístup „etic“ se vyznačuje centrálním zaměřením na studium hudebně-imanentních struktur se snahou o nalezení univerzálních znaků, které by bylo možno srovnávat a dále projektovat na další kultury¹⁶¹, zatímco přístup „emic“ se na základě znalosti interních kognitivních systémů snaží vyhledat minimální jednotky, které dokážou

¹⁵⁸ Protože textová složka tvoří velmi podstatnou součást shonských hudebních celků, vyžadovala by její analýza takového rozměru, který by překračoval rámec této diplomové práce. K upuštění od textového rozboru mě také vedly následující důvody: 1) Interpretace písňových textů bezpodmínečně vyžaduje dokonalou znalost jazyka *chiShona*, kterou v současné době bohužel nedisponuji. Vzhledem k problematice ztráty informací při dvojnásobném překladu (*shona-angličtina*, *angličtina-čeština*) by bylo velmi obtížné vyvarovat se chybných závěrů. 2) Poetické texty *kudeketera*, které nesou hlavní význam shonských skladeb, obsahují mnoho idiomů, jejichž souvislosti jsou vně komunity nepochopitelné. Tzv. „Deep Shona“, jak Shonové označují archaická tradovaná úsloví s množstvím symbolických obrazů, jsou podle slov různých shonských hudebníků těžko pochopitelná i pro rodilé mluvčí jazyka *chiShona*, kteří nemají podrobné znalosti shonské kultury a orální tradice. Tyto mystické výrazy prý mohou plně chápat pouze moudří starci (Berliner 1993, s. 160 n.).

¹⁵⁹ Teoretický model „emic/etic“ původně vychází z oboru lingvistiky („phonemic/phonetic“). Fonologie – nauka o fonémech – zkoumá minimální jednotky, které dokážou rozlišit význam slova (např. zkoumáme-li hlásku „s“ ve slově „les“, je možné ji označit za foném, a to proto, že jednoznačně zamezuje významové záměně s podobnými slovy, např. „let“ či „lem“). Fonetika se zabývá především vlastnostmi samotného zvuku a takovými stránkami jazyka, které jsou, zjednodušeně řečeno, spíše technického rázu (např. jakým způsobem a kde přesně se zmiňovaná hlásky „s“ tvoří apod.).

¹⁶⁰ Viz G. Kubik, *Emics and Etics Re-Examined*, *Emics and Etics: Theoretical Considerations*, in: *Journal of the International Library of African Music* VII / 3, 1996 (dále jen „Kubik 1996“), s. 3-10. Této problematice bylo také věnováno samostatné vydání časopisu *The World of Music* XXXV / 1, 1993. Obsažené články: F. Alvarez-Pereyre / S. Arom: *Ethnomusicology and the Emic/Etic Issue*, M. P. Baumann: *Listening as an Emic/Etic Process in the Context of Observation and Inquiry*, M. Herndon: *Insiders, Outsiders: Knowing Our Limits, Limiting Our Knowing*, G. F. Messner, *Ethnomusicological Research, Another Performance in the International Year of indigenous Peoples?*.

¹⁶¹ Srov. Kubik 1996, s. 6.

rozlišit význam určitého hudebního prvku v rámci dané hudební kultury. Zatímco analýzy starších etnomuzikologických studií¹⁶¹ často slučovaly a mísily strukturální analýzy s neprokázanými domněnkami o všeobecně platných způsobech vnímání a chápání této hudby (Bruno Nettl¹⁶² se o podobném přístupu vyjádřil jako o sčítání „jablek a hrušek“), ve studiích současných¹⁶³ se naopak usiluje o zkoumání obou aspektů odděleně. Slovy Gerda Grupeho: „*It should always be obvious whether we are dealing with the music from an etic or emic viewpoint*“¹⁶⁴ jsem se při hudebním rozboru řídila rovněž i já, a proto se nejprve zaměřím na shrnutí faktů, vyplývajících pouze ze struktury skladby, a poté stručně poukáži na otázky emického charakteru, které z analytických zjištění vyplývají. V žádném případě si tedy následující analýza nečiní nárok na kompletnost, protože odpovědi na vznesené otázky může poskytnout až detailní, kognitivně orientovaný výzkum.

Další problém představuje způsob transkripce. Vzhledem k tomu, že heptatonické ladění shonských mbir naznačuje v zásadě ekvidistantní rozdělení oktávy,¹⁶⁵ jeví se jako nejvhodnější použít sedmi-řádkovou notovou osnovu, v níž by každému stupni škály náležela vlastní linka. Tím, že by se nezapisovaly noty do mezer, by se zamezilo možným asociacím s běžnou pěti-linkovou osnovou a jejími půltóny. Rozsah mbiry dosahuje tří oktáv, a proto by bylo nutné použít patnácti linek nad sebou.¹⁶⁶ Protože základní pattern shonské hudby je cyklický a z pohledu Shonů nemá specifický začátek ani konec, bylo by nejpřesnější tuto osnovu uzavřít do kruhu. Orientace ve vzniklém systému kružnic, případně ještě po jejich rozdělení do úseků odpovídajícím 48 dobám patternu, by však byla poněkud obtížná. A protože vedle přesnosti je přehlednost a srozumitelnost nejdůležitějším kritériem transkripce, rozhodla jsem se raději pro přepis do standardní pěti-linkové osnovy, která umožní rychlou čitelnost vertikálních souzvuků i rytmických vztahů. Vzhledem k tónovému rozsahu mbiry a zvyklostem čtení evropské hudby se zdá jako příhodné uvést osnovy houslovým klíčem (t.j. lamela B1 = nota g). Při čtení ovšem musíme mít na mysli, že jednotlivé linky nerepresentují absolutní tónové výšky a ani intervaly mezi linkami neodpovídají skutečným intervalům houslového klíče. Vezmeme-li však navíc v úvahu

¹⁶¹ Mj. Garfias, Kaufmann a d.

¹⁶² Bruno Nettl, *The Study of Ethnomusicology, Thirty-one issues and concepts*, kap. 6 „Apples and Oranges: Comparative Study“, 2005, s. 60-73.

¹⁶³ Viz G. Grupe, *Traditional mbira Music of the Shona, Harmonic progressions and their cognitive dimension*, Iwalewa Forum, Afrikazentrum der Universität Bayreuth, Bayreuth 1998 (dále jen „Grupe 1998“). Dále viz Brenner 1997.

¹⁶⁴ Grupe, tamtéž, s. 5.

¹⁶⁵ Viz kapitola č. 3 „Hudba Shonů“.

¹⁶⁶ Pro tento notační systém se rozhodl K. P. Brenner (viz Brenner 1997).

„elasticitu“¹⁶⁸ shonské heptatonické řady, není snad užití pětlinkové osnovy ani příliš neadekvátní.¹⁶⁹ Protože hra na mbiru vyžaduje aktivity obou rukou v rozsahu maximálně tří oktáv, nejlépe se nabízí varianta soustavy dvou osnov. Notový zápis dělím do čtyř systémů, které odpovídají čtyřem 12-dobým úsekům cyklického patternu.

Nyamaropa (kushaura). Příklad transkripce cyklického patternu, rozdělitelného do čtyř dvanáctidobých úseků (pořadí částí viz čísla v levém rohu nad notovými systémy).

I přes značnou přehlednost výše popsaného způsobu transkripce přinesla osobní zkušenost hry podle této notace potřebu takové formy zápisu, který by lépe odpovídal stavbě nástroje a usnadnil orientaci na jeho zvláště uspořádaných lamelách.¹⁷⁰ Z praktických důvodů jsem tedy notové transkripce doplnila o vlastní model tabulatur,¹⁷¹ který 1) jednoznačně udává, na kterém rejstříku se daný tón rozeznívá, aniž by se hráč musel dopředu detailně seznámit s rozložením lamel a jejich tónových výšek, 2) díky rozdělení do kolonek přehledně zachycuje pořadí úderů a pauz, 3) šedým zbarvením pole naznačuje hlavní puls chřestidel *hosho*, 4) na první pohled informuje o shodných pasážích patternu, což ulehčuje nácvik skladby. Protože tabulatura sestává ze dvou řádek (vrchní je určen pro pravou ruku, spodní pro levou), je zde také přehledně naznačen motorický pattern rukou, čehož využijeme zvláště při zpracovávání problematiky transpozice skladeb.

¹⁶⁸ Viz Kubikův pojem „elastic scales“, kapitola č. 3 „Hudba Shonů“.

¹⁶⁹ Různé úpravy pěti-linkové osnovy využívali i H. a A. Tracey, P. Berliner, R. Garfias, G. Grupe a d.

¹⁷⁰ Viz kapitola 6.1. „Mbira dzaVazdimu z pohledu organologie“.

¹⁷¹ Různé formy tabulatur využívá k doplnění notových zápisů i G. Grupe a P. Berliner. Grupeho snahu přesně zaznamenat i to, kterým prstem se lamely pravého rejstříku rozeznívají, považují spíše za komplikaci – více použitých písmen na více řádcích tabulaturu značně znepráhledňuje. Berlinerovy tabulatury jsou narozdíl od mých vedeny svisle a nejsou přehledně rozděleny do čtyř segmentů, takže se hudebník při jejich čtení rychle ztrácí. Orientaci také znesnadňuje fakt, že do dvou sloupců, připadajících jednotlivým rukám, jsou zaznamenána pouze čísla, což o identifikaci lamely sice jednoznačně vypovídá, ale nenapomáhá to procesu zapamatování. Za další problém obou zmíněných typů tabulatur považují označení lamel pravého rejstříků, které nerespektuje označování oktáv shodným číslem 1 (příp. 8).

R1 R4		R1 R4		R1 R4		R4		R3		R2	
B3		L3	B3		L4	B5		L4	B5		L3

R1 R4		R1 R4		R1 R4			R1 R4			R1 R4	
B3			B3		L5	L5		L4	L3		L5

X R3		X R3		R3		R3		R1		R1	
B2			B2		L2	B4		L1	B1		L5

X R3		X R3		X R3		R3		R3		R1	
B2			B2		L4	B5		B5	L1		L3

Shumba (kushaura). Příklad vlastního modelu tabulatur. Vrchní řádka systému zobrazuje úderý pravé ruky (R), spodní řádka levé (B = basový rejstřík, L = střední rejstřík). X = lamela ve středu nástroje. Přesný popis lamel viz obr. 16 a 17, s. 54 resp. 57. Jedna kolonka odpovídá jedné době z celkem 48-dobého cyklického patternu. Šedé zbarvení polí naznačuje rytmickou pulsaci chřestidel *hoshō*. Pokud jsou v jedné kolonce zaznamenány dvě lamely, hrají se obě současně. Více informací k tabulaturám: viz příloha č. 1.

Každý rozbor se nutně musí opírat o jistou terminologii, a proto je nejprve potřeba používané pojmy upřesnit. Klíčovým problémem je pojem harmonie. Podle evropských zvyklostí se toto slovo běžně používá dvěma způsoby: za prvé ve smyslu „souznění“ či „souladu“ (např. harmonie sfér, harmonický vztah apod.) a za druhé v souvislosti se souborem hudebních pravidel, tedy naukou o harmonii. V kontextu evropské hudby je tento termín svázán s funkčními vztahy mezi souzvuky. Hudba Shonů se však řídí jinými pravidly, a proto se budeme slovu „harmonie“ v tomto významu raději vyhýbat. Stále je ovšem potřeba najít vhodné označení pro sled vertikálních souzvuků, které se v shonské hudbě vyskytují, a to dokonce podle jistých zákonitostí. Z důvodu stručnosti a dobré ohebnosti v českém jazyce jsem se pro tento jev rozhodla používat termínu „harmonický průběh“.¹⁷¹ V uvedených analýzách shonských skladeb se totiž nejedná o pouhé sledy souzvuků, které se vyskytují nahodile a ojediněle, ale o sledy s vnitřní strukturou, která se plynule a zákonitě vyvíjí v průběhu celého cyklického patternu. Jako souzvuk neoznačují v tomto případě pouze tóny, které jsou úderem rozezněny ve stejném okamžiku. Tempo hudby pro mbiru je totiž velmi svižné a tóny po sobě následují rychleji, než předchozí tóny dozní. S ohledem na dozvuk nástroje lze tedy jako souzvuk označit i kombinace tónů po sobě jdoucích.¹⁷²

¹⁷¹ Termín „harmonický průběh“ se v souvislosti s harmonickým děním shonských cyklických patternů objevuje i ve studiích amerických a německých etnomuzikologů (srov. Grupe, Brenner, Berliner, Tracey a j.). Přídavné jméno „harmonický“ budu během analýzy spojovat i s dalšími podstatnými jmény. Vzniklá sousloví vždy chápu volně ve smyslu vertikálních souzvuků (např. „harmonická proměna“ = „změna souznívajících tónů v krátkém časovém úseku v jiný vertikální souzvuk“).

¹⁷² Ve stejném smyslu používám ve svých analýzách i slova „akord“ (etymologicky: „ac-chord“ = „sou-zvuk“).

7.2. Rozbor cyklických patternů skladeb *Nyamaropa* a *Kariga mombe*

O skladbě *Nyamaropa* Shonové tvrdí, že je to „the big song for the mbira dzaVadzimu“,¹⁷⁴ a proto často bývá první písní, kterou musejí všichni začátečníci ovládnout. Její titul souvisí s krví zvířete, které je při rituálních obřadech obětováno pro předky Vadzimu.

Zápis tradované verze, s níž jsem se setkala já, potvrzuje výše popsané¹⁷⁵ znaky shonské rituální hudby pro mbiru dzaVadzimu. Cyklický pattern, který tvoří 48 dob, lze formálně rozdělit na čtyři úseky po dvanácti dobách. (V následujících transkripcích odpovídá nejhlubší lamele B1 tón g.)

R1		R1		R3X		R3X		R2		R2	
L1	L2		B1	L5		L5	L2		B4	L2	
R1		R1		R3X		R3X		R1		R3X	
L1	L2		B1	L5		L5	L4		B5	L4	
R1		R1		R1		R1		R1		R3	
L1	L2		B1	L3		L3	L4		B5	L4	
R2		R2		R2		R1		R1		R3X	
B7	L4		B5	L4		L3	L4		B5	L4	

Již při prvním pohledu na notový zápis i tabulaturu je dobře patrné, že zatímco pravá ruka pravidelně pulsuje po dvou dobách, levá ruka je organizována ternárně. Kombinace

¹⁷⁴ Podle slov Yonaha Zonaha.

¹⁷⁵ Viz kapitola č. 6 „Základní charakteristiky hudby pro mbiru dzaVadzimu“.

rytmu 2:3 s patternem chřestidel *hosho*, který stejně jako levá ruka kráčí po třech, ale začíná na "synkopě", vytváří zajímavý polyrytmický vztah.

Čísla pod hranatými svorkami naznačují harmonický průběh patternu. Za číslo „1“ je sice považován výchozí tón (G), nikoli však první stupeň řady (ve smyslu tóniky, která by přesně určovala tonální centrum skladby). Tohoto čísla používám spíše ve smyslu referenčního bodu, k němuž jsou vztaženy všechny ostatní tóny. Svorcky poukazují na možné seskupení stupňů do výsledných vertikálních souzvuků. Jejich charakter je spíše intervalového než akordického rázu. Jasně zde převažují kvinty (jen ve třech skupinách je obsažena i tercie), a proto budeme tyto souzvuky dále označovat jako „bichordy“. Pod tímto termínem budeme tedy rozumět souzvuky, jejichž základem jsou dva tóny (výše zmíněná kvinta¹⁷⁶), ale které zároveň mohou obsahovat i další přídavné tóny, např. tercii. Pokud vertikální souzvuky navržených úseků upravíme stejným způsobem, např. pomocí převratů tak, aby neobsahovaly žádné kvarty, ale pouze kvinty, a zaznamenáme-li jejich spodní tóny do číselné a písmenné řady, vznikne následující sekvence naznačující harmonický průběh:

1 3 5 1 3 6 1 4 6 2 4 6
 G H D G H E G C E A C E

V každém ze čtyř dvanáctidobých úseků se pravidelně objevují tři bichordy. První tři úseky přinášejí harmonické proměny na 1., 5. a 8. době zápisu a frázi uvedenou v transkripci jako poslední člení na části o 6, 3 a 3 dobách. I kdybychom v případech, kdy nelze okamžik harmonické změny určit jednoznačně (např. kde se tercie akordu se stává primou souzvuku následujícího apod.), změnili segmentaci navržených harmonických celků 4-3-5 (posl. fráze: 6-3-3) na jinou, zůstala by řada spodních tónů kvintových bichordů na stupních 135 136 146 246 beze změny a došlo by pouze k přeskupení tónů mezi bichordy (z bichordu, který se skládal pouze z kvinty, by se stal trojzvuk a obráceně). Takto tedy vypadá schéma harmonického průběhu skladby *Nyamaropa*, které je možno obohatit i o převraty nebo tercie.



¹⁷⁶ Jak již bylo uvedeno v kapitole 3, shonský systém je heptatonický s jistou tendencí k ekvidistanci. Při určování intervalů a jejich pojmenovávání musíme vždy uchovávat na mysli elasticitu shonské tónové řady, a tedy také rozdílnost oproti našemu přesnému chápání intervalů.

Za povšimnutí stojí fakt, že bichordický pohyb (pokud ho chápeme pouze směrem vzhůru) je realizován výhradně terciemi a kvartami. Zapišeme-li čísla symbolizující pohyb mezi bichordy do řady, dojdeme ke zjištění překvapivé palindromické symetrie se středem mezi 2. a 3. frází.

| G H D G H E | G C E A C E | (G)
 3 3 4 3 4 3 4 3 4 3 3 (3)

Pokud do posloupnosti přidáme ještě závěrečné napojení (3) (G) na další cyklus, tento bod se automaticky stává středem symetrie dalšího palindromu, tentokrát o třiadvaceti harmonických proměnách.

Na podobnost harmonického průběhu skladby *Nyamaropa* se skladbou *Kariga Mombe* mě nejprve upozornily nápadně shodné motorické pohyby rukou při hře. Srovnání notovaného zápisu i tabulatur, v nichž se úderů na určité lamely objevují ve shodném pořadí, jasně prozrazuje jejich harmonickou příbuznost.

Kariga Mombe (význam: „neporazitelní“)

The image shows four systems of musical notation for the piece 'Kariga Mombe'. Each system consists of two staves: PR (Right Hand) and LR (Left Hand). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes are grouped with brackets and numbers below them, such as 1+5, 3+7, 5+2, 1+, 2, 3, 4, 6+3, 2+6, 4+1, 6+3, and 1+.

R1	L2	R1	L5	X R3	B6	X R3	L2	R2	B4	R2	L1
----	----	----	----	------	----	------	----	----	----	----	----

R1	L2	R1	L5	X R3	B6	X R3	L4	X R3	B5	X R3	L1
----	----	----	----	------	----	------	----	------	----	------	----

R1	L2	R1	L3	R4	B3	R4	L4	R3	B5	R3	B7
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

R2	L4	R2	L3	R1	B3	R1	L4	R3	B5	R3	L1
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

segmentech. Tentokrát jsou vztaženy k výchozímu tónu zápisu „C“ (tzn. 1 = C, 2 = D atd.).

R4		R1		R4		R1	R3		R1	
	L3		B3		L4		B5		L2	L1

R4		R1		R4		R1	R3		R2	
	L3		B3		L4		B5		L4	B7

R4		R1		R4		R2	R4		R2	
	L3		B3		L5		B6		L4	B7

R5		R2		R5		R2	R4		R1	
	L2		B4		L5		B6		L4	B7

Jinou možnost rozdělení do malých harmonických úseků naznačují přerušované svorky nad osnovami. V úvahu tedy připadají dva modely harmonického rytmu:

- 1) 4 doby – 3 doby – 5 dob,
- 2) 5 dob – 4 doby – 3 doby.

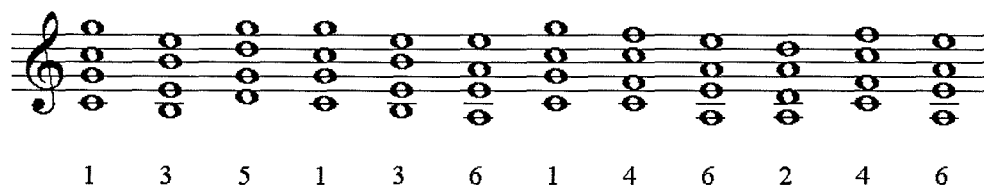
V obou variantách se harmonické proměny dějí nesouhlasně se základním třídobým rytmem *hosho*, s nímž zároveň kontrastuje i sudý rytmus komplementárně se doplňujících úderů v pravém a levém rejstříku.

Jak napovídá transkripce, výsledná sekvence bichordů navržených úseků (shodně u obou možností rozdělení) je: C E G, C E A, C F A, D F A, což při zápisu jejich základních tónů číslicemi opět sestaví řadu: 1 3 5 1 3 6 1 4 6 2 4 6.

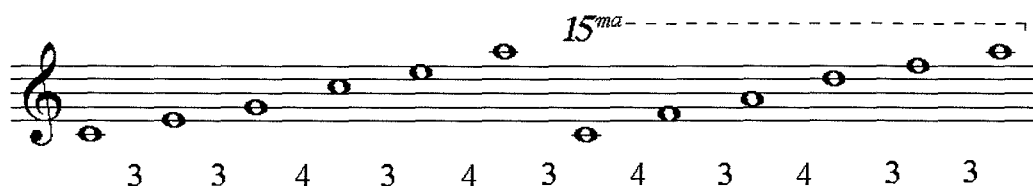
7.4. Abstrakce provedených analýz a srovnání s údaji v literatuře

Cyklické patterny zkoumaných skladeb *Nyamaropa*, *Kariga Mombe* a *Nhemamusasa* se shodně skládají ze čtyř dvanáctidobých úseků. V jejich průběhu se z hlediska vertikálního dění vždy objevují tři různé souzvučky, které lze charakterizovat jako bichordy, protože jsou v naprosté většině případů tvořeny dvěma tóny (v kvintovém vztahu).

Po hypotetické transpozici skladeb (např. kdybychom transponovali první dvě rozebírané skladby o kvartu výš, tedy do výchozího bodu „C“), byl by harmonický průběh všech tří zkoumaných skladeb zcela totožný. Z následujícího notového záznamu tónů harmonického průběhu lze vyčíst i možné melodické postupy v jednotlivých polohách. Zvláště často jsou bichordy rozvíjeny sekundovými a terciovými kroky. Je pozoruhodné, že zatímco tercie mohou postupovat v obou směrech, sekundy jsou výhradně sestupné.



Vzorec harmonického postupu bichordů se spodními tóny kvint na stupních 135 136 146 246 podléhá vnitřní symetrii posunů, které jsou při jejich vzestupném zápisu bezvýhradně realizovány terciemi nebo kvartami. Vnitřní symetrie shonských skladeb se samozřejmě projevuje i v motorickém patternu jednotlivých rukou a ve výsledném patternu jejich vztahu.



Podle Gerda Grupeho¹⁷⁸ je vzorec harmonického průběhu 135 136 146 246 dodržován přibližně v dvou třetinách veškerého repertoáru pro mbiru dzaVadzimu. Andrew Tracey jej nazývá „standard chord sequence“¹⁷⁹ a tvrdí, že může počínat na kterémkoliv ze sedmi stupňů řady, která ustanovuje shonský tonální systém. Klaus-Peter Brenner vidí původ této sekvence v kombinaci souzvuků vyplývajících ze hry na dva ústní hudební luky *zvipandani* (sing. *chipendani*) a potvrzuje to svými nedávnými výzkumy.¹⁸⁰

Harmonické změny se odehrávají nezávisle na hlavních přízvucích třídobého patternu chřestidel *hosho*. Modely harmonického rytmu, vyskytující se v rámci jednoho dvanáctidobého úseku, se zpravidla opakují v celém patternu ve shodném časovém rozvržení. U dvou skladeb je model nepravidelný (5-4-3 a 4-3-5), pouze ve skladbě *Kariga Mombe* se vertikální souzvuky pravidelně proměňují po čtyřech dobách. I v tomto případě však harmonický rytmus výrazně kontrastuje s rytmickým vzorcem chřestidel.

Polyrytmii duální a ternární organizace hudebního materiálu lze spatřit i ve vztahu rytmických patternů jednotlivých mbirových rejstříků (např. *Nyamaropa*) nebo sudého rytmu mbirového partu a chřestidel *hosho* (např. *Kariga Mombe*).

7.5. Úvahy o emických konceptech

Výsledky strukturální analýzy nám umožňují naznačit i další aspekty hudby pro mbiru, z nichž lze vyvozovat hypotézy emických konceptů shonské hudby. Jakým způsobem jsou shonské skladby vnímány?

7.5.1. Inherentní patterny

Stejně jako u jiných typů africké hudby, která má rovněž pointilistický charakter (např. hra na xylofon *amadinda* v Ugandě), lze u hudby pro mbiru dzaVadzimu zvažovat platnost fenoménu, který Gerhard Kubik označil jako „inherentní patterny“. Naše vnímání seskupuje noty pokrývající širší tonální i časové rozpětí do skupin tónů,

¹⁷⁸ Grupe 1998, s. 11

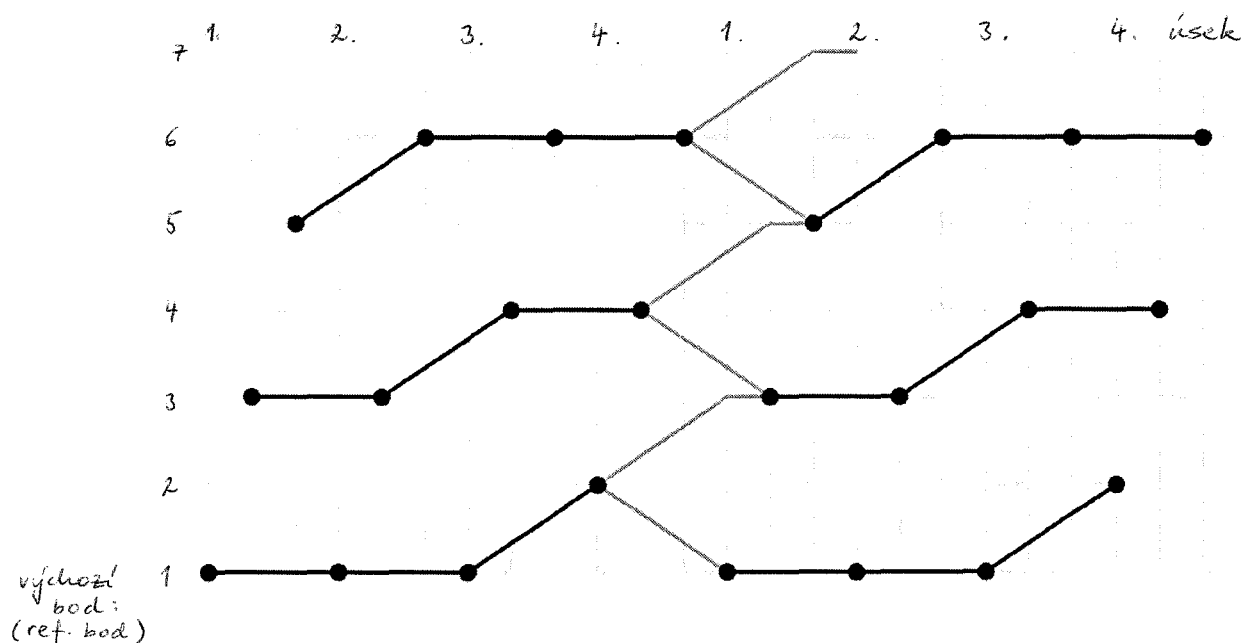
¹⁷⁹ A. Tracey 1970a, s. 12

¹⁸⁰ Více viz kapitola 3.2. „Vývoj a proměny shonské hudby“. Dále viz Brenner 1997.

které jsou si blízké polohou. Tento proces hledání a řazení souvztažných hudebních prvků do výsledných linií probíhá v našem vědomí především při poslechu „nekonečných“ cyklů.¹⁸¹ U standardní harmonické sekvence shonských rituálních skladeb se nabízejí např. tři současně znějící inherentní melodie:

1.	G (5)	A (6)	A (6)	A (6)
2.	E (3)	E (3)	F (4)	F (4)
3.	C (1)	C (1)	C (1)	D (2)

Zaznamené-li tyto melodie do grafu, opět se projeví vnitřní symetrie shonských skladeb. Geometricky si také lze harmonický vývoj snadno představit jako šikmé trajektorie vedoucí po povrchu trojrozměrného tělesa anuloidu.¹⁸²



Po dokončení inherentní melodie na řádce 3 (v tabulce) může melodie v dalších cyklech přirozeně pokračovat postupně na řádcích 2 a 1. Je pozoruhodné, že tentokrát jsou melodické kroky realizovány pouze vzestupnými sekundami. Závěrečné přepojení mezi řádky 1 a 3 (tóny A a C) může souviset s původní ekvidistantní hexatonickou škálou. Z psychologického hlediska poskytuje tento permanentní sekundový vzestup při celonočních obřadech *mapira* konstatní gradaci.

¹⁸¹ Srov. Kubik 1998, Grupe 1998, s. 14.

¹⁸² Srov. R. Clark Robinson, *An Introduction to Dynamical Systems: Continuous and Discrete*, Pearson Prentice Hall, Upper Saddle River, New Jersey 2004, s. 293 n.

Zda sami Shonové vnímají hudbu pro mbiru podle naznačených linií inherentních patternů je otázkou. Grupe k této problematice říká: „*While this effect can easily be experienced by any Western listener, in the case of kiGanda xylophone music, psychoacoustical experiments with members of the culture from which the musical example was taken fell somewhat short of the expected results. What kind of „parsing“ takes place in the case of a mbira piece would be a very interesting subject for intercultural hearing tests.*“¹⁸³

7.5.2. „Kaleidofonická“ podstata shonské hudby

Termín „kaleidofonie“ shonské hudby vnesl do etnomuzikologického bádání Andrew Tracey.¹⁸⁴ Poukazuje jím na mnohoznačnost způsobů jejího chápání, a to zvláště co se týče harmonického obsahu a určování „tonálního centra“. Struktura standardní harmonické sekvence podle Traceyho naznačuje, že shonská hudba nemusí mít jednoznačné tonální centrum, i přesto, že se nám – odchovancům evropské hudební kultury – jeví při jejím poslechu jako poměrně zřejmé. Vzorec CEG CEA C FA D FA (C) je možno interpretovat také tak, že kromě centra výchozího tónu C se v druhé půli patternu nachází další tonální centrum F (viz podtržené skupiny tónů.). Jiná Traceyho interpretace umísťuje tonální centrum na tón A: (A) CE G C E A C F A D F A.

Zda mohou být tyto hypotézy o „kaleidofonii“ shonského konceptu tonality opodstatněné a jakým způsobem nahlízejí na problematiku tonálního centra harmonické sekvence sami Shonové, je námětem nabízejícím se k dalším výzkumům. Já osobně si kladu otázku, jakou vypovídací hodnotu by mělo takto nejednoznačně určené tonální centrum a zda není lépe přiznat shonské hudbě zakotvení ve věčném cyklu plynulé proměnlivosti.



¹⁸³ Grupe 1998, s. 14.

¹⁸⁴ A. Tracey 1970a, s. 12.

ZÁVĚR

Hudba pro mbiru dzaVadzimu v kontextu hudebních kultur subsaharské Afriky

V tradiční hudbě pro mbiru dzaVadzimu, která se provádí při náboženských rituálech *mapira*, lze vysledovat obecné principy hudby platné na většině území subsaharské Afriky.

Jedním z jejích příznačných rysů je tzv. „interlocking“, který vzniká např. komplementárním doplňováním partů *kushaura* a *kutsinhira*, kombinací patternů chřestidel *hoshu* s vytleskávanými rytmy *makwa* nebo proplétáním melodií hraných střídavě na všechny rejstříky mbiry. Výslednou polyfonii a polyrytmii charakterizuje bohatost a barevnost zvuku. Stejně jako u dalších bantuských kmenů panuje u Shonů estetická preference hustě se překrývajících struktur a hojného zapojení drnčivých a chřestivých elementů. Důsledkem simultánního vrstvení patternů duálních a ternárních vzniká značná rytmická komplexita.

Hudební systémy subsaharské Afriky vesměs stavějí své hudební formy na základě ostinátních cyklických patternů, které při svém opakování podléhají rozmanitému varírování. Z vysoké míry uplatňování principu variace a improvizace vyplývá i jedna ze základních vlastností africké hudby: při každé hudební produkci vzniká unikátní hudební dílo. A nejenak je tomu i u hudby shonské. Provozování hudby je interaktivním procesem, do něhož se podle konkrétních zvyklostí daného kmene zapojuje celá shromážděná společnost.

S čím se ovšem u jiných hudebních kultur subsaharské Afriky zpravidla nesetkáme, jsou dlouhé cykly harmonického vývoje charakteristické svou hlubokou vnitřní strukturou a symetrií. Během bojů za nezávislost v 70. letech 20. století (tzv. „2. *chimurenga*“), kdy se mbira stala symbolem shonské národní identity, pronikly tyto tradiční harmonické patterny i do tvorby umělé populární hudby. Díky interpretům jako je *Thomas Maphumo* a *Stella Rambisayi Chiweshe* se mbira dostala do ohniska zájmu hudebního světa moderního Zimbabwe, kde si dodnes drží pevnou pozici. Shonská tradiční hudba pro mbiru dzaVadzimu, ač někdy v novém kabátě a s doprovodem elektrických kytar, tedy v podstatě žije dále. V tomto ohledu je situace shonské tradiční hudby v kontextu ostatních afrických kultur zcela jedinečná.

MBIRA

THE MUSICAL TRADITION OF THE SHONA IN ZIMBABWE

In the traditional music of the Shona in Zimbabwe we often encounter a musical instrument called *mbira*. Throughout the country, it occurs in various forms. Generally speaking, it is a small instrument which consists of number of flat and flared metal strips (lamellae) fastened to a wooden board with a rod secured behind the board with a wire or nuts and bolts. It is held in two hands and played by plucking the reeds by thumbs and index fingers.

The present study primarily aims to introduce the Shona musical tradition and the instrument *mbira* in both organological and anthropological points of view. In my description, I particularly concentrate on the type *mbira dzaVadzimu*, which plays an important role in the Shona religious ceremonies. The analytical part of my thesis deals chiefly with the rhythmic-harmonic structure of *mbira* pieces. In appendix, I show a set of *mbira* music transcriptions in my own variant of tablature and photo documentation taken during my study stay in South Africa. The basic sources of my information are my own experiences from southern Africa (mainly the personal contact with the Shona *mbirists*) and the literature listed at the end of the thesis.

The ethnic group now classified as “Shona” originated from Bantu settlement of the high fertile plateau between the Limpopo and Zambezi rivers, bounded in the east by the drop towards the coast and in the west by Kalahari Desert. The majority of the 10,7 million present-day *chiShona* speakers live in Zimbabwe, where they constitute circa 77 % of the population.

In Zimbabwe, there are many different types of *mbira*, and each geographical region or tribe or clan has its own peculiar version of this instrument. The five most common *mbira* types are: *mbira dzaVadzimu*, *matepe*, *njari*, *karimba* and *mbira dzaVaNdau*. Besides the physical differences, *mbiras* can also be differentiated by the sound they are designed to produce and by the function in the society.

According to the archaeological findings, we can assume that the tradition of the mbira music have been preserved throughout the centuries. Also the early European travellers from the 16th century kept large bands of mbira players. The first to describe the instrument accurately was Carl Mauch (1872). The present-day instrument *mbira dzaVadzimu* is substantially identical to the one he described.

The *mbira dzaVadzimu*, possibly one of the oldest mbiras known in the region of lower Zambezi, plays a key role in Shona religion and culture, and is considered a sacred instrument. The words “mbira dzaVadzimu” literally means “Notes of the ancestral spirits”. Up to these days, it is used to contact both deceased ancestors and tribal guardians at all-night *bira* (pl. *mapira*) religious ceremonies. At these social gatherings, *vadzimu* (ancestral spirits of family ancestors) and *mhondoro* (spirits of deceased chiefs) are called back from the world of the dead ancestors to give guidance on family and community matters and exert power over weather and health. At *mapira* ceremonies, the particular pieces must be performed that used to be the favourites of the ancestor being called.

The power of the mbira sound is celebrated in Shona oral poetry and various stories. Mbira is said to bring rain during drought, stop rain during floods, and bring clouds when crops are burned by the sun. Mbira is also used to chase away harmful spirits, and to cure illnesses with or without a *n'anga* (traditional diviner). Shona people also believe that mbira playing, as well as singing and dancing are inspired in the individual directly from the spirits.

Recently, *mbira dzaVadzimu* as well as the other types of mbira can be included in celebrations of all kinds, comprising weddings, installation of new chiefs, and, these days, government events such as an independence day or international conferences.

As a basic instrument, the *mbira dzaVadzimu* consists of 22-24 lamellae on a wooden soundboard. The metal keys are usually made of malleable steel. Although the metal keys were originally smelted directly from rock containing iron ore, now they may be made from sofa springs, bicycle spokes, car seat springs, and other recycled steel materials. Usually, a flat piece of sheet metal zinc with metal bottle caps loosely tied onto it is nailed onto the bottom half of the wooden board to provide and amplify the percussion effect. For the performance, the mbira is usually placed inside a large calabash resonator (*deze*) to amplify the sound. The original traditional *deze* is made

from the dried and empty shell of a pumpkin. Normally, the *deze* is also fitted right round the circumference of its open end with metal caps of soft drink bottles loosely tied onto its surface to provide the percussion effect. The tuning varies from mbira to mbira, both in the absolute tones as well as in the intervals of the scale. Ordinarily, the basic organisation of pitches is heptatonic, close to equidistant. The only requirement is that two instruments played together should generally agree in tuning.

Mbira music would be incomplete without the accompaniment of the *hosho* – the pumpkin rattles that are always played in pairs. In traditional mbira music, there are also three basic types of backing vocals: *mahon'era* – low-pitched syllabic singing without meaning; *huro* – high pitched syllabic singing including yodelling; and song texts *kudeketera*. The first two singing styles use the voice as a musical instrument, imitating the mbira melodies, and responding and interweaving with them. All the mbira vocals are basically free-style, there is great freedom of personal expression, both in text content and musical improvisation.

A Shona mbira piece consists of a basic cyclical pattern which includes numerous intertwined melodies, often with contrasting and syncopated rhythms. Traditional Shona Mbira music is typically composed for two different parts, the *kushaura* (meaning "to lead" or "to start") and the *kutsinhira* (meaning "to follow", "to interlock"). The *kushaura* is often the simple part, and the *kutsinhira* the more complicated one. The interlocking parts result in a compact yet overflowing richness of polyphony and polyrhythm.

Generally, the basic organisation of a mbira piece (a basic cyclic pattern) may be described as a cycle of 48 smallest time units or pulses. The prevailing harmonic progression consists of four sections of three chords each where a chord is made up of a root and the fifth with an optional third. As we found out from the analyses of three Shona mbira pieces *Nyamaropa*, *Kariga mombe* and *Nhemamusasa*, the basic line-up, using letters (G = the starting point) and Arabic numerals to notate the chord roots, looks like this:

GHD	GHE	GCE	ACE	
1 3 5	1 3 6	1 4 6	2 4 6	

In the harmonic progression, we can surprisingly find an internal symmetry, which describes the following schema.

| G H D G H E | G C E A C E |
3 3 4 3 4 3 4 3 4 3 3

The large range of the instruments is contributory to the development of what Kubik calls “*inherent patterns*”. In a typical ensemble setting, where at least two mbira play together (*kushaura* and *kutsinhira*), this effect can be further enhanced because of their same register, sound, and interlocking melodic lines.

Mbira pieces can be heard in different ways regarding their harmonic content as well. Tracey calls this phenomenon “*the kaleidophonic nature*” of mbira music. Depending on groupings of the smallest units, the cycle can start at different points and may be based on different tonal centers (possibly also more than one).

And does the traditional mbira music still continue playing a significant role also in the modern Zimbabwe? During the colonial period, missionaries taught that mbira was connected with evil, and the popularity of mbira in Zimbabwe markedly declined. Since the struggle for independence in 70’s (*chimurenga*), mbira has enjoyed a resurgence of popularity and became a symbol of the national identity. Thanks to musicians like Thomas Maphumo and Stella R. Chiweshe, the basic principles of the traditional mbira music (the standard harmonic progression and the way of interlocking of the two main parts) were also infiltrated into the modern popular music. In this way, the traditional mbira music, although modified by the addition of the electric sound, is these days still alive even in city communities abandoning the traditional way of life.



REJSTRÍK POUŽITÝCH NÁZVŮ A SLOV V JAZYCE CHIŠONA

<i>banya</i>	dům, v němž se konají rituální ceremoniály <i>mapira</i>
<i>Barwe</i>	stát rozkládající se cca v 15. a 16. století na jihovýchodním území dnešního Zimbabwe
<i>bira</i>	rituální obřad (plurál <i>mapira</i>)
<i>Bulawayo</i>	zimbabwské město v provincii <i>Matabeleland North</i>
<i>huri</i>	malý otvor pro malíček v pravém spodním rohu rezonanční desky <i>mbiry dzaVadzimu</i>
<i>Chaminuka</i>	významný shonský předek
<i>cheni</i>	řetízek nebo provázek uvázaný ke mbiře, který slouží k jejímu nošení
<i>chikonye</i>	tzv. „bílý stín zemřelého“
<i>chimanjemanje</i>	moderní písně
<i>chimbo</i>	obecné označení pro hudební skladbu
<i>chimurenga</i>	doslova boj za svobodu, „1. <i>chimurenga</i> “ v letech 1896-97, „2. <i>chimurenga</i> “ v 70. letech 20. století
<i>chipendani</i>	ústní hudební luk (plurál <i>zvipendani</i>)
<i>chiShona</i>	jazyk etnika Shona
<i>chivharo</i>	lahvové zátky připevněné ke mbiře, doslova „vrchní část“
<i>danda</i>	jeden z typů <i>mbiry dzaVaNdau</i> (jihovýchod Zimbabwe)
<i>dandaro</i>	městská obdoba náboženských rituálů <i>mapira</i> (plurál <i>matandaro</i>)
<i>dandi</i>	shonský buben o rozměrech cca 35 cm (na výšku) x 30 cm
<i>demhe</i>	kalebasový rezonátor shonských mbir
<i>deze</i>	kalebasový rezonátor shonských mbir
<i>dzepamusoro</i>	jazyčky vrchního levého rejstříku „L“, (<pa: lokativ + <i>musoro</i> = vrchní)
<i>gandanga</i>	označení pro určité ladění <i>mbiry dzaVadzimu</i>
<i>gwariva</i>	korpus mbiry
<i>gwariva</i>	ozvučnice <i>mbiry dzaVadzimu</i>
<i>Harare</i>	hlavní město Zimbabwe, doslova znamená „on nespí“

<i>hera</i>	modifikovaná podoba mbiry <i>matepe</i>
<i>hosho</i>	chřestidla vyrobená z vyschlých tykví
<i>hota</i>	zrnka, kterými se plní chřestidla <i>hosho</i>
<i>huro</i>	pěvecký styl
<i>huro</i>	typ vokální linie doprovázející shonské rituální písně
<i>Karanga</i>	kmen, jeden ze shonských dialektů
<i>Kariga Mombe</i>	jedna z tradičních shonských skladeb
<i>karimba</i>	typ lamelofon rozšířený zvláště v jihovýchodní a východní Africe
<i>Korekore</i>	kmen, jeden ze shonských dialektů
<i>kudeketera</i>	typ vokální linie doprovázející shonské rituální písně, improvizovaný nebo tradovaný poetický text
<i>kuimba</i>	zpívat
<i>kukwenya</i>	hrát na mbiru, doslova „škrábat“, „drápat“
<i>kungurindzira</i>	pěvecký styl – jódlování
<i>kupururudza</i>	ženské výkřiky při rituálech <i>mapira</i>
<i>kuridza</i>	instrumentální hra, doslova znamená „důvod k výkřiku“
<i>kurova guva</i>	popohřební rituální obřad
<i>kushaura</i>	hlavní part ansámblové hry na mbiru, doslova „vést“, „hrát či zpívat hlavní hlas“
<i>kutamba</i>	výraz, jenž současně zahrnuje tři hudební aktivity: tanec, zpěv a instrumentální hru
<i>kutsinhira</i>	komplementární part ansámblové hry na <i>mbiru dzaVadzimu</i> , doslova znamená „dodat druhou část“, „přidat“
<i>kuturira musumo</i>	oficiální výzva duchům na začátku obřadu <i>birra</i>
<i>Kuzanga</i>	jedna z tradičních shonských skladeb
<i>kwepamusoro</i>	lamely vrchního levého rejstříku <i>mbiry dzaVadzimu</i>
<i>kwepasi</i>	lamely spodního levého rejstříku <i>mbiry dzaVadzimu</i>
<i>magavhu</i>	chřestidla na nohy tanečníků (tři svázané vysušené tykve o průměru cca 9 cm)
<i>maguro</i>	pěvecký styl
<i>mahonera</i>	typ vokální linie doprovázející shonské rituální písně (také <i>mahon'ra</i> či <i>mahonyera</i>)

<i>makwa</i>	vytleskávané patterny doprovázející ansámbl mbir při ceremoniálech <i>mapira</i>
<i>makwaya</i>	převzatý styl sborového zpěvu z jižní Afriky
<i>Mambiri</i>	praotec Shonů
<i>Mandarendare</i>	jedna z tradičních shonských skladeb
<i>Manyiaka</i>	kmen, jeden ze shonských dialektů
<i>mapira</i>	rituální ceremoniály (singulár <i>bira</i>)
<i>marimba</i>	lamelofon, na území Zimbabwe se tímto názvem označují spíše lamelofony xylofonového typu s přidavnými rezonátory pod jednotlivými lamelami
<i>mashavi</i>	tzv. „bloudící“ duchové předků (singulár <i>shavi</i>)
<i>maShona</i>	shonské obyvatelstvo
<i>matandaro</i>	městské období náboženských rituálů <i>mapira</i> (singulár <i>dandaro</i>)
<i>matepe</i>	jeden z typů shonských mbir, velmi podobný <i>mbiře dzaVadzimu</i>
<i>mavembe</i>	označení pro určité ladění <i>mbiry dzaVadzimu</i>
<i>mbakumba</i>	taneční styl shonského kmene <i>Karanga</i>
<i>mbira</i>	singulár = tón, plurál = tóny, lamelofon
<i>Mbire</i>	jeden ze shonských kmenů
<i>mheterwa</i>	mužské výkřiky při rituálech <i>mapira</i>
<i>mhito</i>	nejmenší ze shonských tradičních bubnů, zhruba 30 cm vysoký
<i>mhondoro</i>	duchové některého z významných klanových předků, často nazýváni také „lion spirits“ nebo „great spirits“
<i>miridziro</i>	doslova „způsob hry“, označení pro variaci základního cyklického patternu skladeb pro <i>mbiru dzaVadzimu</i>
<i>mitupo</i>	posvátná jména
<i>moyo</i>	srdce, též označení jednoho ze shonských totemů
<i>mubvamaropa</i>	strom, z jehož dřeva se tradičně vyrábí rezonanční deska <i>mbiry dzaVadzimu</i> (<i>Pterocarpus angolensis</i> , angl.: „bleeding tree“)
<i>muchongoyo</i>	taneční styl shonského kmene <i>Ndau</i>
<i>mudzimu</i>	duch matrilineárně a patrilineárně spřízněného předka (plurál <i>vadzimu</i>)

<i>muhacha</i>	posvátný strom
<i>Muka tiende</i>	jedna z tradičních shonských skladeb
<i>mukwerera</i>	taneční ceremoniály, které se pravidelně konají před začátkem období dešťů
<i>munechombo</i>	společník média <i>svikiro</i> při obřadech <i>mapira</i> (plurál <i>vanechombo</i>)
<i>munyonga</i>	modifikovaná podoba mbiry <i>matepe</i>
<i>mupepe</i>	typ dřeva, z něhož se vyrábí mbira <i>matepe</i>
<i>musaku</i>	označení pro variaci základního cyklického patternu skladeb pro <i>mbiru dzaVadzimu</i>
<i>musasa</i>	přístřešek
<i>muShona</i>	jedna osoba shonské příslušnosti
<i>mutanda</i>	soustava šroubů a železné přepážky, pomocí níž připevněny lamely na ozvučnou desku <i>mbiry dzaVadzimu</i>
<i>mutsigo</i>	dřevěná podpěra, jejíž pomocí je upevněna mbira do kalebasového rezonátoru <i>deze</i>
<i>mutumba</i>	největší ze shonských tradičních bubnů
<i>Mwari</i>	bůh shonského náboženství
<i>Mwene Mutapa</i>	stát
<i>n'anga</i>	tradiční shonský léčitel
<i>Nyamamusango</i>	jedna z tradičních shonských skladeb
<i>Ndau</i>	kmen, jeden ze shonských dialektů
<i>ndoro</i>	rituální pivo připravované z prosa
<i>ngororombe</i>	soubor panových fléten
<i>Nhemamusasa</i>	jedna z tradičních shonských skladeb
<i>nhendure</i>	tři lamely na levé straně pravého rejstříku <i>mbiry dzaVadzimu</i>
<i>nhetete</i>	šest krajních lamel pravého rejstříku <i>mbiry dzaVadzimu</i>
<i>Njanja</i>	etnická skupina žijící v hraniční oblasti Mozambiku a Zimbabwe
<i>Nyamaropa</i>	jedna z tradičních shonských skladeb, také označení pro určité ladění nástroje
<i>nyonganyonga</i>	modifikovaná podoba mbiry <i>matepe</i>
<i>nziyo dzepasi</i>	tradiční písně, doslova „zpěvy země“

<i>pungwes</i>	celonoční taneční slavnosti, které sehrály podstatnou roli i během bojů za osvobození Zimbabwe v letech 1972-1980 (viz <i>chimurenga</i>)
<i>Rozwi</i>	kmen, jeden ze shonských dialektů
<i>rumbo</i>	obecné označení pro hudební skladbu
<i>rwiyo</i>	obecné označení pro hudební skladbu
<i>rwumbo</i>	obecné označení pro hudební skladbu
<i>sadza</i>	hustá kaše z bílé kukuřičné mouky, která je základní složkou potravy na většině území subsaharské Afriky
<i>shangara</i>	nejznámějším a nejrozšířenějším taneční styl shonského kmene <i>Zezuru</i> , doslova „dancing with a voice“
<i>shavi</i>	tzv. „bloudící“ duch předka (plurál <i>mashavi</i>)
<i>Shumba</i>	jedna z tradičních shonských skladeb, doslova „lev“
<i>Soko</i>	opice, též označení jednoho ze shonských totemů
<i>svikiro</i>	médium, do něhož se během rituálních obřadů vtěluje vzývaný duch předka
<i>tomboji</i>	jeden z typů <i>mbiry dzaVaNdau</i> (jihovýchod Zimbabwe)
<i>Torwa</i>	stát založený v 15. století na jihozápadě dnešního území státu Zimbabwe
<i>tsanzo</i>	konzultace problémů s duchem předka, vtěleného do média <i>svikiro</i> při rituálech <i>mapira</i>
<i>tswawo</i>	chřestidla na nohy tanečníků
<i>utee</i>	jeden z typů <i>mbiry dzaVaNdau</i> (jihovýchod Zimbabwe)
<i>vadzimu</i>	duchové matrilineárně a patrilineárně spřízněných předků (singulár <i>mudzimu</i>)
<i>Zezuru</i>	jeden ze shonských dialektů a kmen, s nímž je spojován lamelofon <i>mbira dzaVadzimu</i>
<i>Zimba Risina</i>	doslova „obydlí bez dveří“, místo, kde se podle pověstí poprvé objevila <i>mbira</i>
<i>Musuwo</i>	objevila <i>mbira</i>
<i>zvara</i>	doslova „změna prstokladu“, označení pro variaci základního cyklického patternu skladeb pro <i>mbiru dzaVadzimu</i>
<i>zviduo</i>	posvátná jména
<i>zvipendani</i>	ústní hudební luk (singulár <i>chipendani</i>)

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

The Garland Encyclopedia of World Music, Vol. 1, 10, New York and London, Garland Publishing, 1998, resp. 2002

The Garlands Library of Readings in Ethnomusicology, Vol. 1–8. Kay Kaufman–Shelemay (ed.), Garland Publishing, 1990

The Greenwood Encyclopedia of World Folklore and Music. Clements, William M. (ed.), Greenwood Press, Westport, 2006

African Music, Journal of the International Library of African Music, Rhodes University, Grahamstown, South Africa

The World of Music, Journal of the Department of Ethnomusicology, University of Bamberg, ed. Max Peter Baumann, <http://www.uni-bamberg.de/~ba2fm3/home.html>

Azim, Erica

1999 On Teaching Americans to play Mbira like Zimbabweans, in: *African Music*, sv. 7, č. 4, s. 175-180

Beach, David

1979 Chimurenga: the Shona rising of 1896-97, in: *Journal of African History* XX / 3, s. 395-420

1994 *The Shona and Their Neighbours*, Oxford

Berliner, Paul

1978 *The Soul of Mbira, Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe*, Berkeley

1993 *The Soul of Mbira, Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe with an Appendix Building and Playing a Shona Karimba*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1993

Bourdillon, Michael F. C.

1987 *The Shona People, An Ethnography of the Contemporary Shona, with Special Reference to their Religion*, Gweru (Zimbabwe)

Brenner, Klaus-Peter

1997 *Chipendani und Mbira: Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*, Göttingen

- Brown, Ernest D.**
 1994 The Guitar and the mbira: Resilience, Assimilation, and Pan-Africanism in Zimbabwean Music, in: *World of Music* XXXVI / 2, s. 73-117
- Brusila, Johannes**
 2002 "Modern Traditional" Music from Zimbabwe, in: M. Palmberg / A. Kirkegaard, *Playing with Identities in Contemporary Music in Africa*, Uppsala, s. 35-45
- Creissels, Denis**
 2000 Typology, in: *African Languages, An Introduction*, Cambridge University Press, s. 231-259
- Fortune, G. / Hodza, A. C.**
 1979 *Shona Praise Poetry*, Oxford
- Garfias, Robert**
 1987 Die Rolle der Träume und Geiserbesessenheit in der Mbira DzaVadzimu-Musik der Shona in Zimbabwe, in: *Musikkulturen in Afrika*, hrsg. von Erich Stockmann, Leipzig, s. 221-245
- Gelfand, Michael**
 1992 Songs, in: *Growing up in the Shona Society*, Gweru, Zimbabwe, s. 194-217
 1992 The Genuine Shona, Gweru (1973)
- Gourlay, A. K.**
 1980 Recenze na: Berliner, P.: The Soul of Mbira, 1978, in: *Ethnomusicology* XXIV / 1, s. 128-130
- Grupe, Gerd**
 1998 *Traditional mbira Music of the Shona, Harmonic progressions and their cognitive dimension*, Iwalewa Forum, Afrikazentrum der Universität Bayreuth, Bayreuth
 1994 Gwenyambira: Zur Entwicklung der Stellung von Lamellophonspielern bei den Shona in Zimbabwe, in: *Berichte aus dem ICTM - NC III*, Bamberg, s. 19-28
 2004 *Die Kunst des Mbira-Spiels*, Summary, in: Suppan, Wolfgang (ed.) *Musikethnologische Sammelbände*, Bd. 19, Institut für Musikethnologie an der Universität für Musik und darstellende Kunst in Graz, Tutzing, s. 265-279
- Hobsbawm, Eric**
 1983 Inventing Traditions, in: *Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence, The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, s. 1-14

- Hodza, A. C.**
1983 *Shona Folk Tales*, ed. C. Kileff, Mambo Press, Zimbabwe
- Hulec, Otakar**
1998 Kolonizace země v 19. století, in: *Dějiny jižní Afriky*, Praha, s.89-145
- Jurková, Zuzana, a kol.**
1996 *Kapitoly z mimoevropské hudby*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc
- Kaemmer, John E.**
1975 Ancestral Spirits, in: *The Dynamics of a Changing Music System in Rural Rhodesia*, disertační práce, Indiana University, s. 147-161

1989 Social Power and Music Change Among the Shona, in: *Ethnomusicology*, vol. 33, No. 1, s. 31-45

1998 Music of the Shona of Zimbabwe, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 1, New York and London, Garland Publishing, s. 744-758
- Kauffman, Robert. Kubik, Gerhard, King, Anthony. Cooke, Peter**
Lamellaphone, in: S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, sv. 10, 1980, s. 401-407
- Kauffman, Robert**
1969 Some Aspects of Aesthetics in the Shona Music of Rhodesia, in: *Ethnomusicology XIII / 3*, s. 507-511

1970 The Mbira, Variation and Improvisation, in: *Multi-part Relationships in the Shona Music of Rhodesia*, disertační práce, University of California, Los Angeles, s. 65-109

1972 Shona Urban Music and the Problem of Acculturation, in: *Yearbook of the International Folk Music Council*, vol. 4, s. 47-55

1976 Psychologie des Musizierens in der afrikanischen Stammesgesellschaft der Shona, in: *The World of Music*, 1/1976, s. 50-53

1979 Tactility as an Aesthetic Consideration in African Music, in: Blacking, John (ed.); Kealiinohomoku, Joann W. (ed.); Tax, Sol (pref.). *The Performing Arts: Music and Dance*. The Hague / Mouton, s. 251-253.

1984a Multipart relationships in Shona vocal music (Zimbabwe), in: Selected Reports in Ethnomusicology, s. 145-159

1984b Multipart Relationships in Shona Vocal Music, in: Nketia, J. H. Kwabena (ed. & introd.); Dje Dje, Jacqueline Cogdell (ed.); Forter, James (pref.). *Studies in African Music*. Los Angeles, Univ. of California, s.145-159

- Kendall, Judy/ Muddyman, David/ Trillo, Richard**
 2000 Jit, Mbira und Chimurenga, Simbabwe mag es laut, in: *Rough Guide Weltmusik*, s. 451-461
- Kileff, Clive and Peggy (ed.)**
 1992 *Shona Customs*, Gweru, Zimbabwe
- Klassen, Doreen Helen**
 2006 Shona, in: Clements, William M. (ed.), *The Greenwood Encyclopedia of World Folklore and Music. Topics and Themes, Africa, Australia and Oceania*, sv. 1, Greenwood Press, Westport, s. 248-257
- Kruger, Norma J.**
 1992 *Zimbabwe's Guerilla War, Peasant Voices*, Cambridge University Press
- Kubik, Gerhard**
 1964 Generic Names of the Mbira, Contribution to Hugh Tracey's Article „A Case for the Name Mbira“, in: *African Music* III / 3, s. 25-36
 1965 Generic Names of the Mbira, in: *African Music* III / 4, s. 72-73
 1971 Carl Mauch's Mbira Musical Transcriptions of 1872, in: *Review of Ethnology* III / 10, s. 73-80
 1988 Nsenga/Shona harmonic patterns and the San heritage in Southern Africa, in: *Ethnomusicology* 32, s. 39-76
 1996 Emics and Etics Re-Examined, Emics and Etics: Theoretical Considerations, in: *Journal of the International Library of African Music* VII / 3, s. 3-10
 1998 Kalimba, Nsansi, Mbira - Lamellophone in Afrika (dazu CD), in: *Musikethnologie* X: Neue Folge 68, Berlin
 1999 African and African American Lamellophones: History, Typology, Nomenclature, Performers, and Intracultural Concepts, in: *Turn up the Volume! A Celebration of African Music*, ed. Jacqueline Cogdell DjeDje, Los Angeles, UCLA Fowler Museum of Cultural History, s. 20-57
 2002 Africa, Latin Amerika and North America, in: *The Garland Encyclopedia of World Music*, Vol. 10, New York and London, Garland Publishing, s. 109-125
- Matoušek, Vlastislav**
 2003 *Rytmus a čas v etnické hudbě*, Togga, Praha
- Mutswairo, Solomon Manqwiro. Masasire, Albert. Mberi, Nhira Edgar. Furusa, Munashe. Chiwome, Emmanuel**
 1996 *Introduction to Shona Culture*, Juta Zimbabwe

- Nettl, B. / Capwell, Ch. / Wong, I. K. F. / Turino, T. / Bohlman, Ph.**
 1997 *Excursions in World Music*, Second Edition, New Jersey
- Nzewi, Meki**
 2003 *Musical Arts in Africa: Theory, Practice and Education*, UNISA Press
- Ranger, Terence**
 1983 Invention of Tradition in Colonial Africa, in: Hobsbawm, Eric & Ranger, Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, s. 211-262
 1985 *Peasant Consciousness and Guerilla War in Zimbabwe*, London
- Rasmussen, R. Kent / Rubert, Steven, C.**
 1990 *Historical Dictionary of Zimbabwe, Second Edition*, London
- Ross, R. E.**
 2000 Consolidation, in: *A Concise History of South Africa*, Cambridge, s. 84-113
- Schmidt, Cynthia E.**
 1989 African Mbira as Musical Icons, in: *Sounding Forms, African Musical Instruments*, New York, s. 73-78
- Sharp, John**
 2000 One Nation, Two Anthropologies?, in: *South African Journal of Ethnology* 23, Vol. 1, s. 30-38
- Sherman, Jesicca.**
 1981 Songs of Chimurenga (Zimbabwean Revolution): From Protest to Praise, in: *Papers presented at the Symposium on Ethnomusicology 1981*, Johannesburg, 1982, s. 77-79
- Skalník, Petr**
 2000 Jihoafrická etnologie a sociální antropologie ve 20. století, in: *Studia Ethnologica* XII, s. 65-80
- Tracey, Andrew**
 1961 Mbira Music of Jege A Tapera, in: *African Music* II / 4, s. 44-63
 1963 Three tunes for Mbira dza Vadzimu, in: *African Music* III / 2, s. 23-26
 1969 The tuning of mbira reeds, in: *African Music* IV / 3, s. 96-100
 1970 *How to play the Mbira*, Roodepoort, International Library of African Music
 1970 The Matepe Mbira music of Rhodesia, in: *African Music* IV / 4, s. 37-61

Tracey, Andrew

1972 The original African Mbira?, in: *African Music* V / 2, s. 85-104

Tracey, Hugh T.

1932 A Case For the Name of Mbira, in: *African Music* II / 4, s. 17-25

1965 Musical Appreciation Among Shona in the Early Thirties, in: *African Music* III / 4, s. 29-34

1969 The mbira class of African instruments in Rhodesia (1932), in: *African Music* IV / 3, s. 78-95

Turino, Thomas

1983 The Mbira, Worldbeat and the International Imagination, in: *The World of Music* XL / 2, s. 85-106

1997 The Music of Sub-Saharan Africa, in: Nettl, Bruno. Capwell, Charles. Wong, Isabel K. F. Turino, Thomas. Bohlman, Philip V. *Excursions in World Music*, Second Edition, New Jersey, s. 161-190

2000 *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago

Zindi, Fred

1985 *Roots Rocking in Zimbabwe*, Gweru

Zoyah, Yonah

- *What is a mbira, where does it come from, how to play it, how to make yours*, rukopis zimbabwského lektora hry na mbiru, kurs CIIMDA, září 2005

INTERNETOVÉ ODKAZY

www.mbira.org

www.dandemutande.org

SEZNAM AUDIO- A VIDEO-PUBLIKACÍ

V následujícím seznamu předkládám výběr audio- a video-nahrávek tradiční i současné zimbabwské hudby pro mbiru. Většinu z nich lze získat přes webový server příznivců mbir *Dandemutande* (www.dandemutande.com).

Audio

- The Music of Africa Series. Rhodesia I. No 26 (nahrál H. Tracey), I.L.A.M., GALP 1321
- The Sound of Africa, Southern Rhodesia (nahrál H. Tracey), I.L.A.M. 20, 21, 161, 162, 163, 164, 169, 170, 347, 348, 351, 352, 409, 410
- Musical instruments 2: (LP) Reeds (Mbira). (1972) The Music of Africa series. 1 LP disc. 33 1/3 rpm. mono. 12 in. (nahrál H. Tracey), Kaleidophone, KMA 2
- Others Music from Zimbabwe, Southern Rhodesia 1948, 1949, 1951, 1957, 1958, 1963, Ndau, Sena Tonga, Shona (nahrál H. Tracey)
- The African Mbira: Music of the Shona People / Dumisani Maraire, Nonesuch Explorer Series 79703-2, 2002 (1971)
- The Soul of the Mbira / Various Artists, Nonesuch Explorer Series 79704-2, 2002 (1973)
- Shona Mbira Music / Hakurotwi Mude, Nonesuch Explorer Series 79710-2, 2002 (1977)
- Mbira Music of Rhodesia / Abram Dumisani Maraire (1972). Seattle: University of Washington Press, Ethnic Music Series. Garfias, R. (ed.). 1 LP disc. 33 1/3 rpm. mono. 12 in. UWP-1001
- Gwindingwi Rine Shumba / Thomas Maphumo & The Black Unlimited, Earthworks International EMW 5506, Gramma 1980
- Ndizvozvo Ambuya? / Stella R. Chiweshe, Piranha PIR7
- Talking Mbira: Spirits of Liberation / Stella R. Chiweshe, Piranha PIR1681, 2002
- Kumusha. Pure Mbira Music from Zimbabwe / Stella R. Chiweshe, Piranha PIR 42-2
- Chisi / Stella R. Chiweshe, Piranha PIR27cd

- Traditional Mbira Musicians and Kevin Volans Ensemble , Mbira Music aus Zimbabwe / Muchena, Ngomba, Gweshe, Network Medien GmbH, 1991
- Chipendani und Mbira, Musikbeispiele I+II / různé interpreti, CD ke knize: Klaus-Peter Brenner, Chipendani und Mbira: Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe, Göttingen 1997
- Kalimba, Nsansi, Mbira – Lamellophone in Afrika, cd ke knize: Gerhard Kubik, *Kalimba, Nsansi, Mbira - Lamellophone in Afrika*, řada: Musikethnologie X: Neue Folge 68, Berlin 1998
- Masters of African Mbira / Ephant Mujuru, Dumisani Maraire, ARC Music 1999
- Tales of the Mbira / Various Artists, CD (503-C) 2003
- Rhythms of Life. Ephant Mujuru: Master percussionist and Mbira player from Zimbabwe / Ephant Mujuru, Lyrichord LYRCD 7407

Video

- Mbira Music, Spirit of the People, Zimmedia, Proppu 1990
- Music of the Ancestors, Mbira Production 1990
- Technique of the Mbira Dza Vadzimu / Gei Zantzinger
- Urban and Rural Ceremonies with Hakurotwi Mude / Gei Zantzinger
- *Karanga* Songs in Christian Ceremonies: with Simon Mashoko / Gei Zantzinger
- Muridziro we Forward Kwenda: Advanced Mbira Tutorial / Forward Kwenda
- Gwentyambira: A Tribute to Simon Mashoko / Michael Pilz

Rezignujeme-li na originální materiály, je možné si napodobeninu shonské mbiry vyrobit i u nás v Evropě. Výrobní postup není v zásadě příliš složitý – máme-li desku ze znejšího dřeva, kladivo, kusy drátů (např. volné úchyty ze starých ramínek) a dostatek trpělivosti, můžeme si mbiru zhotovit svépomocí. Detailní popis výroby se nachází v publikacích A. Traceyho, P. Berlinera a Y. Zonaha.¹⁸⁵

Následující soubor transkripcí zahrnuje skladby současné shonské orální tradice (jak mi byly předány mbiristy Fatimou a Yonahem Zonahem) i přepisy vybraných skladeb, se kterými jsem se setkala v literatuře. Skladby jsou uvedeny v komplementární dvojici partů *kushaura* / *kutsinhira* (pokud byly obě varianty dostupné). Kromě základních verzí obou partů jsou u některých skladeb uvedeny i jejich komplikovanější varianty. Římské číslice, které jsou u variací připojeny za název skladby, však neudávají žádné pevně stanovené pořadí – varianty je možno kombinovat libovolným způsobem.

Protože jsou tabulatury zamýšleny pro praktické využití, je jejich hlavním cílem snaha o maximální přehlednost a možnost rychlé orientace. Vrchní řádek tabulatury patří pravé ruce, spodní levé. Jedna svislá kolonka odpovídá jedné době 48-dobého cyklického patternu. O průběhu základního pulsu chřestidel *hosho* informují šedě vyplněná pole. Tóny jsou do tabulatury zaznamenávány podle označení lamel v tomto schématu:



Červená písmena s čísly jsou zkratkou pro označení dané lamely, písmena černá označují přibližnou relativní výšku.

¹⁸⁵ A. Tracey, *The Matepe Mbira music of Rhodesia*, in: *African Music IV / 4*, 1970, s. 37-61 (mbira *matepe* je mbiře *dzaVadzimu* velmi podobná, při postupu výroby *mbiry dzaVadzimu* je tedy možno postupovat podle tohoto návodu. Místo zvoncového rezonátoru se u *mbiry dzaVadzimu* použije pouze prostá dřevěná deska).

P. Berliner, *The Soul of Mbira, Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe with an Appendix Building and Playing a Shona Karimba*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1993.

Výrobní popis podle rukopisu Yonaha Zonaha případnému zájemci ochotně zapůjčím.

Pokud se v jedné buňce tabulky nachází více značek, hrají se v případě pravé ruky současně a v případě levé ruky v uvedeném pořadí rychle po sobě, aby byla elementární „triolová“ pulsace co nejméně narušena.

Na problém, kdy lze určitý tón zahrát několika způsoby, jsem při přepisu narazila pouze u lamel R1 a L6 (= G¹). Mé výsledné rozhodnutí pro jednu ze dvou možných variant se zakládá na dodržování rytmického pohybu jednotlivých rukou a snaze o nalezení nejlépe hratelné varianty.

Je-li tabulatura vytvořena podle transkripce z literatury, cituji autora publikace, letopočet vydání a číslo strany, na níž se daná skladba nachází.

Úplná citace uváděných pramenů:

Berliner, Paul

1993 *The Soul of Mbira, Music and Traditions of the Shona People of Zimbabwe with an Appendix Building and Playing a Shona Karimba*, The University of Chicago Press, Chicago / London, 1993

Brenner, Klaus-Peter

1997 *Chipendani und Mbira: Musikinstrumente, nicht-begriffliche Mathematik und die Evolution der harmonischen Progressionen in der Musik der Shona in Zimbabwe*, Göttingen

Soubor uvedených tabulatur je rozčleněn do těchto částí:

- Tradiční repertoár pro *mbiru dzaVadzimu*
- Tradiční repertoár pro *mbiru nyunga nyunga* adaptovaný pro *mbiru dzaVadzimu*
- Tradiční repertoár jiných etnik adaptovaný pro shonskou *mbiru dzaVadzimu*

TRADIČNÍ REPERTOÁR PRO *MBIRU DZAVADZIMU*

Nyamaropa (kushaura)

zápis orálně tradované skladby

R1		R1		R3X		R3X		R2		R2	
L1	L2		B1	L5		L5	L2		B4	L2	

R1		R1		R3X		R3X		R1		R3X	
L1	L2		B1	L5		L5	L4		B5	L4	

R1		R1		R1		R1		R1		R3	
L1	L2		B1	L3		L3	L4		B5	L4	

R2		R2		R2		R1		R1		R3X	
B7	L4		B5	L4		L3	L4		B1	L4	

Nyamaropa pamusoro (kushaura)

Brenner, s. 244

R7		R6		R6		R6		R5		R5	
L3		B5	B7		B5	B7		B4	B7		B6

R4		R4	X	R3		R2		R2		R2	
L3		B6			B6	L2		B4	L2		B6

R4		R4		R2		R1		R4		R4	
L3		B5	B7		B5	L1		B3	L1		B5

X		R3		R2		R1		R4		R7	
		B5	B7		B5	L1		B3	L1		B6

Nyamaropa pamusoro (kutsinhira)

Brenner, s. 244

R7		R7	R6		R6			R5			
L3	B6		B7	B5		B7	B4		B7	B4	

R4		R4	R3		R3	R2		R2	R2		R2
L3	B6		L5	B2		L2	B4		L2	B4	

R4		R4	R4		R2	R4		R4	R1		R4
L5	B3			B1		L1	B3		L1	B5	

R3		R3	R2		R2	R4		R4			R7
L4	B5		L4	B1		L3	B3		L3	B6	

Kariga Mombe / verze I (kushaura)

zápis orálně tradované skladby

R1		R1		R3X		R3X		R2		R2	
L1		L1		L5		L5		L2		L2	

R1		R1		R3X		R3X		R3X		R3X	
L1		L1		L5		L5		L4		L4	

R1		R1		R1R4		R1R4		R3X		R3X	
L1		L2		L3		L3		L4		L4	

R2		R2		R1R4		R1R4		R3X		R3X	
B7		L4		L3		L3		L4		L4	

Kariga Mombe / verze II (kushaura)

Brenner, s. 247

R7		R7		R6		R6		R5		R5	
L5		L5		L4		L4		L2		L2	

R4		R4		X				R2		R2	
L3		L3		L5		L5		L2		L2	

R4		R4		R2		R2		R4		R4	
L3		L3		B7		L4		L3		L3	

X		X		R2		R2		R4		R4	
L4		L4		B7		L4		L3		L3	

Kariga Mombe / verze II (kutsinhira)

Brenner, s. 248

	R7		R7		R7		R6		R5		R4
B6		L5	B6		B7	L4		L4	B7		B7

	R4		R4		X R3		R3		R3		R2
L2		L3	B6			L5		L2	B7		L2

	R2		R4		R2		R2		R4		R3
B7		L3	B6		B7	L4		L4	L3		

	X R3		R3		R2		R2		R4		R7
L4		L4			L4	B7		L4	L3		L5

Kariga Mombe / verze III (kushaura)

zápis orálně předané variace

R1		R1		X R3		X R3		R2		R2	
	L2		L5		B6		L2		B4		L1

R1		R1		X R3		X R3		X R3		X R3	
	L2		L5		B6		L4		B5		L1

R1		R1		R4		R4		R3		R3	
	L2		L3		B3		L4		B5		B7

R2		R2		R1		R1		R3		R3	
	L4		L3		B3		L4		B5		L1

Nhemamusasa

zápis orálně tradované skladby

R4		R1		R4		R1		R3		R1	
	L3		B3		L4		B5		L2		L1

R4		R1		R4		R1		R3		R2	
	L3		B3		L4		B5		L4		B7

R4		R1		R4		R2		R4		R2	
	L3		B3		L5		B6		L4		B7

R5		R2		R5		R2		R4		R1	
	L2		B4		L5		B6		L4		B7

Nhemamusasa / verze I (kushaura)

Berliner, s. 80 (93)

R4		R1		R4		R1		R3		R1	
	L3		B3		L4		B5		L2		B4

R4		R1		R4		R1		R3		R2	
	L3		B3		L4		B5		L4		B5

R4		R1		R4		R2		R4		R2	
	L3		B3		L5		B6		L4		B5

R5		R2		R5		R2		R4		R2	
	L2		B4		L5		B6		L4		B5

Nhemamusasa / verze I (kutsinhira)

Berliner, s. 93

	R1		R4		R3		R1		R3		R3
		B3		L4	B2			B2		L2	B2

	R1		R4		R3		R1		R3		R2
		B3		L4	B2			B2		L4	B1

	R1		R4		R4		R2		R4		R4
		B3		L4	B3			B3		L4	B3

	R2		R5		R4		R2		R4		R4
		B4		L5	B3			B3		L4	B3

Nhemamusasa / verze II (kushaura)

Brenner, s. 265

	R2		R4		R2		R6		R2		R5
L5		B6		L4		B7		L2		B4	

	R2		R4		R2		R4		R1		R4
L5		B6		L4		B7		L3		B3	

	R1		R3		R1		R4		R1		R4
L4		B5		L2		L1		L3		B3	

	R1		R3		R2		R4		R1		R4
L4		B5		L4		B7		L3		B3	

Nhemamusasa / verze II (kutsinhira)

Brenner, s. 265

R7		R7		R7		R6		R5		R5	
B6		B6	B7	B7	B7	B5		B4	B7		B7

R4		R4		R3		R2		R1		R1	
B3		B3	B7		B7	B5		B3	L1		L1

R6		R6		R6		R5		R4		R4	
B5		B5	L1		L1	B4		B3	L1		L1

R3		R3		R3		R2		R1		R1	
B5		B5	L3		L3	B5		B5	L1		L1

Nhemamusasa / verze III (kushaura)

Brenner, s. 268

	R7		R7		R6		R6		R5	R2	R5
L3	B6	L5		L3	B5	L4		L2	B4		

	R4		R4		R3		R2		R1		R1
L3	B6	L5		L3	B7	L4		L1	B3		

			R3				R1		R4		R4
L1	B5	L4		L1	B1	L2		L1	B3		

	R3		R3		R2		R2		R4	R1	R4
B5		L4		L3		L4		L3	B3		

Nhemamusasa / verze III (kutsinhira)

Brenner, s. 269

R8		R8		R7		R6		R8		R8	
B6		B6	B7		B7	B5		B4	B7		B7

R8		R8		R7		R6		R5		R4	
B6		B6	L3		L3	B7		L1	L3		B5

X R3		R5		R5		R5		R4		R4	
		L1	L2		B4	L2		L1	L3		B5

X R3		R2		R2		R2		R8		R8	
		B7			B5			B3			

Mahororo / verze I (kushaura)

zápis orálně tradované skladby

R6	R6	R6		R6		R6	R6	R5		R4	
		L4	B5		L4	B5		L1	L2		L3

R1	R1			R6		R6	R6	R5		R4	
B3		L4	B5		L4	B5		L4	B7		L3

R1	R1					R1	R1			R6	X
B3		L4	B5		L4	B5		L1	L2		

R5	R5	R3		R2	X	R1	R1			R7	X
B2		L2	B4			B6		L1			

Mahororo / verze I (kutsinhira)

zápis orálně tradované skladby

	R7		R6		R6		R6		R6		R5
L1		B5		L4		L1		B5		L4	

	R4		R3		R3		R2		R6		R5
L1		B5		B5		B7		B5		L4	

	R4		R3		R3		R1		R3		R3
L1		B5		L4		L1		B1		L5	

	R2		R3		R3		R1		R7		R7
L2		B4		L5		L1		B1		L5	

Mahororo / verze II (kushaura)

Berliner, s. 79

	R1		R3		R3		R2		R2		R2
L2		B1		L5		L2		B4		L2	

	R1		R3		R3		R1		R3		R3
L2		B1		L5		L4		B5		L4	

	R1		R4		R4		R1		R3		R3
L2		B1		L4		B3		B5		L4	

	R2		R4		R4		R1		R3		R3
B7		B5		L4		B3		B5		L4	

Nyamamusango (kushaura)

Berliner, s. 81

R5		R5		R4		R2		R4		R4	
L2	B4		L5	B3			B3		L5	B3	

R5		R5		R4		R2		R4		R4	
L2	B4		L5	B3			B3		L5	B3	

R5		R5		R3		R1		R1		R3	
L2	B4		L4	B2		L1	B1		L5	B2	

R4		R4		R3		R1		R1		R3	
L3	B3		L5	B2		L1	B1		L5	B2	

Ngoma isave (kushaura)

Brenner, s. 253

	R2		R4		X R3		R3	X	R3		R2
B4		L3	B6			B2			B6		L2

	R2		R4		R2		R2		R2		R4
B4		L3	B5		L3	B7		L4	B5		L3

	R3	X	R3		R2		R2		R2		R4
B3			B5		L3	B7		L3	B5		L3

	R4		R4		R2		R2		R2		R2
B3		L3	B6		L3	B7		L4	B5		L2

Ngoma isave (kutsinhira)

Brenner, s. 254

R5		R5			R4	X		R3	R3		R3
L2	B4		L5	B6			B7		L5	B6	

R2		R2			R4	R4		R2	R2		R2
L2	B4		L5	B6		L3	B7		L4	B1	

R4		R4			R3	X		R2	R2		R2
L3	B3		L4	B5			B7		L4	B1	

R4		R4			R4	R2		R2	R2		R2
L3	B3		L5	B6			B7		L4	B1	

Chigamba (kushaura)

Brenner, s. 306

	R5		R2	R2	R4		R3		R2	R2	R5
B4		L5	B7		L3	B6		L5	B7		L2

	R5		R5	R1	R5		R5		R5	R1	R4
B4		L2	L1		L2	B4		L2	L1		L3

	R4		R4	R1		R3	R2		R1	R1	R4
B3		L3	L1		L3	B3		L3	L1		L3

	R4		R7		R6		R6		R6		R5
B3		L5			L4	B5		L4	B7		L2

Chigamba (kutsinhira)

Brenner, s. 307

R5		R5	R5		R2	R4		R3	R2		R2
L2	B4		B4	B7			B4		L2 B4	B7	

R5		R5	R1		R1	R5		R5	R1		R1
L2	B4		B4	B1		L2	B4		L2 B4	B1	

R4		R4	R4		R1	R3		R2	R4		R1
L3	B3		L4 B5	L1		L4 B5	B7		L4 B5	L1	

R4		R4	R4		R4	R2		R4	R2		R4
L3	B3		L5	B3		L5	B3		L4	B3	

Mukatiende / Bukatiende (kushaura)

zápis orálně tradované skladby

R4		R4		R4		R2		L2		R2	
B6	L3		L4	B5	B7		L5	B6	B7		L5

R4		R4			X	R3		R3		R2	
B6	L3		L5	B6			L5	B6	B7		L5

R4		R4		R4		R2		R4		R4	
B6	L4		L4	B5	B7		L4	B5	L3		L4

	X	R3		R3		R2		R4		R4	
B5			L4	B5	B7		L4	B5	L3		L5

Mukatiende / Bukatiende (kutsinhira)

zápis orálně tradované skladby

	R7		R6		R6		R6		R5		R4
B6		L3	B5		B7	B5		B7	B4		L3

	R4		L4		X		R3	R2	R2		R4
B6		L3	B6			B6		B7	B4		L3

	R4		R2		R2			R1	R4		X R3
B6		L3	B5		B7	B5		L1	B3		

	R3	X	R3		R2			R1	R4		R7
B5			B5		B7	B5		L1	B3		L3

Mapiyemana (kushaura)

Brenner, s. 279

	R7		R7		R6		R6		R5		R5
L5		B7		L4		B7		L2		B4	

	R5		R5		R4		R3		R2		R2
L5		B6		L5		B2		L2		B7	

	R1		R1		R3		R6		R6		R6
L1		B1		L5		B2		L4		B5	

	R1		R1		R3		R5		R2		R2
L1		B1		L5		B2		L2		B7	

Mapiyemana (kutsinhira)

Brenner, s. 280

R7		R7		R7		R6		R5		R5	
B6	B6		L5	L4		B7	B4		L2	B4	

R5		R5		R4		R3		R2		R2	
B6	B6		L5	L5		B6	B4		L2	B7	

R1		R1	R1	R1		R3		R6			
L1	L1			L5		B6	B5		L4	B5	

R1		R1	R1	R1		R3		R2		R2	
L1	L1			L5		B6	B4		L2	B7	

Dande (kushaura)

Brenner, s. 295

	R4		X R3				R2		R4		
L3		L4			L4	B5		L4	L3		L4

	R1		R4				R2		R4		
L1		L4	L3		L5	B6		L4	L3		L4

	R1		X R3				R1		X R3		
L1		L4			L2	L1		L2			L5

	R1		X R3				R1		X R3		
B6		L5			L4	B5		L2			L4

Dande (kutsinhira)

Brenner, s. 296

	R4		R1		R3				R2		R4
L3	B3		L4	B2		L4	B5		L4	B3	

	R1		R4		R4		R2		R2		R4
L4	B5		L4	B3		L5	B6		L4	B3	

	R1		R1		R3		R1		R1		R3
L4	B5		L4	B2		L4	B5		L2	B2	

	R1		R1		R3		R1		R1		R3
L5	B6		L5	B2		L4	B5		L2	B2	

Katakata (kushaura)

Brenner, s. 292

R3		R3	X	R3		R3		R4	R1	R4	X
B5	L4			L1	L2		L3	L1			

R3		R3		R2		R2		R8	R1	R8	
B5	L4		L3	L1	L4		L3	L1			L3

R7		R7		R6		R6		R5	R1	R4	X
B6	L5		L3	B5	L4		L4	L1			

R3		R3	X	R3		R3	X	R3		R3	X
B5	L4			L1	L2			B2	L5		

Katakata (kutsinhira)

Brenner, s. 293

	R6		R5		R6		R5	R1	R4		R3
L4		B4	B1		B5	L4		L1	B3		B5

	R3	R1	R4		R3			R1	R8		R7
L4		L1	B3		B5	L4			B3		B6

	R7		R7		R6		R5		R4		
L5			B3		B5	L4		L1	B3		B5

	R1		R8		R8		R8		R7		R6
L4		L1	B1		B2	L2		B6	B2		B5

Mutamba (kushaura)

zápis orálně tradované skladby

	R6		X R6		R1		R5		R5		R4
L4		B5		B5		L1		B4		B3	

	R3		R1		X R3			R2	R2		R2
L4		B5		B1		L4		B7		B4	

	R5		R5		R5		R4		X R3		R3
L2		B4		B6		L3		B7		B2	

	R2		R5		R1		R5		R5	R3	X
L2		B4		L1		L2		B1		B2	

Mutamba (kutsinhira)

zápis orálně tradované skladby

	R6		R6		R6			R5			R4
B5		B5			B5			B4			B3

	R3		X R3		X R3		R2		R2 R5		R2 R5
		B5			B2		B7			B4	

		R2 R5			R4			R4	X R3		R3
		B4			B6	B7		B6		B2	

	R2		R2		R1		R1		R3		R3
B7		B4		B1	L1			B2	B6		B6

Nyauranda (kushaura)

Brenner, s. 315

R2		R4	R1		R4	R4		R4	R2	R2	R6
	L3		L1		L5		B6		B7		L4

		R5	R2		R5	R2		R5	R5		R1
	L2		B4		L2		B4		L2		L1

R1		X	R3			R6		R6	R5		R1
			B1		L4		B5				L1

R1		R4	R4		R4	R4		R4	R4		R2
		L3	B3		L4		B5		L3		B7

Nyauranda (kutsinhira)

Brenner, s. 316

R2		R4		R1			R4				R2
		B3	B5	L1			B6				B7

R2		R5	R2		R2		R2		R2		
	B4		L2	B4		L2		B4			L1

	R1	R1	X			X			R1		R1
		B1			B6		B5				B5

R1		R4		R1		R3		R3		R2	
B4		B3			B5	B2					B1

Shumba (kushaura)

Brenner, s. 323

R1 R4		R1 R4		R1 R4		R4		R3		R2	
B3		L3	B3		L4	B5		L4	B5		L3

R1 R4		R1 R4		R1 R4			R1 R4			R1 R4	
B3			B3		L5	L5		L4	L3		L5

X R3		X R3		R3		R3		R1		R1	
B2			B2		L2	B4		L1	B1		L5

X R3		X R3		X R3		R3		R3		R1	
B2			B2		L4	B5		B5	L1		L3

Shumba (kutsinhira)

Brenner, s. 324

		R4	R1		R6			R6	R2		R4
L3	B3			B3		L4	B5			B1	

		R4	R1		R7			R6	R2		R4
L3	B3			B3		L5	B6			B1	

		R3	X		R3			R3	R1		R3
L5	B2			B2		L5	B2			B1	

		R3	R1		R6			R6	R1		R4
L5	B2			B2		L4	B4			B1	

Dangurangu (solová verze – kushaura & kutsinhira)

Berliner, s. 85

R5		R5		R4		R2	R2		R3		R3
L2	B4		L5		B7			B7		B1	

R5		R5	R6	R3	R6	R1	R5	R1	R5	R3	R3
L2	B4		B5		L1					B1	

R4		R4	R6		R6		R5	R1	R4		R2
L3	B3		L4	B5		L4			B7	B1	

R4		R4	R5	R2	R5		R5		R4		R2
L3	B3		L2		L2	B4		L5	B6	B1	

Shanje (kushaura)

Brenner, s. 309

R5		R4		R3		R2		R1	R1	R1	
L2		B6	L5		B4	L2		L1			B3

R4		R3		R2		R1		R7		R6	
L3		B5	L4		B3	L3		B6	L5		B4

Shanje (kutsinhira)

Brenner, s. 310

	R5		R4		R3		R2		R1	R1	R1
L5	B4		L5	B6		L5	B4			L1	

R1	R4		R3		R2		R4		R7		R6
	B3		L4	B5		L4	B3		L5	B6	

TRADIČNÍ REPERTOÁR PRO MBIRU NYUNGA NYUNGA ADAPTOVANÝ PRO MBIRU DZAVADZIMU

Chemutengure (kushaura)

Berliner, s. 83

	R1		R3			R2			R2		
L1		L2		L5		L2		L2		L2	

	R1		R3			R3			R3		
L1		L2		L5		L4		L4		L4	

TRADIČNÍ REPERTOÁR JINÝCH ETNIK ADAPTOVANÝ PRO SHONSKOU *MBIRU DZAVADZIMU*

Thula mntnan'umam'uyeza

Ukolébavka jihoafrického kmene Xhosa

B1		X		R2		L1		R1		R2	
	L2		B4		L3		L2		B4		L3

B1		X		R2		L1		R2		R1	
	L2		B4		L3		L2		B4		L3

	R4		R3		R2		R3		R2		R3
B7		L4		B5		B7		B5		L4	

	R4		R3		R2		R3		R2		R3
B7		L4		B5		B7		B5		L4	

Obrazová dokumentace

Autorka fotografií: Magdalena Šolcová (není-li uvedeno jinak).

Příloha č. 2



Mbira dzaVadzimu



Marimba, v pozadí hudební luky



*Karimba nyunga nyunga
v rezonátoru*



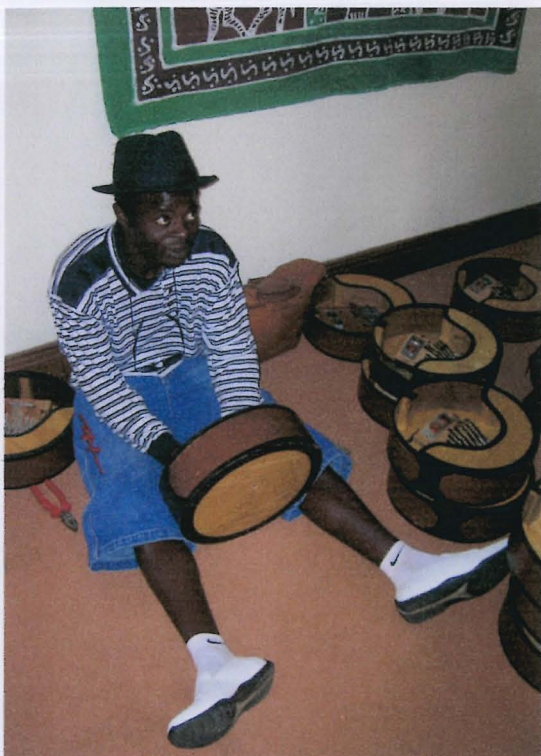
*Pohled na lamely karimby nyungy nyungy
uvnitř rezonátoru*



*Mbira dzaVadzimu v deze
Zdroj: www.mbira.org*



*Chřestidla hosho
Zdroj: www.mbira.org*



Shonský mbirista Yonah Zonah při ladění karimb nyunga nyunga.



Justina Nayame s mbirou v pravé ruce po skončení hry.



Večerní představení hry na mbiru nyunga nyunga s doprovodem bubnů. Na fotografii autorka práce s Antoniem Mufanequi a Martinem Nkhomou (zprava).



*Kenny Kakoma
při hře na mbiru nyunga nyunga.*



*Judith Mubisi
při hře na mbiru nyunga nyunga.*



Mbiriový ansámbl (Louisa Kayambu, Eugene Kabilika a další).



*Netradiční kombinace mbir
s hudebními luky a bubny.*



*Medium svikiro (vpravo)
se svým společníkem.
Zdroj: Berliner 1993, obr. 43*



*Kruhový dům banya,
v němž je možné konat obřady mapira.*