

TERMÍN „LIDOVÝ HUDEBNÍ NÁSTROJ“ A FUNKCE HUDEBNÍCH INSTRUMENTŮ V OBLASTI ETNOKULTURNÍCH TRADIC (NA PŘÍKLADU MORAVY)

Jiří Höhn

Definice „lidového hudebního nástroje“

V oblasti hudební organologie dosud panuje určitá terminologická bipolarita mezi zastánci pojmu „lidový hudební nástroj“ a opisným tvarem „hudební nástroj lidové kultury“ či „hudební nástroj pro lidovou kulturu“, přičemž bez správně vytyčených mantinelů vzniká zásadní problém v chápání tohoto důležitého prvku hudební kultury. Již na obecné úrovni tak dochází k diferenciaci předmětu výzkumu, v jehož důsledku jsme svědky situace, že tentýž nástroj je jedním badatelem považován za lidový, jiným autorem je pak z této oblasti vyloučen. Vymezení tohoto fenoménu je možné sledovat v řadě organologických textů, ačkoliv mnoho autorů se přesné definování snažilo obejít pouhým výčtem nástrojů, které za lidové považují. Právě tímto výčtem je však možné zpětně určit, jak námi sledovanou oblast chápali.

V odborné literatuře se nejčastěji setkáme s odkazem na definici slovenského organologa Ladislava Lenga (1967: 18): „*Pri definovaní pojmu ľudového hudobného nástroja, tým že zdôrazňujeme jeho pôvod a funkciu, rozlišujeme pojem užší a širší. Za ľudové hudobné nástroje v užšom zmysle považujeme také tónové a zvukové zdroje, ktoré si dedinský ľud samostatne a vlastnoručne zhotovil a za účelom hudobnej interpretácie uchoval v priebehu niekoľko generácií. K ľudovým hudobným nástrojom v širšom slova zmysle zaraďujeme okrem uvedených druhov aj nástroje profesionálnej výroby, prispôsobené tradičným ľudovým druhom za účelom hudobnej interpretácie ľudovej hudby.*“ Složitost této definice je dle mého názoru v rozdělení na užší a širší smysl obsahu tohoto pojmu. Z užšího hlediska se Leng snaží podchytit původ nástroje, jako hlavní měřítko sem klade výrobce jednoho každého exempláře. Tento pohled není v zásadě chybný, ale souvisí s dobovým kontextem a historicky uzavřeným chápáním kategorie lid a lidová kultura. Omezuje možnost zařadit do kategorie lidových nástrojů instrumenty vytvořené později, mimo oblast lidové kultury, avšak s tradiční hudbou a jejím instrumentářem úzce souvisejícími a sloužícími především k interpretaci hudebního folkloru (nemusí jít navíc o kopie, ale o nástroje vyrobené novými postupy, různě vylepšené apod.).

Vzhledem k tomu, že se jejich stavbě věnují převážně profesionální výrobci, a naopak nástroje spojené prioritně s artificiální sférou produkují také amatérští výrobci, ztrácí tato diferenciacie opodstatnění. Druhým, širším úhlem pohledu je pro Lenga hledisko funkční: „Lidovým hudebním nástrojem“ je v podstatě každý nástroj profesionální výroby,¹ který je přizpůsoben tradičním lidovým druhům. I když pomineme pojmovou nejasnost slovního spojení tradiční lidový druh, tvrzení se jeví jako zaváděcí, neboť předpokládá nutné přizpůsobování získaných hudebních nástrojů v lidové hudební praxi. To bylo sice poměrně časté, ale ne zákonité.²

Za méně šťastné lze považovat – společně s organologem Pavlem Kurfürstem (2002: 385–386) – Lengovo členění nástrojů na zvukové a tónové.³ Termín zvukové⁴ nástroje Leng chápe jako tu část spektra hudebních instrumentů, jejichž melodická a rytmická charakteristika už, anebo ještě neodpovídá hudebním normám, což lze pochopit tak, že tyto předměty v minulosti odpovídat mohly, nebo v budoucnosti těmto normám odpovídat mohou. Tudíž je podstatný současný stav, nikoliv historický vývoj daného nástroje. V neposlední řadě je třeba zmínit ještě jednu nepřesnost Lengovy definice, a tou je obsah chápání slova lid. V Lengově pojetí zastupuje slovo lid pouze členy vesnické pospolitosti. Autor zcela pomíjí nižší společenské vrstvy urbánního prostředí, jehož kultura je však v dnešním pojetí také chápána jako lidová.

Muzikolog Alexandr Buchner v práci *Hudební nástroje od pravěku k dnešku* chápe pod pojmem lidový hudební nástroj ty instrumenty, „*kteří si zhotovuje selský lid vlastnoručně a které zůstávají v jeho používání delší dobu*“ (Buchner 1956: 41). Toto pojetí je založeno na podobném principu jako užší Lengovo pojetí. Buchner tedy naprosto vylučuje hudební nástroje z produkce profesionálních výrobců, a to i upravené. Ve výkladu slova lid je badatel rovněž zastáncem dobového úzu. Lidem je pro něj pouze venkovské obyvatelstvo, a i to je zde zúženo pouze na zemědělské vrstvy, zcela jsou opomenuti venkovští řemeslníci ad. Na tomto místě je třeba připomenout řadou badatelů doloženou skutečnost, že mnoho výrobců a hudebníků se rekrutovalo nikoliv ze selského

stavu, ale z lidí na okraji společnosti (bezzemci, žebráci, potulní loutkáři). Problematický je také chápání fráze o „užívání po delší dobu“, přičemž autor toto zcela vágní vymezení času nijak dále nerozvádí.

Poněkud odlišně se k termínu lidový hudební nástroj staví Josef Režný, autor publikace *Lidové hudební nástroje v Čechách* (1975) a řady dalších organologických pojednání především o dudách,⁵ který preferuje hledisko funkční. Lidové hudební nástroje jsou pro něj „takové instrumenty, které byly, nebo jsou používány v lidové hudební praxi“ (Režný 1975: 3). Zároveň upozorňuje, že slovo lidové nelze chápat jen jako paralelu vesnického, ale je potřeba jej vnímat širším pohledem. Definice tedy opouští kritérium přesnějšího určení nositele (odkazuje pouze na poměrně širokou oblast lidové hudební praxe), neřeší časové hledisko (jako definice Buchnerova), neobsahuje ani vymezení původu nástroje (výrobce v definici Lenga). Stanovuje však mantinely tak široce, že se dají aplikovat na kterýkoliv hudební nástroj bukačem počínaje a varhanami konče.⁶ Zároveň je problematické adjektivum lidový, jehož chápání se od 19. století několikrát změnilo a těžko jej můžeme vztáhnout na některé současné etnokulturní tradice⁷ (Pavlicová – Uhlíková 2008: 53), které mají svůj původ v lidové kultuře, ale jejichž nositelem jsou příslušníci dnešní společnosti. Režný totiž svou definici

jednoznačně vztahuje – a to zcela správně – i k přítomné době, když říká, že jde o nástroje, které „byly nebo jsou používány v lidové hudební praxi“ (Režný 1975: 3).

Již zmíněný organolog Pavel Kurfürst po krátké kritické analýze Lengovy definice dochází k myšlence, že vlastně stanovit hranici mezi lidovými a nelidovými nástroji nelze a spíše než lidové hudební nástroje je lepší užívat opisného tvaru nástroje pro lidovou hudbu, přesto nabízí dvě možné definice: „Lidové hudební nástroje jsou nástroje užívané ve folklorním prostředí“ a „lidové hudební nástroje jsou nástroje lidového hudebního instrumentáře“ (Kurfürst 2002: 386). Obě tyto definice jsou v podstatě opisy starší definice J. Režného, platí pro ně tedy obdobné výtky. Sám Kurfürst ale později přehodnotil své stanovisko a trval ve svém encyklopedickém hesle „lidové hudební nástroje“ (Kurfürst 2007: 494) na užívání vhodnějšího termínu „nástroje pro lidovou hudbu.“ Avšak i zde dochází k problémům s otázkou, jak chápat lidovou hudbu, navíc předložku „pro“ lze chápat jako vymezení instrumentáře určeného speciálně pro jistý účel, což se v případě nástrojů spojených s lidovou hudební praxí týká jen malého počtu, většina instrumentů byla používána i v artificiální sféře.

Pod pojmem lidová hudba lze zahrnout veškeré hudební projevy (instrumentální i vokální) spojené s tradicí určité lidové kultury, jejíž producenti i konzumenti jsou společenské skupiny, které danou kulturu tvoří. S proměnou společensko-kulturního kontextu během 20. století některé prvky tradiční kultury zanikají, jiné získávají nový význam. Vystává tak otázka, zda je možné v tomto případě ještě hovořit o lidové hudbě, nebo tento jev spíše uchopit jako součást etnokulturních tradic. V této oblasti je totiž možné setkat se vedle spontánních uskupení i s hudebními seskupeními vzniklými na půdě folklorního hnutí, které však nevystupují jen na pódích folklorních festivalů, ale jsou nedílnou součástí zvykoslovných aktivit jednotlivých obcí, podobně jako dechové hudby, importované do lidové kultury z vojenské sféry už v 19. století. Dostávají se tak do oblasti živé tradice svou funkcí zcela v duchu názoru P. Kurfürsta, že to, co bylo nelidové např. v 18. století, stalo se lidovým ve století následujícím (Kurfürst 2007: 494). Pro naše vymezení je pak podstatná především funkce hudebního instrumentu, nikoliv jeho původ či technické provedení (srov. také Holý 1966: 364).

František Dobrovolný ve své metodické práci *Lidové hudební nástroje na Moravě* (1958) vychází z myšlenek



Hudecká muzika – muzika Samka Dudíka z Myjavy na pohřbu Franty Úprky. Kněždub 1929. Foto J. Chlud. Sbírký NÚLK 5196/637.

Ludvíka Kuby, když považuje za lidové hudební nástroje „všechny hudební nástroje, které se objevily, nebo dosud jsou v užívání u typických vesnických souborů lidových nástrojů, bez ohledu na to, odkud a jak se do tohoto prostředí dostaly“ (Dobrovolný 1958: 4). Je to obdoba pozdější definice J. Režného, je zde však zdůrazněno, že nezáleží na původu daného nástroje a ani na cestě, jakou se dostal do lidové kultury. V následujícím textu badatel dále dělí lidové nástroje na skupinu vytvořenou amatérským lidovým nástrojářem, na kopie profesionální výroby a v neposlední řadě na nástroje převzaté z instrumentáře artificiální hudby.⁸ S tím také souhlasí zařazení jednotlivých hudebních instrumentů do jeho práce o moravských lidových hudebních nástrojích, kde vedle sebe nalezneme jihlavské skřipky či grumle, ale také housle a klarinet. Oproti pozdějšímu vymezení J. Režného uvažuje F. Dobrovolný pouze o lidové kultuře coby kultuře venkovské, zcela pomíjí městskou společnost. Zde je však třeba připomenout, že od konce 19. století vznikají ve městech spolky snažící se o zachování zejména hudebního a tanečního folkloru regionu, z něhož členové pocházejí, často i vzdáleného od místa vzniku (slovácké a valašské krúžky v Praze a Brně, tamburašské orchestry v Praze ad.). Jejich činnost spadá sice do oblasti tzv. druhé existence folkloru (folklorismu), ale postupem času se tyto spolky stávají důležitými nositeli folklorních tradic, ovlivňují představu společnosti o tradiční lidové hudbě a nahrazují různá tradiční i spontánní hudební seskupení na půdě etnokulturních tradic. Fungují tak vlastně – podobně jako dříve některé tradiční kapely – na pomezí mezi „tradiční lidovou hudbou“ a folklorizujícím směrem a plní funkce vycházející z obou sfér (stejná kapela hraje na pódiu folklorního festivalu i na pohřbu, svatbě, hodech atd., kde nejde o prezentaci folkloru v jiném prostředí, ale o zachovávání místních tradic). Záleží tedy případ od případu, na kterou stranu pomyslných vah se převáží. Při studiu nástrojů lidové hudby je nutno brát v úvahu také tento fenomén.

Etnoorganolog Ludvík Kunz se termín lidový hudební nástroj nesnažil nijak definovat a spíše se ve svých studiích zaměřoval na jednotlivé nástroje. Avšak analýzou výběru hudebních nástrojů v publikaci *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei* (1974) je možné odvodit, že za lidové hudební nástroje považoval pouze ty, které byly vyrobeny lidovým výrobcem, případně jejich kopie od profesionálních výrobců, anebo „nelidové“ nástroje

upravené pro užití v lidové kultuře. Shrnutím tedy lze dojít k tezi, že zastával názory již zmíněného L. Lenga.

Poslední definici, kterou je třeba zmínit, obsahuje heslo Ludvíka Kunze a Jiřího Fukače ve *Slovníku české hudební kultury* (1997: 509): „Za lidový hudební nástroj v nejvlastnějším slova smyslu lze pokládat nástroj, který vznikl v prostředí základních vrstev společnosti, uchoval se zde a byl eventuálně zdokonalován v souladu s potřebami hudebního folkloru.“ K definici patří ještě dovětek o tom, že „do pozice lidového hudebního nástroje se ovšem může dostat i nástroj převzatý z instrumentáře nefolklorní hudby“. Důležitým momentem je, že si autoři uvědomovali, že instrumentář lidové hudby je přímo ovlivňován a také sám ovlivňuje nefolklorní hudbu a u většiny tzv. lidových hudebních nástrojů existuje bipolarita jejich zařazení a užití nejen v prostředí tradiční lidové kultury.

Vhodným příkladem tohoto jevu nám může být děj odehrávající se během 20. století, kdy dochází k vymizení řady nástrojů a typů uskupení do té doby běžně užívaných. Tento jev je spojen s ústupem většiny tradičních forem lidové kultury (Uhlíková 2000: 293). Nevzniká ale žádné vzduchoprázdno. Souběžně s pokračující dechovou hudbou přebírají funkci doprovodu lidových obřadů a slavností nástrojová uskupení vzniklá na půdě folklorismu užívající běžně nástroje artificiální hudby. Nastává tedy stav, kdy tradiční lidová hudba přímo ovlivňuje,



Velká dechová kapela. Strážnice 1929. Foto J. Chlud. Sbírký NÚLK 5196/1068.

slouží jako zdroj materiálu a inspirace pro folklorismus, ale zároveň je zpětně významně ovlivňována tímto svým druhým životem. Nedochozí k tomu jen na bázi harmonicko-melodické, ale zároveň a především ve sféře nástrojového obsazení (vlastního hudebního instrumentáře), kdy pro hudebníky je jednodušší hrát na nástroje technicky dokonalejší, jež umožňují větší invenčnost a techniku hry. Cena nástroje, v dřívějších dobách zásadní, se stává podružnou otázkou. Vzniká tak situace, že to, co je folklorismem, se svou funkcí za určitých okolností navrací do první existence. Potom pro definování „lidového hudebního nástroje“ je na tomto místě potřeba vymezit několik kritérií – samotné instrumenty, dále hudebníky, kteří je používali, v neposlední řadě pak funkci „lidového hudebního nástroje“ a prostředí, ve kterém se s ním setkáváme, což je možné považovat pro studium tzv. lidového instrumentáře za kritérium nejpodstatnější.

Proměny lidového instrumentáře a instrumentálních seskupení na Moravě

Moravská lidová hudba a zejména lidový hudební instrumentář jsou pro širokou veřejnost spojeny s dvěma hlavními hudebními tělesy. V prvé řadě je to již zmíněná cimbálová muzika (případně také hudecká muzika, pokud není obsažen cimbál), do pomyslné opozice je pak kladena dechová hudba.⁹ Z tohoto úzkého pohledu se zdá být moravský instrumentář značně skromný a v dnešních podmínkách zastoupený pouze nástroji profesionálního původu.

Cimbálovou muziku tvoří pravidelně 1–4 housle hrající melodickou linku, housle nebo viola hrající akordický doprovod (tzv. kontry), kontrabas, 1–2 klarinety (případně zobcové flétny) a velký cimbál. Ve výjimečných případech jsou tato tělesa doplněna ještě violoncellem, příčnou flétnou, někdy i tárogatem.¹⁰

Obsazení dechové hudby se ustálilo na 2–5 trubkách (alterované křídlovkou) hrajících hlavní melodii, 1–2 baskřídlovkách, 1–3 klarinetech (jeden bývá v ladění Es), 1–2 pozounech, 1–2 doprovodných trubkách, tubě a bicí soupravě. Občas se vyskytují také příčné flétny, saxofony a lesní rohy.

K těmto seskupením se dospělo dlouhým vývojem zcela v duchu evoluční teorie Josefa Huttera, kdy každá z hudebních epoch ovlivnila lidovou kulturu svým estetickým cítěním a také ji obohatila o své hudební nástroje. Nelze samozřejmě předpokládat, že nové hudební

nástroje byly lidovým prostředím přejímány ihned, zde je důležité si uvědomit ekonomickou situaci lidových hudebníků, kteří si nemohli dovolit získat hudební nástroje profesionálních výrobců. Lze sice namítnout, že mnoho lidových hudebníků současně hrálo také na kůrech kostelů, nebo v kapelách místní šlechty,¹¹ a měli tedy přístup k těmto nástrojům, nelze však očekávat jejich zapůjčování, neboť tyto nástroje byly majetkem kůru (případně šlechtice) a nesměly opustit své dispozice. Hudebníkům tedy nezbyvalo, než vytvářet si nástroje vlastnoručně, případně používat to, co měli aktuálně k dispozici.

Na ikonografických dokladech vzniklých před rokem 1600 jsou doložena hudební uskupení tvořená dudami (gajdami) ve spojení se smyčcovým nástrojem (ochlebkou, skřípky, husle, případně gamby), nebo často jen dudy samotné. Teprve od 16. století je možné se setkat s uskupením, kdy je gajdošské těleso rozšířeno o bubínky a pištce.¹²

Znatelný obrat v dostupnosti moderních hudebních nástrojů nastal v době reforem Josefa II. (druhá polovina 18. století), kdy rušení klášterů a částečný zákaz figurální hudby při bohoslužbách vedlo k rozprodávání (v mnohých případech i ke „ztrátám“) hudebních nástrojů, často hluboko pod cenou. Tím docházelo k postupnému vytlačení některých tradičních hudebních nástrojů (např. ochlebek) moderními nástroji¹³ a také k přijímání nových nástrojů, jako je klarinet a žesťové nástroje. Z dosud přežívajících gajdošských uskupení vznikají čistě hudecké, nebo smíšené kapely, samotné gajdy jsou vytěsněny kontrabasem, resp. basetem a klarinetem, což dovoluje větší harmonické možnosti a také vhodnější tóninovou variabilitu, kterou tento nástroj neumožňoval. Další novinkou konce 18. a první poloviny 19. století se stal malý cimbál. Ačkoliv na několika místech přetrvával až do první poloviny 20. století, jeho širší využití skončilo v polovině 19. století.¹⁴

Ve druhé polovině 19. století již nabývá na významu hudecké uskupení tvořené dvěma až třemi smyčcovými nástroji (sopranovými) a basovým nástrojem (baset nebo kontrabas). Tehdy také nastává velký rozkvět dechových kapel a jejich obliba u obyvatel měst, přičemž je dechová hudba povýšena na národního činitele. Muzikanti byli často původně členy vojenských kapel, získali dobré hudební vzdělání a umění ovládat moderní nástroje. Tato obliba dechových kapel také zanechala stopu ve venkovském prostředí. Zdejší muzikanti byli ovlivňováni dechovkovým

repertoárem a instrumentářem. Se změnou hudebního cítění i vkusu pak začaly postupně malé dechové kapely vytlačovat vývojově starší instrumentální uskupení.¹⁵

Největšího rozvoje se tradičním lidovým kapelám na Moravě dostalo díky velkým společenským a ekonomickým změnám ve 20. století, které však zároveň přineslo jejich urychlený zánik. Při porovnání fotodokumentace¹⁶ z konce 19. a počátku 20. století je zřejmý značný rozdíl nejen v zastoupení jednotlivých nástrojů, ale také v typech hudebních kapel, s nimiž se bylo možné setkat ve vesnickém a maloměstském prostředí.

Velká dechová kapela existovala jen ve spojení s některou organizací (Sokol, Orel, armáda – obdobně jako ve století předcházejícím, kdy každý vojenský pluk měl vlastní kapelu, obr. 2), kdežto v tradiční lidové kultuře mělo své místo spíše malé uskupení buď hudecké (obr. 1) a dechové (obr. 3), nebo ještě častěji smíšené, tzv. štrajch (obr. 4).¹⁷ Dnes běžné uskupení cimbálové muziky vzniká na Moravě až zhruba ve 30. letech importem velkého (Schundova) pedálového cimbálu z Maďarska, resp. Slovenska, a její složení se stalo pro následující období určitou normou.

Paralelně existují také méně obvyklá nástrojová uskupení, jejichž složení je buď dáno konkrétním záměrem (např. kapela složená z hudebních nástrojů balkánského původu – tamburašský orchestr),¹⁸ nebo jde o spontánní

hudební uskupení (na platformě „hraje, kdo na něco umí a má čas“; v lidové mluvě je možné se setkat s pojmenováním šraml,¹⁹ to je ale často užíváno v hanlivém významu, bez ohledu na nástrojové složení). Složení těchto kapel je nestálé, vzniká většinou za účelem jednoho vystoupení, nebo jako doprovod v rámci různých místních etnokulturních tradic, nejčastěji masopustu (setkáme se zde mj. se saxofonem, bubnem, akordeonem, kytarou, zhruba od počátku 21. století i s elektronickými nástroji). A právě tyto typy kapely vystupují ve vesnickém a maloměstském prostředí nejčastěji.

Pokud jde o sólovou produkci, vedle již zmíněného samostatného muzicírování na dudy²⁰ se v naší lidové kultuře vyskytovalo ještě několik dalších sólových nástrojů. Velké obliby se dostalo středověké niněře. Ta přetrvala v lidové kultuře až do poloviny 20. století v rukou loutkářů a potulných muzikantů (případně žebráků). Za jednoho z posledních hráčů na niněru na českém území je považován jistý Kočka²¹ působící v okolí Plzně.²² Dalším sólovým nástrojem byla kobza. Tento akordicko-melodický instrument byl koncem 19. století vytlačen modernější citerou. V neposlední řadě je třeba zmínit flašinet jako zdroj obživy žebráků, invalidů, kočovných loutkářů a dalších nižších vrstev obyvatelstva. Do této kategorie by bylo možné zařadit také hrací automaty, které se často vyskytovaly jak v domácím prostředí napříč různými spole-



Malé obsazení dechové hudby – Mlýnkova kapela. Strážnice 1957.
Foto J. Chlud. Sbírký NÚLK 5196/659.



Štrajch. – Mlýnkova kapela. Strážnice 1957.
Foto J. Chlud. Sbírký NÚLK 5196/660.

českými vrstvami, tak i v prostředí míst, kde se sdružovala veřejnost (hostince apod.). Tuto složku hudební kultury ponechme nyní ale stranou, neboť ani obecná organologie není jednotná v chápání těchto předmětů jako plnohodnotných hudebních nástrojů a této problematice by bylo proto potřeba věnovat samostatný text.

Klasifikace lidových hudebníků

V souvislosti s rozvojem lidových hudebních uskupení vyvstává otázka, z jakého sociálního okruhu byli hudebníci. Jistým vodítkem by zde mohly být důkladné studie městských kronik. Rámcově je ale možné rozčlenit instrumentalisty do několika skupin podle jejich sociálního postavení.



Potulný muzikant – harmonikář. Strážnice 1928.
Foto J. Chlud. Sbírký NÚLK 5196/722.

1. Muzikanti, kteří hráli v místě bydliště, nebo v nejbližším okolí. Pro tuto vrstvu byla hra určitým přilepšením si k hlavní obživě. Lze předpokládat, že se jednalo o chudší řemeslníky, nebo zemědělce, případně o sloužící. Hudba nebyla jejich hlavním příjmem.

2. Potulné muzikantské rody.²³ Někdy také označovány jako šumaři. Tyto kapely vznikaly od 19. století. Složení bylo velmi variabilní. Hudebníci většinou měli stálé bydliště, ale okruh, kde hráli, byl mnohem širší a hra samotná byla hlavním způsobem obživy. Často odcházeli z domovů i na několik měsíců a hrávali v hospodách při různých slavnostních příležitostech. Šumaři mají velký vliv na rozšiřování hudebního repertoáru do vzdálenějších oblastí.

3. Potulní žebráci. Šlo o nejnižší vrstvu obyvatelstva. Neměli stálé bydliště, hra na hudební nástroje byla pro ně často jediným způsobem obživy. Většinou chodili samostatně a hrávali na veřejném prostranství, nebo doprovázeli svou hrou poutníky na církevní oslavy. Podle příležitosti také obměňovali svůj repertoár (lidové, duchovní či kramářské písně).²⁴ Tato vrstva je nejčastěji spojována s třemi základními typy hudebních nástrojů: niněrou, houslemi, flašinetem a v pozdější době akordeonem (obr. 5). Vedle lidí, které postihla nějaká životní pohroma, spadají do této kategorie také vojenští veteráni, kteří během služby ztratili veškeré vazby na domov, nebo váleční invalidé.²⁵

4. Samostatnou sociální skupinu tvoří potulní loutkáři. Stojí na pomezí mezi druhou a třetí skupinou a k jejich přesnějšímu zařazení by byl třeba individuálnější přístup.

5. Za poslední sociální skupinu lze považovat měšťanské zájmové spolky²⁶ nebo spolky při vyšších školách orientované na pěstování hudební kultury včetně hudby lidové. Sociální složení těchto spolků bylo různorodé, ale obecně je možno říct, že je tvořila převážně inteligence a ekonomicky zdatnější část obyvatelstva měst. Cílenou hudbou nebyla jen domácí lidová kultura, ale také zájem o jiné země, jako příklad může posloužit již zmíněná tamburašská kapela z oblasti jižní Moravy.

Od folkloru k folklorismu

Po první a zejména po druhé světové válce dochází v oblasti prezentace hudebního folkloru k velkým socio-kulturním proměnám. Na jedné straně dožívají původní lidové kapely, současně se však rodí nový přístup k folklornímu materiálu.²⁷ Hlavní směr začínají určovat kolektivy spojené s tzv. druhou existencí folkloru, jejichž sociální

složení zahrnuje souběžně téměř všechny společenské vrstvy. Mnohé součásti lidové kultury mizí společně se svým nositelem – tradiční venkovskou pospolitostí, jiné se proměňují.

Na základě výše řečených tezí vyvstává důležitá otázka. Můžeme lidový hudební nástroj definovat a má vůbec tento termín opodstatnění? Je možné souhlasit s nevhodností pojmu a společně s P. Kurfürstem užívat opisného tvaru „hudební nástroje pro lidovou hudbu“ nebo „hudební nástroje lidové kultury“, s vědomím neostrosti hranice mezi lidovou a nelidovou kulturou, v našem případě tedy např. v situaci, kdy nástrojové uskupení může stát na pomezí, či dokonce současně na obou stranách pomyslné hranice. Pokud ovšem budeme trvat na označení „lidový hudební nástroj“, musíme si být vědomi toho, že definice je možná jen za předpokladu, že si jednoznačně stanovíme úhel pohledu na danou entitu; tímto je ovšem platnost definice také omezena. Pro naše potřeby se vzhledem ke komplikovanému vývoji ve 20. století jeví jako nejvhodnější hledisko funkční – měřítkem bude tedy užití daného hudebního nástroje v lidové kultuře. Na základě tohoto je možné pokládat za lidový hudební nástroj každý nástroj užívaný ve sféře etnokulturních tradic. Pokud bude pohled výrobní, je hlavním činitelem autor nástroje a lidovým hudebním nástrojem je pouze ten, který byl vyroben lidovým výrobcem, nikoliv už kopie profesionálních tvůrců. V historickém pohledu je považován za lidový hudební nástroj ten, který byl ve sledovaném období v užívání lidu. Takto je možné pokračovat dále přes sociální pohled, kartografický atd.

Obecně je tedy možné pod pojmem lidový hudební nástroj chápat **všechny zdroje hudebního signálu užívané v dané lidové kultuře, bez ohledu na jejich původ a jiné funkce**. Tento výklad přináší jistý problém ve velikosti množiny sem připadajících prvků, proto při podrobnější práci s materiálem je nutné specifikovat přesnější vymezení (oblast Moravy, 19. století atd.).

POZNÁMKY:

1. Z kontextu vyplývá, že autor měl na mysli nástroje spojené s artifiální hudbou.
2. Přizpůsobením nástroje jsou zde myšleny zásahy do konstrukce nástroje provedené až po dokončení celého nástroje. Příkladem je možné uvést ponechání dvou strun a s tím spojené úpravy kobylky u violoncella, vytvoření nového horního pražce u houslí v kvintové poloze a další.

Zdárným příkladem přístupu k této problematice je sbírka hudebních nástrojů Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici (dále jen NÚLK). Hlavní myšlenkou při budování sbírky a z ní vycházející expozice²⁸ byla dokumentace lidových hudeb (uskupení), což také dalo název výstavě *Hudební nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Samotný název je trochu zavádějící, protože složením a rozložením exponátů je podchycena pouze oblast Moravy s malým přesahem do okolních regionů (např. vídeňský šraml). Při realizaci výstavy byl organologický pohled na hudební nástroje poněkud upozaděn ve prospěch názorného představení složení hudebních uskupení vyskytujících se na území Moravy. Proto jsou hudební nástroje rozčleněny podle způsobu užití a sdružování se (skřipkařská hudecká kapela, cimbálová muzika, dechová hudba, velikonoční idiofony), nikoliv podle příslušnosti k jednotlivým organologickým rodinám. Stávající stav splňuje danou potřebu dokumentace, ačkoliv výpovědně zajímavějším dokumentačním zdrojem složení a vývoje lidové hudby by bylo využití bohatých možností fondů fotografií uložených v archivu ústavu.

Ve sbírce se nacházejí hudební nástroje ze všech organologických skupin (mimo „elektrofonů“). Vedle nástrojů z 19. a počátku 20. století zde leží instrumenty od lidových výrobců vzniklé na zakázku přímo pro NÚLK (v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století jich bylo hlavně na slováckém Horňácku a Valašsku ještě relativně hojně). Samozřejmě se zde nacházejí také nástroje mistrovské výroby nebo kopie původních nástrojů. Doplňování o kopie²⁹ je aktuální hlavně v poslední době, kdy dochází ke stahování zapůjčených exponátů od jiných muzeí a tyto předměty je nutno nahradit. V současnosti je ve sbírce hudebních nástrojů NÚLK vedeno okolo 500 položek, které dokumentují instrumentář lidové kultury a jeho dobové proměny. Vzhledem k vývoji v oblasti etnokulturních tradic se sbírka nijak neuzavírá, ale naopak se snaží reagovat na aktuální vývoj.

3. Toto členění sice nevychází z citované definice, je ale rozvedeno v následujícím odstavci, kde pod hudební nástroje v etnoorganologickém pojetí rozumí „*nielen vlastné hudobné nástroje, ale aj zvukové nástroje*“ (Leng 1967: 18).
4. Už samotný termín „zvukové“ je problematický. Vezmeme-li v potaz fakt, že zvuk je nadřazen tónu, potom vše, co produkuje tón, produkuje zároveň i zvuk. Diferenciace zvukové versus tónové nástro-

- je je tedy neplatná. Zároveň je ovšem potřeba chápat hudbu nikoliv jako souhru tónů (kdy tón má jasně definovány určité parametry), ale zároveň i zvuků netónových.
5. Např. *Dudy a dudáci* (1978), *Po stopách dudáků na Chebsku* (1992), *5000 let s dudami. Historie, vývoj, výskyt a typologie dud ve světovém měřítku* (2000) a mnoho dalších.
 6. Varhany sice nelze považovat za „lidový hudební nástroj,“ ale během jejich existence je možné nalézt doklady jejich funkčního zapojení do lidové kultury v rámci církevních pobožností (pašijové hry, mariánské pobožnosti atd.).
 7. Termín etnokulturní tradice je zastřešujícím označením pro mnohé soudobé jevy a procesy svázané s lidovou kulturou, ale nejen s ní (Pavlicová – Uhlíková 2008: 53), jejímž nositelem byl *lid* – základní část obyvatelstva určitého území; chápání pojmu lid je historicky i geograficky proměnlivé a je těžké tuto skupinu přesně definovat (Kandert 2007).
 8. V dnešní době by se dalo říct, že i z nonartifiziální hudby (např. saxofon, kytara).
 9. Dechová kapela nevyšla z lidové tradice, svým složením navazuje na vojenské kapely (to ostatně dokumentuje také to, že některé dechové orchestry místo krojů volí imitace různých uniforem – tato praxe se neprojevuje jen u nás, mnohem výrazněji je v německy mluvících zemích), avšak v průběhu 19. století se stala její součástí, významně zasáhla do vývoje lidové hudby i zpěvnosti a plní dodnes důležitou funkci v oblasti etnokulturních tradic (Uhlíková 2000: 298–300).
 10. Tárogató je nástroj rumunského původu, patří do rodiny perských šalmajů (respektive jeho původní verze). Dnešní podobu (jednoplátkový nástroj s kónickým korpusem a širokým roztrubem, tvarem se podobající sopránovému saxofonu) získal teprve okolo roku 1900 v dílně budapeštského nástrojáře českého původu Wensela Josefa Schundy. S naší lidovou hudbou přímo nesouvisí, ale od druhé poloviny 20. století je s oblibou vyhledáván některými klarinetisty (např. Jaroslav Čajka, Michal Zpěvák, Petr Vysloužil) pro svou širokou a temnou barvu zvuku v určitých rejstřících podobnou lidskému hlasu, např. při interpretaci lidových balad.
 11. Bohatý hudební archiv se dochoval např. do zámků v Kroměříži.
 12. Pod pojmem píšťec je myšlen hudebník hrající na dechový nástroj. V tomto případě je spíše předpokládán nástroj flétnového typu, nebo jednoduchý nástroj s plátkem (primitivní klarinet, nebo šalmaj). Rozhodně si nelze představit nátrubkový nástroj.
 13. Tato náhrada neprobíhá na celém území současně, rychleji proběhla v ekonomicky silnějších oblastech, na území Moravy jde hlavně o oblast Hané a Slovácka (zde konkrétně Podluží a Dolníácko).
 14. Jiří Sehnal klade první zmínky o kapele s cimbálem do roku 1799 v oblasti Kyjovska a pro valašskou oblast zmiňuje Vsetín roku 1666 s dovětkem, že cimbál byl standardním hudebním nástrojem židovských kapel již od 17. století (Bzenec 1752), má ovšem na mysli malý bezpedálový cimbál (Sehnal – Vysloužil 2001: 121).
 15. Vedle zmíněné změny vkusu a hudebního citění lze důvod spatřovat také i v rze technických podnětech, kdy dechové nástroje lépe zvukově obstojí při hře v plenéru (kulturní a společenské akce, církevní slavnosti atd.) a také v prostornějších sálech lidových domů, orloven, tanečních sálech hostinců atd. (srov. Uhlíková 2010: 764–765).
 16. Fondy fotografií jednotlivých institucí, které se zabývají lidovou kulturou, skýtají množství pramenů pro studium vývoje hudebních nástrojů. Mohou sice zahrnout jen období od druhé poloviny 19. století, ale souběžně s audiozáznamy poskytují informace o složení kapel a sociálním postavení jejich členů (např. oděv hudebníků); Je však třeba připomenout, že fotografování bylo zvláště na venkově považováno za slavnostní příležitost a aktéři se podle toho také chovali a oblékali. Nevyřešenou otázkou zatím zůstává obsah jednotlivých fondů – archiv Slováckého muzea v Uherském Hradišti je podrobně zpracován, velký fond vlastněný Národním ústavem lidové kultury ve Strážnici je teprve ve stavu zpracovávání a postupně digitalizace.
 17. Tento typ kapel reprezentuje např. ňorkova muzika z Hrubé Vrbky, která hrála ve složení 4 housle, violoncello, kontrabas, 2 klarinety a 2 křídlovky. Složení štrajchů bylo různorodé. Známost, že mnozí lidoví muzikanti hráli zároveň na smyčcové i dechové nástroje a podle potřeby je střídali (srov. např. Uhlíková 2000: 299).
 18. Tento jev dokládají také snímky uložené ve sbírkách Národního ústavu lidové kultury pod čísly 5367/1983-1340 (nedatováno) a 3411/1983-268 (Strážnice 1912–1913).
 19. Název vídeňských pololidových souborů (dvoje housle, harmonika, kytara, kontrabas) podle rakouského skladatele Johanna Schrammela (1850–1893) (Fukač 1997: 910).
 20. Je doloženo předvedení hanáckých tanců císařovně Marii Terezii roku 1755 ve Slavkově doprovázeně hrou na dudy.
 21. MG pás českého rozhlasu Plzeň: ČRo PI HT 1098 – Kočka z Plzně hraje na niněru, křestní jméno není známo.
 22. K určité renesanci niněry docházelo nejdříve na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let 20. století (Rožmberská kapela vedená Františkem Pokem, Jaroslav Krček, Jiří Košík. Niněra oživovala autorské úpravy lidových písní. Od poloviny devadesátých let se pak tento nástroj ve větší míře uplatňuje také v rámci souborů zabývajících se středověkou hudbou.
 23. Je sice uvedeno slovo rod, ale ve skutečnosti nemuselo jít jen o jednu rodinu, ale o členy několika rodin.
 24. Jako příklad variability může posloužit lístec vložený ve flašinetu, který je uložen ve sbírce NÚLK ve Strážnici – nabízí tři písně taneční a tři duchovní.
 25. Váleční invalidé často dostávali po válkách oficiální povolení k obživě hrou na flašinet.
 26. Od druhé poloviny 19. století začínají vznikat nejrůznější měšťanské besedy (v Brně existovala Beseda již v roce 1863). V Uherském Hradišti např. vzniklo v roce 1912 volné sdružení přátel lidových písní a lidové hudby.
 27. S folklorizujícími prvky je možné se setkat již v období druhé poloviny 19. století (obzvláště jako reakce na Všeobecnou zemskou výstavu v Praze roku 1891 a Národopisnou výstavu československou v roce 1895), ale skutečné masové rozšíření nastalo až koncem třicátých let 20. století a poté po druhé světové válce, protože tzv. národopisné kroužky byly během nacistické okupace zakázány.
 28. Současná expozice je již druhá v pořadí. První byla vytvořena se vznikem Sbírek (1963). V roce 1990 došlo k rekonstrukci, kterou provedl Lubík Kunz za spolupráce architektů Z. Langa, J. Jančíka a J. Flejšara.
 29. Označení termínem kopie je trochu zavádějící. Toto slovo je obecně vykládáno jako napodobenina jiného předmětu. V houslařské praxi se za kopii považuje jen ten nástroj, který **věrně** kopíruje svou předlohu, včetně všech anomálií a pozdějších poškození. Za kopii se nepovažují nástroje postavené podle „modelu“ (tvarové předlohy), v tom případě jde o originál. Toto je také případ nástrojů uložených ve sbírkách.

LITERATURA:

- Buchner, Alexandr 1956: *Hudební nástroje od pravěku k dnešku*. Praha: Orbis.
- Fukač, Jiří 1997: Šraml. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 910.
- Höhn, Jiří 2008: *Hudební nástroje ve sbírkách Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici*. Diplomová práce. Filozofická fakulta UP v Olomouci.
- Holý, Dušan 1966: Hudební umění. In: Frolec, Václav – Holý, Dušan – Jeřábek, Richard (eds.): *Hornácko. Život a kultura lidu na moravsko-slovenském pomezí v oblasti Bílých Karpat*. Brno: Blok, s. 361–429.
- Kandert, Josef 2007: Lid. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.): *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. A–N*. Praha: Mladá fronta, s. 477.
- Kunz, Ludvík 1974: *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei. Teil 1*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik.
- Kunz, Ludvík – Fukač, Jiří 1997: Lidové hudební nástroje. In: Fukač, Jiří – Vysloužil, Jiří (eds.): *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, s. 509.
- Kurfürst, Pavel 2002: *Hudební nástroje*. Praha: Togga.
- Kurfürst, Pavel 2007: Lidové hudební nástroje. In: Brouček, Stanislav – Jeřábek, Richard (eds.) 2007: *Lidová kultura. Národopisná encyklopedie Čech, Moravy a Slezska. A–N*. Praha: Mladá fronta, s. 494.
- Leng, Ladislav 1967: *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied.
- Pavlicová, Martina – Uhlíková, Lucie 2008: Folklor, folklorismus a etnokulturní tradice. Příspěvek k terminologické diskusi. In: Blahůšek, Jan – Jančář, Josef (eds.): *Etnologie – současnost a terminologické otázky*. Strážnice: NÚLK, s. 50–56.
- Režný, Josef 1975: *Lidové hudební nástroje v Čechách*. Praha: Ústav pro kulturně výchovnou činnost.
- Sehnal, Jiří – Vysloužil, Jiří 2001: *Dějiny hudby na Moravě*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost.
- Uhlíková, Lucie 2000: Hudební nástroje. In: Jančář, Josef a kol.: *Lidová kultura na Moravě*. Strážnice – Brno: Ústav lidové kultury – Muzejní a vlastivědná společnost, s. 286–293.
- Uhlíková, Lucie 2010: Hudba. In: Čejka, Jiří a kol.: *Ratiškovice, minulostí slovácké obce*. Ratiškovice: Obec Ratiškovice, s. 758–778.

Summary

The Term “Folk Music Instrument” and the Function of Musical Instruments in the Field of Ethnocultural Traditions (on the Example of Moravia)

The essay pays attention to the issue of understanding the term “folk music instrument” within the context of Czech musicological and ethnomusicological literature and its relation to social changes in the territory of the Czech Republic in the 20th century. As a certain way out of non-uniformity of definitions, the author offers using a periphrastic term “musical instruments of folk culture”, or “musical instruments of ethnocultural traditions”. The term “folk”, whose meaning underwent wide changes in European context during the last two centuries, is excluded because it is also very difficult to relate it to the social situation in the second half of the 20th century. Musical instruments used within the corresponding space, become the content of musical and instrumental culture relating to the changed society and maintained ethnocultural traditions (original, transformed and modern ones). The functional point of view becomes the main factor.

Key words: musical instruments, folk music instrument, organology, ethnomusicology, ethnocultural traditions, Moravia, Strážnice.