

Zapletal, Miloš

## Hudební muzeum a hudební knihovna : typologická polarizace

*Museologica Brunensia*. 2023, vol. 12, iss. 1, pp. 31-46

ISSN 1805-4722 (print); ISSN 2464-5362 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MuB2023-1-3>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.78633>

License: [CC BY-SA 4.0 International](#)

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20231016

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## STUDIE/ARTICLES

HUDEBNÍ MUZEUM A HUDEBNÍ KNIHOVNA:  
TYPOLOGICKÁ POLARIZACE

MILOŠ ZAPLETAL

<https://doi.org/10.5817/MuB2023-1-3>

## ABSTRAKT/ABSTRACT:

Studie se zabývá typologickou polarizací hudebně-muzeálních institucí. V pozadí minulých i současných hudebně-muzeálních institucí rozpoznáváme dva ideální, fundamentální typy: hudební muzeum a hudební knihovnu. Rozdíly mezi oběma typy se projevují na všech úrovních muzealizace. Hudební muzeum je instituce, která z artefaktů a sekundárních informací buduje model určité kombinace aspektů hudební kultury a tím umožňuje negativním (estetickým) způsobem poznávat danou oblast hudební kultury. Hudební knihovna je instituce, která buduje systém mentefaktů a sekundárních informací umožňující poznávat hudební kulturu na základě efektivní práce s hudebními informacemi (hudbou coby informacemi a informacemi o hudbě).

**Music museum and music library:  
typological polarization**

The study deals with the typological polarization of music-museum institutions. In the background of past and present music-museum institutions, we recognize two ideal, fundamental types: the music museum and the music library. The differences between the two types are manifested at all levels of musealisation. Music museum is an institution that uses artefacts and secondary information to build a model of a certain combination of aspects of musical culture, thus

enabling to learn about a given area of musical culture in a negative (aesthetic) way. Music library is an institution that builds a system of mentefacts and secondary information, enabling to learn about musical culture on the basis of an effective work with musical information (music as information and information about music).

## KLÍČOVÁ SLOVA/KEYWORDS:

*hudební muzeum – hudební knihovna – hudební muzeologie – paměťové instituce*

*music museum – music library – music museology – memory institutions*

*“Čím to, že nás relikvie tak rozpalují? Copak dost nedůvěřujeme slovům? Myslíme, že zbytek po něčím životě skrývá nějakou doplňující pravdu?”*

Julian Barnes: *Flaubertův papoušek* (1984)<sup>1</sup>

## 1. Úvod

Impulzem k sepsání této studie byla pochybnost, zda běžně používaná typologie hudebních paměťových institucí a příslušné pojmosloví (hudební „muzeum“/„archív“/„knihovna“) dokáží opodstatněně charakterizovat reálně existující instituce současné i minulé, a zda tedy mohou sloužit muzeologické

analýze. Právě snaha o muzeologické uchopení stávajících i minulých hudebních paměťových institucí ukazuje nutnost takového teoretického nástroje. Například dvě z nejvýznamnějších českých hudebně-muzejních institucí – *Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea a Muzikologické pracoviště Slezského zemského muzea* – mají na první pohled blíže ke knihovně, archivu či dokumentační organizaci, jelikož u nich služba odborné veřejnosti zpřístupňováním pramenů výrazně převažuje nad expoziční činností. Na druhou stranu jsou však obě instituce substanciálně hudebními muzei, především proto, že jejich sbírky byly systematicky budovány jako model určité hudební kultury a jejich výstavní činnost je sice podvázána nevyhovujícími dispozicemi, avšak programově má představovat vyvrcholení jejich činnosti. Nebo takové *Popmuseum* čili *Muzeum a archiv populární hudby* – jediná česká paměťová instituce primárně zaměřená na pop music – není muzeem, ani archivem, ani knihovnou z hlediska příslušných legislativ, slova „muzeum“ a „archív“ v jejím názvu jsou však do značné míry opodstatněná. *Hudební oddělení Národní knihovny* zase v některých ohledech funguje dosti netypicky („archivně“ či „muzejně“) vzhledem k ostatním oddělením Národní knihovny.<sup>2</sup> Evidence mnoha fondů *Českého muzea hudby*

<sup>1</sup> BARNES, Julian. *Flaubertův papoušek*. Praha: Odeon, 2016, s. 9.

<sup>2</sup> Děkuji Pavlu Kordíkovi za podnětnou diskusi k celé problematice a k Národní knihovně obzvláště.

(zejména pozůstalostí) probíhá „archivním“ způsobem. Slavný *Kroměřížský hudební archiv* patrně není archivem ve smyslu archivního zákona ani archivní teorie. A tak by se dalo pokračovat. V zahraničních institucích jsou vztahy pojmosloví, typologie a reálného fungování hudebně-paměťových institucí podobné „divoké“.

Je příznačné pro tradici středoevropského hudebně-muzejního fenoménu i zdejšího muzeologického a musikologického myšlení, že největší pozornost typologii hudebních paměťových institucí věnovali právě čeští, slovenští, rakouští a němečtí badatelé.<sup>3</sup> Naproti tomu v anglosaském prostoru – zabydleném bohatou sítí hudebních muzeí, „archivů“ a knihoven – si tuto otázku v podstatě nikdo neklade; a pokud ano, nepřekračuje hranice naivního empirismu a pragmatismu.<sup>4</sup> Nejdále se v této problematice dostal Karel Boženek, jenž syntetizoval podněty

brněnské hudebně-muzeologické školy (Helfert, Racek aj.) s dobově aktuálními koncepcemi obecně-muzeologickými (Stránský). V několika studiích Boženek zpočtybnil běžně užívanou typologii, založenou na druzích sbírkových předmětů, a nabídl novou koncepci hudebního muzea;<sup>5</sup> své myšlenky však bohužel nedovedl do podoby ucelenější teorie. Samotné pojmy „hudební muzeum“ a „hudební knihovna“ Boženek vymezil následovně: Hudební muzeum je „[...] název muzejních institucí, zabývajících se specificky zaměřenou hudebně sbíratelskou činností [...], jakož i vědeckým zpracováním vlastních sbírkových fondů. [...] Ve volnějším slova smyslu se o hudebním muzeu hovoří i tam, kde se jedná o stabilní, veřejnosti přístupné sbírkové instalace typu památníků významných osobností apod. Hudební muzea zpravidla shromažďují, třídí (vědeckými metodami hodnotí), evidují, katalogizují, uchovávají, konzervují a zpřístupňují (jak badatelům, tak – pomocí stálých či dočasných expozic – širší veřejnosti) prakticky všechny druhy památek a pramenů týkajících se hudby a hudební kultury. [...] Komplexností shromažďovaných a zpracovávaných památek a pramenů se hudební muzea liší od hudebních knihoven, od tzv. hudebních archivů i od reálných archivních zařízení, která soustřeďují listinné prameny a mnohdy i organické fondy vzniklé činností různých (těž hudebních) institucí. Výraz hudební muzeum vznikl specifikací slova muzeum [...]. Dnešní koncepce hudebního muzejnictví je výsledkem dlouhodobého vývoje a v globálním měřítku se dosud neprosadila. Ledecké přežívá starší pojetí, podle něhož patří do sféry muzejní činnosti pouze „trojrozměrné“ předměty, čímž se fak-

ticky hudební muzea redukuje zvl. na sbírky hudebních nástrojů.“<sup>6</sup>

Mnohem méně uspokojivě definuje hudební muzeum Kalinayová-Bártová v učebnici *Úvod do hudobnej muzeológie*, přičemž problematičnost pojmů „knihovna“ a „archiv“ vůbec nereflktuje: „Hudobné múzeum je také kultúrna inštitúcia alebo samostatné pracovisko (oddelenie), ktoré vzniklo pre selekciu a uchovanie (tezaurovanie), skúmanie, interpretovanie hudobných hodnôt, stelesnených v materiálnych predmetoch, a ich sprístupňovanie širokej verejnosti najmä spôsobom, ktorý je pre muzeálny typ kultúrnej inštitúcie charakteristický – expozíciou (výstavou).“<sup>7</sup>

Pro srovnání uvedme definice obsažené ve dvou autoritativních hudebněvědných slovnících, v britském *Grove Dictionary* and v německém *MGG*. Heslo v *Grove Dictionary* rozlišuje obecně knihovnu, coby „sbírku nebo skladiště knih“, a archiv, coby „organizovaný soubor záznamů, většinou úřední nebo státní povahy, nebo místo, kde jsou uchovávány“, přičemž upřesňuje: „Archivy (v prvním slova smyslu) mohou být součástí majetků knihoven; podobně mnohé z institucí označovaných slovem ‚archív‘ zahrnují nikoliv pouze úřední záznamy, ale též materiály mnohem bezprostředněji hudební povahy (např. dopisy či smlouvy týkající se hudebníků, jakož i kompozice v rukopisné nebo tištěné podobě)“. Právě druhý typ „archivů“ je v *Grove Dictionary* zahrnut mezi hudební knihovny, poněvadž termínem „music library“ se zde neoznačuje pouze „sbírka hudebnin nebo knih o hudbě“, ale též „mnohem různorodější skupina materiálů a doprovodného

3 Kromě dále citovaných prací viz zejm. STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. *Hudba v regionálních muzeích. Zprávy Muzea Vyškovska*, 1969, č. 78, s. 26–32; ŠTĚDRŇ, Bohumír. O nutnosti uměnovědného, zvláště hudebního oddělení v muzeu. *Zprávy Muzea Vyškovska*, 1969, č. 78, s. 33–38; MALÝ, Miloslav. *Music Museum: Conception and Definition. Muzeologické sešity*, 1972, roč. 4, s. 45–58. Viz též LALKOVIČ, Marcel. *Typológia múzeí. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela*, 2005. Pozoruhodným dokumentem je STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. *Základy hudební muzeologie. Fragment strojopisu v držení Jana Doláka. Pro starší definice viz ZAPLETAL, Miloš. Hudebně-muzeologické myšlení od 18. století do roku 1945. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta*, 2022. Dále srov. ZAPLETAL, Miloš. *Bibliografie slovenské hudební muzeologie. In Acta historica Universitatis Silesianae Opaviensis*, 2020, roč. 13, s. 205–217; ZAPLETAL, Miloš. *Bibliografie české hudební muzeologie. Hudební věda*, 2020, roč. 57, č. 1, s. 95–121.

4 Tak např. podle manželů Sadieových, autorů jinak vynikající práce o monografických hudebních muzeích, knihovny a archivy pouze „získávají a uchovávají materiál pro budoucí generace“, zatímco muzea nadto „interpretují své sbírky“ pro široké publikum. SADIE, Julie Anne a Stanley SADIE. *Calling on the Composer: A Guide to European Composer Houses and Museums*. New Haven, London: Yale University Press, 2005, s. 5. Přeložil M. Z. Pro serióznější pokus o vymezení „hudebních archivů“ včítí „hudebním knihovnám“ srov. SHOAF, R. Wayne. *Archives. In GRISCOM, Richard a Amanda MAPLE (eds.). Music Librarianship at the Turn of Century*. Lanham: The Scarecrow Press, 2000, s. 86–92.

5 Zejm. BOŽENEK, Karel. *Hudebně historiografická práce v muzeu. Časopis Slezského muzea, série B*, 1972, roč. 21, č. 1, s. 23–38; BOŽENEK, Karel. *Funkce archivu, knihovny a muzea v dokumentaci hudebního života. Opus musicum*, 1980, roč. 22, č. 3, s. 77–80; BOŽENEK, Karel. *Písemná forma prameny v archivu, muzeu a knihovně. In Acta historica et museologica Universitatis Silesianae Opaviensis*, 1995, řada C 2, s. 164–169.

6 [BOŽENEK, Karel]. *Hudební muzeum. In FUKAČ, Jiří, Petr MACEK a Jiří VYSLOUŽIL (eds.). Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 320–321. Heslo je signováno šifrou „MKČ“ (= Miroslav K. Černý), jeho autorem byl však s největší pravděpodobností Karel Boženek.

7 KALINAYOVÁ-BÁRTOVÁ, Jana. *Úvod do hudobnej muzeológie*. Bratislava: Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 2010, s. 31–32.

vybavení“.<sup>8</sup> Co je však nejdůležitější, *Grove Dictionary* vlastně definuje hudební knihovnu jako sbírku hudebnin a zvukových záznamů (tedy de facto hudební sbírku), ale nikoliv jako typ instituce. Tím se potenciální pojem hudebního muzea – coby něčeho substanciálně odlišného od hudební knihovny – ještě více rozmlžuje.

Naproti tomu heslo v *MGG2* definuje hudební knihovnu jako instituci, a sice jako zvláštní druh knihovny vůbec, jehož úkolem je „sbírání, uchovávání, katalogizování a poskytování daného materiálu“. Tímto „materiálem“ se myslí „záznamy hudby a o hudbě“ nejrůznějších druhů „ve formě rukopisů, tisků, jakož i mechanických a elektronických nosičů“. Sbírají-li některé knihovny i „dopisy, obrazové dokumenty a hudební nástroje“, jedná se o hraniční případy. Heslo v *MGG2* zdůrazňuje, že používání pojmu „hudební knihovna“ je proměnlivé a nesystémové z hlediska historického i geografického; nejasná je přitom i hranice mezi pojmy „hudební knihovna“ a „hudební archiv“.<sup>9</sup>

Na následujících řádcích se pokusíme navázat na nejpodnětější myšlenky Karla Boženka, a nabídneme novou typologickou polarizaci hudebně-muzeálních institucí: hudební muzeum / hudební knihovna. Tato typologie nemá být – alespoň ne primárně – nástrojem praktické klasifikace institucí (jakkoliv je i tato žádoucí, a má-li být dobře použitelná, neobejde se bez dobré

teorie).<sup>10</sup> Neumožňuje direktivně stanovit: „Toto je/není hudební muzeum/knihovna“, a není tedy využitelná byrokraticky nebo legislativně. Jedná se o typologii pro potřeby muzeologické analýzy: umožňuje vidět souvislosti tam, kde by jinak zůstaly skryté, a rozdílů tam, kde jsou běžně zaužívaná nebo oficiální označení matoucí či nivelizující. Umožňuje tedy v celé historické i současné změti hudebně-muzeálních institucí určit: „Tato (reálná) instituce *táhne spíše* k (ideálnímu) muzeu než k (ideální) knihovně“, nebo naopak.

## 2. Hudebně-muzeální instituce

Muzeum, knihovna, archiv – tři hlavní typy institucí označovaných dnes přívlastkem „paměťové“. Probíhají sice diskuse o vymezení pojmu „muzeum“ vzhledem ke zbylým dvěma pojmům<sup>11</sup> a o možnostech sjednocení všech tří typů<sup>12</sup> a příslušných teorií,<sup>13</sup> ovšem ani z pohledu obecné muzeologie, ani knihovní vědy či archivistiky (a příslušných legislativ a praxí)<sup>14</sup> se

toto rozlišení nejeví zvláště problematickým. Problematickým se stává až prizmatem některých speciálních muzeologií. A sice těch, které se do velké míry zabývají muzealizací dvojrozměrných, listinných a quasi-knižních věcí, a tudíž si z hlediska svého předmětu musejí vyjasnit poměr k institucím typu knihovna či archiv. V žádné jiné speciální muzeologii není tato potřeba naléhavější než v muzeologii hudební. Jaký je totiž rozsah jejího předmětu, hudebně-muzejního fenoménu? Spadají hudební knihovny a tzv. hudební archivy do jejího předmětného pole? A co je to vůbec hudební muzeum?

Ptáme-li se, co dnes znamená sousloví „hudební muzeum“ (a jeho ekvivalenty), především zjistíme, že není často používáno, a pokud ano, mívá se jím v různých kontextech různé věci. Pro většinu Západoevropanů by asi byla nepřijatelná představa hudebního muzea, které nedisponuje žádnými hudebními nástroji. Pro někoho jiného bude zase těžké uvěřit, že pojem hudebního muzea může zahrnovat i ty památníky skladatelů, které nevyvíjejí v podstatě žádnou sbírkotvornou činnost. Pro nás je nepochopitelné, proč by z pojmu hudebního muzea měly být *a priori* vykázány instituce pečující výhradně o dvojrozměrné věci. Přesto můžeme konstatovat, že je-li použito, mívá se souslovím „hudební muzeum“ něco více než pouhá sbírka s hudbou souvisejících věcí (pro ni vystačíme s pojmem „hudební sbírka“) či než pouhá jejich expozice (zde analogicky doporučujeme držet se sousloví „hudební výstava“). V případě pojmu „hudební knihovna“, jenž je u nás i v zahraničí používán mnohem častěji, nás zase znepokojuje, že mnohdy implikuje představu pouhého uložení knižních a quasi-knižních materiálů souvisejících s hudbou.

dokumenty): Zákon č. 122/2000 Sb. (muzejní zákon), Zákon č. 499/2004 Sb. (archivní zákon), Zákon č. 257/2001 Sb. (knihovní zákon), Zákon č. 20/1987 Sb. (památkový zákon).

<sup>8</sup> Cit. dle BENTON, Rita. Libraries. In *Grove Music Online* [online]. [cit. 2023-06-25]. Dostupný z <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040070;jsessionid=44290D65636E06A89DFBDF0D78987AF8>>. Přeložil M. Z.

<sup>9</sup> HABERKAMP, Gertraud. Musikbibliotheken und Archive. In BLUME, Friedrich a Ludwig FINSCHER. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 6, Meis-Mus. Kassel: Bärenreiter Editio Supraphon, 1997, s. 1057–1164. Přeložil M. Z.

<sup>10</sup> Provázanosti mezi zmatky terminologickými, koncepčními a kompetenčními si byl vědom už mladý Jiří Fukač, snad největší systematik a metodolog mezi českými musikology. Viz FUKAČ, Jiří. *O studiu hudební vědy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964, s. 113.

<sup>11</sup> ICOM nedávno dospěl k nové, rétoricky působivé, avšak obsahově dosti vágní definici muzea. Viz *ICOM is pleased to announce that the proposal for the new museum definition was approved* [online]. [cit. 2023-06-25]. Dostupný z [www: <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition>](https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition).

<sup>12</sup> Pro základní přehled viz WALZ, Markus (ed.). *Handbuch Museum: Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. Z analytictěji a kritičtěji pojatých prací viz zejm. HARRIS, Jennifer. Textual Danger in MLA Convergence. *ICOFOM Study Series*, 2016, roč. 44, s. 69–79; DAVIS, Ann. Two Humanistic Communication Theories for Museums, Libraries and Archives. *ICOFOM Study Series*, 2016, roč. 44, s. 5–15; ROBINSON, Helena. Remembering Things Differently: Museums, Libraries and Archives as Memory Institutions and the Implications for Convergence. *Museum Management and Curatorship*, 2012, roč. 27, č. 4, s. 413–429.

<sup>13</sup> Viz zejm. ŠOLA, Tomislav S. *Mnemosophy: An Essay on the Science of Public Memory*. Zagreb: European Heritage Association, 2015.

<sup>14</sup> V České republice se k paměťovým institucím vztahují především následující zákony (a další, na ně vázané legislativní a para-legislativní

Obecná představa proti sobě staví hudební muzea, coby instituce pečující o trojrozměrné hudební věci (tedy především hudební nástroje), a hudební knihovny či archivy, coby instituce pečující o dvojrozměrné hudební materiály a zvukové nebo audiovizuální záznamy. Přičemž v případě hudebních knihoven se jedná o materiály sériově produkováné, respektive publikované či dostupné ve více exemplářích, kdežto v případě archivů jde o materiály unikátní, respektive nepublikované (často zavádějším způsobem nazývané „archiválie“). První takto formulované rozlišení typů institucí na základě typu uchovávaného materiálu (Archiv – Bibliothek – Sammlungen) nacházíme v monografii *Gesellschaft der Musikfreunde* sepsané Carlem Pohlem roku 1870.<sup>15</sup> A dodejme, že jistý terminologický a koncepční zmatek panuje ve sběratelsko-dokumentační složce této slavné vídeňské organizace dodnes.

Hudební věda nahlíží na hudební muzea většinou jako na centra organologického výzkumu, na knihovny a archivy pak jako na platformy badání hudebně-historického. S ohledem na tyto primární funkce se pak o věcech, o které dané instituce pečují, uvažuje v prvé řadě jako o musikologických pramenech. Na hudební monografická muzea (zejm. památníky skladatelů) se proto z hlediska hudební vědy pohlíží jako na jakýsi nevědecký, popularizační doplněk vědeckých institucí určený neodbornému publiku. Podobně neuspokojivá je situace v hudební muzeologii coby subdisciplíně muzeologie obecné. Tomu odpovídá i roztržitost mezinárodní organizační báze: sbírky hudebních nástrojů patří do gesce CIMCIM, monografickými hudebními muzei se zabývá jiný z výborů ICOM, a sice ICLM; hudební knihovny a tzv. hudební archivy spadají do

oblasti zájmu úplně jiné organizace, IAML. Současný stav hudebně-muzeologického badání ukazuje, že lpění na pojetí této subdisciplíny jako vědy, jejímž předmětem je pouze hudební muzeum v jakékoliv šíři daného pojmu, není dostatečně epistemicky produktivní.<sup>16</sup>

Současné i minulé podoby **hudebně-muzeálního fenoménu** – kterýmžto pojmem míníme úmyslné sbírání *monumentorum musicorum* a jejich strukturování a zpřístupňování – se uskutečňovaly a uskutečňují v institucích rozličných nominálních i reálných druhů. Jedná se především o muzea, muzejní oddělení a jiné druhy sbírek hudebních nástrojů, památníky skladatelů, muzea populární hudby (včetně různých forem a iniciativ v rámci tzv. DIY-approach, často blízkých ekomuzeím),<sup>17</sup> hudební knihovny nebo hudební oddělení knihoven různých druhů a funkcí, tzv. hudebně-informační a dokumentační centra, fonotéky a diskotéky, instituce pečujícími převážně o unikátní listinné materiály (většinou nazývané „hudebními archivy“), instituce hmotného i nehmotného kulturního dědictví, notové „archivy“ kůřů a klášterů, provozní „archivy“ nahrávek a notových materiálů organizací typu rozhlas či televize, Fonogram-archivy, organizace památkové péče, soukromé instituce („knihovny“ či „archivy“) významných sběratelů, jako byli Giambattista Martini nebo Aloys Fuchs, skutečné archivy disponující výraznějšími hudebními fondy, a instituce komplexního či hybridního charakteru, jakými jsou např. *České muzeum hudby, Beethoven-Haus* v Bonnu či zmíněná sběratelsko-dokumentační složka *Gesellschaft der Musikfreunde*.

Ptáme se tedy: Existuje mezi všemi těmito institucemi dostatečně silná spojitost, která by umožnila označit je jedním zastřešujícím pojmem? Dosavadní teoretické a historické reflexe vzbuzují zdání, že nikoliv. Cílem mého příspěvku je zaprvé vysvětlit, že mezi některými ze zmíněných typů institucí existuje fundamentální spojitost, důležitější než všechny rozdíly. Pro některé z těchto institucí totiž platí, že jejich primární společenskou a kulturní funkcí – tedy funkcí, jíž jsou případné ostatní funkce podřízeny – je **muzealizace v oblasti hudební kultury**.<sup>18</sup> Smyslem takovýchto institucí je tedy uchovávat věci z hudebních kultur minulosti (i té velmi nedávné, již nazýváme „současnost“) pro jejich aktuálně rozpoznanou hodnotu, a skrze tyto věci umožňovat poznání hudby. Takovéto instituce – ať už jsou zvykově označovány jako „muzea“, „knihovny“ či „archivy“ – proto navrhuji nazývat **hudebně-muzeální instituce**.

Zadruhé se pak pokusím ukázat, že v pozadí rozličných hudebně-muzeálních institucí lze rozpoznat dva ideální typy, přičemž každá konkrétní instituce, ať už z dávné minulosti nebo současnosti, tíhne právě k jednomu z nich. Tyto dva typy – **hudební muzeum a hudební knihovna** – směřují ke dvěma vzájemně se doplňujícím způsobům poznání hudby, z čehož vyplývají zásadní rozdíly ve všech fázích muzealizace, počínaje přístupem k samotným věcem, přes tvorbu sbírky, až po fázi finální, totiž prezentaci.

Nemluvíme zde o institucích „hudebně-paměťových“, a to i přesto, že uchovávaní a formování kolektivní paměti je jejich důležitým posláním. Nejedná se ovšem

<sup>15</sup> POHL, Carl Ferdinand. *Die Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*. Wien: Wilhelm Braunnüller, 1871, s. 108–120.

<sup>16</sup> ZAPLETAL, Miloš. *Hudebně-muzeologické myšlení od 18. století do roku 1945*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, 2022, s. 109–111.

<sup>17</sup> Viz zejm. BAKER, Sarah. *Community Custodians of Popular Music's Past: A DIY Approach to Heritage*. New York, London: Routledge, 2017.

<sup>18</sup> Hudební kulturou míníme systém kulturních vztahů umožňujících všechny fáze sociální existence hudby, tedy její produkci, distribuci, performanci a recepci.

o vlastnost, která by je definovala.<sup>19</sup> Instituce, o nichž je řeč, totiž v první řadě umožňují poznávat hudební realitu skrze věci. A sice specifickým způsobem: muzealizací.

**Muzealizace** – v nejobecnějším pojetí – znamená vyjmutí věci z původního prostředí (určité oblasti reality), z původní struktury věcí, vztahů, funkcí a informací, jež se nazývá primárním kontextem, a přenesení této věci do kontextu sekundárního, do specifické struktury věcí a informací. Věc v sekundárním kontextu plní nové funkce, s ohledem na to, aby byla uchována její identita a aby byl srozumitelný její smysl. Cílem muzealizace určité věci je umožnit poznání určité oblasti reality, z níž byla věc vyjmuta.

Muzealizace je proces založený na schopnosti věcí za určitých podmínek – v určitém kontextu věcí a vědění – vypovídat o realitě. Je zároveň projevem muzeality, tedy univerzálně platného vztahu člověka k realitě spočívajícího ve snaze uchovávat ty věci, v nichž je rozpoznána hodnota. Ne každé uskutečnění muzeality (třeba prosté sběratelství nebo obřadné ukládání věcí do hrobů) lze ovšem označit za muzealizaci. O muzealizaci se jedná pouze tehdy, je-li oné schopnosti věcí vypovídat o realitě záměrně využito k vytváření struktur věcí a informací (nazýváme je **muzeálními sbírkami**), které umožňují velmi široce chápané *poznání reality skrze věci*. Z hlediska poznání představuje muzeální sbírka novou, živou kvalitu, neredukovatelnou na souhrn samotných věcí a informací.

<sup>19</sup> V případě institucí souvisejících s hudbou je to zvláště patrné třeba vzhledem k operním divadlům a koncertním institucím, které vzhledem k milovníkům vážné hudby nejvíce pečují o udržování a formování kolektivní paměti. Tyto instituce byly ve 20. století (a stále jsou) často označovány metaforou „muzea“, převážně s pejorativním nádechem. Tím je hodnocena skutečnost, že tyto instituce petrifikují kánon hudebních děl, a udržují tak při životě to, co Lydia Goehr nazývá „imaginárním muzeem hudebních děl“. Viz GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, New York: Clarendon Press, 1992.

Muzealizace je neustálým procesem, jenž je analogický procesům biologickým. Charakterizuje ji neustávající tok věcí a informací dovnitř i ven. V tomto procesu se schematicky rozlišují tři fáze: rozpoznání podstaty a potenciální muzeální hodnoty věci, která bude vyjmuta z primárního kontextu, a samotné toto vyjmutí (**selekce**); vytváření struktury věcí a sekundárních informací, tedy sbírky (**tezaurace**); a prostředkování sbírky veřejnosti (**prezentace**). Vše směřuje k fázi třetí, neboť prezentace naplňuje samotný smysl muzeálních institucí.<sup>20</sup>

V **primárním kontextu**, ježž můžeme charakterizovat přívlastkem „živý“, probíhají neustálé změny a zanikání, charakteristické pro jakýkoliv život. V primárním kontextu, jedná-li se o kontext kulturní, totiž věci především plní funkce, pro něž byly vytvořeny. Člověk vtiskuje materií duchový obsah, význam a smysl, používá stávající věci k přetváření reality, a tím je mění, opotřebovává, nebo nechává napospas rozkladu a zániku.

Důvodem vytváření **sekundárního kontextu** je snaha zajistit takové prostředí, v němž budou věci co nejvíce fixovány, co nejlépe uchovávány. Uchovávání ovšem nelze provádět pouhým vyjmutím a izolací. Charakterizovali jsme primární kontext jako „živý“, to však neznamená, že sekundární kontext by byl „mrtvý“. Věci se stávají mrtvými, když přestanou mít smysl, přestanou být „srozumitelné“ určitým lidem. Uchovávání věcí proto vyžaduje neustálé aktivní působení, nejen ve smyslu běžné muzejní péče pro zachování jejich materiální podstaty, ale i ve smyslu udržování duchových aspektů věcí při životě:

<sup>20</sup> Děje se tak různými způsoby. Totiž jsou muzealizovány věci musejí v různé míře plnit jak funkce původní, tak funkce získané, právě s ohledem na to, aby vzhledem ke své hodnotě co nejlépe sloužily přítomnosti i budoucnosti (příčemž existuje nekonečně mnoho způsobů služby, ale i způsobů hodnoty).

aby se staly nikoliv „mrtvými“, nýbrž „jinak živými“. Muzeální instituce se různými způsoby (většinou nazývanými „interpretace“) snaží zajistit, aby věci zůstaly smysluplné pro určitou skupinu lidí a aby byly schopné vypovídat o minulosti, což samy o sobě z principu nedokáží.

### 3. Muzeálie: artefakt a mentefakt

Pro pochopení rozdílu mezi oběma fundamentálními typy hudebně-muzeálních institucí bude užitečné zamyslet se, jakými způsoby lze pojmát (hudební) věci, jakými způsoby bývají převážně muzealizovány, a proč právě tak a ne jinak.

**Věcmi** zde rozumíme smyslově konkrétní jsoucna. Identita věcí, tedy jejich setrvačnost v čase, se zakládá na smyslově konkrétní („materiální“) formě. Jelikož smyslově konkrétní forma je něco, co může být z principu pouze relativně stabilní, věci jsou nejen přírodně a kulturně podmíněné, ale také přirozeně proměnlivé a pomíjivé. Právě proto je nutné zajistit stabilizaci její smyslově konkrétní formy, chceme-li věc uchovat pro budoucnost. Stabilizací smyslově konkrétní formy se ovšem činnost muzeálních institucí nevyčerpává. Věci mají také duchový rozměr, projevující se tím, že je v nich člověk schopen rozpoznávat smysl, intelektuálně, citově a imaginativně se k nim vztahovat. Věc vytržená ze svého primárního kontextu – tedy z původní struktury věcí a funkcí – se stává „nesrozumitelnou“, její existence do značné míry ztrácí smysl. Muzeální instituce proto všemožně zajišťují, aby nový, sekundární kontext, v němž je daná materiálně uchovávána, uchovával a vyjevoval i její smysl.

Naše další úvahy o typologické polarizaci hudebního muzeum/knihovna se zakládají na dvou možných přístupech k věcem. Tyto dva přístupy vyplývají ze schopnosti věcí vstupovat do dialogu s člověkem jednak

jako „hmotné“ předměty, jednak jako nosiče „nehmotného“ obsahu. Zásadní je zde otázka identity věci, a především problém nesamozřejmosti, konceptuálnosti *hranic věci*. Hranice věci totiž není zřejmá z její smyslově konkrétní formy: vyplývá z určité *představy věci* (předporozumění), následného přesnějšího *poznání věci*, a výsledné konceptualizace, *pojetí věci*. Konceptualizovat věc znamená určit, co ještě – jakou hmotu nebo informaci – mohu z věci odebrat nebo k ní přidat, aby to pořád byla ona. Identickou věc mohou dvě různé muzeální instituce pojmut různými způsoby, a tím z ní vytvořit dvě různé muzeálie. Můžeme dokonce říci, že věci, coby striktně ohraničené výseky reality, jsou konstruovány až v muzeálních institucích, zatímco v realitě samotné nejsou jasné, neboť nemají zřetelné a definitivní hranice. Muzeální instituce tedy *re-konstruují* konkrétní věci (v muzeáliích) i konkrétní oblasti reality (v muzeální sbírce).

Znějící Beethovenova *Devátá symfonie* prováděná v rámci koncertu je jistě smyslově konkrétní formou reality. Ovšem není stabilní: po odeznění už jako smyslově konkrétní forma neexistuje. Alespoň relativně stabilní je naproti tomu partitura *Deváté* nebo její zvukový záznam. Ty ovšem coby věci – tedy právě jako smyslově konkrétní formy (např. konkrétní kniha nebo CD) – nejsou identické se znějící *Devátou*. A aby to bylo ještě komplikovanější: ani žádné dvě znějící *Deváté* nejsou vzájemně identické. Je zřejmé, že se zde otevírá prostor pro další fundamentální otázky rázu hudebně-estetického, týkající se ontologie hudebního díla (*Co – nebo kde a jak – je Beethovenova Devátá?*). Těmi se zde však nebudeme zabývat.<sup>21</sup> Tímto příkladem jsem se rovněž pokusil naznačit, že i jiné instituce než ty

hudebně-muzeální – v tomto případě koncertní – uchovávají a formují kolektivní hudební paměť. Ovšem činí tak primárně jiným způsobem.

První podmínkou muzealizace je schopnost rozpoznat, co je vůbec možné pojmut jako věc, co je vůbec z reality vydělitelné. Věc v její objektivní celistvosti nemohu vyjmout a ani uchovat, protože ji v objektivní celistvosti nemohu poznat. Člověk se k věci vztahuje jako k intencionálnímu předmětu. Intencionalita je charakteristická pro lidskou činnost vůbec: je to zaměření myšlení, pozornosti a vůle k určitému objektu. Tak i v případě muzeality mohu chtít z komplexnosti reality uchovat pouze něco, co jsem alespoň předběžně konceptualizoval, o čem mám více či méně tematickou představu. A sice trojí představu: ontologickou (o její substanci a akcidentech), epistemologickou (o možnostech ji poznávat) a axiologicko-estetickou (o její hodnotě umělecké, vypovídací, mravní). Tato představa se však netýká věci „o sobě“, nýbrž věci v komplexu vztahů k jiným věcem, funkcím, vědění. Tyto vztahy jí dávají smysl: upřesňují, co daná věc je (resp. co není), ale i k čemu je, proč je a jak je. Muzealizace pak probíhá jako snaha uchovat to, co odpovídá koncepci dané věci. Z toho vyplývá základní paradox: snažím-li se muzeálně zprostředkovat *reálnou* věc, chci co nejvíce zachovat její podstatu, ovšem činím tak na základě určité, nutně „nepřesné“ koncepce dané věci. Tuto představu (*virtuální* věc) vepisuji do věci v její empirické *aktualitě*, a tím ji přetvářím.<sup>22</sup>

V institucích hudebně-muzeálních o sobě tyto skutečnosti dávají vědět ještě naléhavěji než v jiných muzeálních institucích. A právě tyto

skutečnosti působí zmatek v chápání samotných základů muzealizace hudební kultury a vedou k mnohým terminologickým i koncepčním nedorozuměním. Proč? Vyplývá to jednak ze samotné podstaty hudby, jednak z idealistického pojetí hudební tvořivosti, které od počátku 19. století dodnes zásadně ovlivňuje pohled západního světa na hudbu a hudební kulturu.

Zprvce zde narážíme na paradoxní napětí: hudba, jež je ze své podstaty nehmotná a procesuální, potřebuje ke své sociální existenci – ke své produkci, distribuci, performanci a recepci – vždy nějaké hmotné nosiče či prostředky. Chci-li vůbec uchovat hudbu a vědění o hudbě nad rámec ústně tradovaného folklóru (a neuvažují-li např. o lidových muzikantech jako o hmotných nosičích), mohu tak činit pouze uchováváním takovýchto nosičů. Hudebně-muzeální fenomén se tak v západním světě vyvíjel ve dvou dominantních liniích, vztahujících se ke dvěma stěžejním typům hudebních věcí. První linie se týkala muzealizace hudebnin, coby hudebních textů (tedy textů zaznamenávajících hudbu, textů vypovídajících o hudbě, a textů jinak spjatých s existencí hudby), jak byla a je uskutečňována v různých hudebních knihovnách a „archívech“. Druhá se týkala muzealizace hudebních nástrojů; ta je značně starým a univerzálním fenoménem, který ovšem v průběhu 19. století nabyl v západním světě specifické podoby muzeí hudebních nástrojů (neboli „hudebních muzeí“ v užším slova smyslu), coby středisek rodící se organologie. Tyto dvě linie se vyvíjely samostatně, a dodnes spolu jen slabě komunikují.

Zadruhé zde máme jiný velký paradox západní hudební kultury. Zájem 19. století o *materiálně* fixované hudební struktury a jejich muzealizaci totiž vyplýval z výsostně *idealistického* pojetí hudebního díla, ustave-

21 Pro prvotní vhléd viz např. FUKAČ, Jiří a Ivan POLEDŇÁK. *Hudba a její pojmoslovný systém: otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Praha: Academia, 1981, zejm. s. 46–54.

22 Složitě vztahy aktualita a virtuality jsou podle Kirschenblattové-Gimlettové charakteristické pro tvorbu „reálnosti“ (reprezentace reality) v muzeálních institucích, a vůbec všude tam, kde se pečuje o tzv. dědictví. KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. *Theorizing Heritage*. *Ethnomusicology*, 1995, roč. 39, č. 3, s. 367–380.

ného beethovenovskou recepcí. Génius vytváří „*ideové umělecké dílo*“ (Ideenkunstwerk),<sup>23</sup> jež může být rozeznáním pouze nedokonale přítomněno. Původní písemný záznam skladby pak umožňuje principálně autentičtější přístup k hudebnímu dílu než poslech sebelepšího provedení dané skladby. Rodí se myšlenka, že písemně fixovaná hudební díla jsou vytvářena a uchovávána pro budoucnost jako nadčasově platné a neměnné estetické entity, myšlenka, kterou Nicholas Cook nazývá „*metaforou hudebního muzea*“.<sup>24</sup> Tato idealistická koncepce se tedy zakládá na myšlence uzavřeného, definitivního hudebního díla. Uzávěřenost hudebního díla je ovšem charakteristická právě a pouze pro západní hudební kulturu, přesněji řečeno pro tu oblast vysoké hudební tvořivosti, která v průběhu 19. století na bázi moderního koncertního provozu vykristalizovala v koncepci tzv. absolutní hudby. Pro všechny ostatní sféry západní hudební tvořivosti (např. pro středověkou liturgickou hudbu, pro folklórní hudbu, pop music, ale i pro operní hudbu 19. století) platí jen relativně, nebo vůbec. A už vůbec není typická pro mimoevropské hudební kultury. CD-nahrávka indické tradiční hudby (jež je substanciálně improvizovaná a otevřená) je příkladem sekundární fixace, zvěčnění něčeho, co ze své podstaty není věcí: vytvořením díla z něčeho, co je činností; zpevněním něčeho, co je volné; uzavřením něčeho, co je otevřené.

V přirozeném světě člověka jsou věci spojené s věděním. Některé věci (médiá) nesou vědění, vědění je však vždy přinejmenším spojeno s používáním věcí, s jejich individuální „historií“ atd. Věci bez vědění nedávají smysl, jsou myslitelné jen teoreticky. Pouze na základě vědění

mohou mít věci hodnotu, a vždy ji mají *pro někoho*, v případě muzeálních institucí pro nějakou cílovou komunitu. Např. konkrétní partitura není pouze hmotným nosičem duchového obsahu; aspekty hmotné a duchové (nebo věc a vědění) jsou v ní neoddělitelné, právě dohromady vytvářejí vztahy, pro které dané partituru přisuzujeme hodnotu. Autograf Beethovenovy Deváté by dnes pro nás neměl hodnotu, kdybychom nebyli schopni poznat, že se jedná o autograf Beethovenovy Deváté, přečíst jej a esteticky ocenit. Všechny tři kroky přitom vyžadují specializované vědění.

Hudební věci bývají zvykově pojímány jako pouhé „*hmotné předměty*“, což se zakládá na dichotomii hmotný „*nosič*“ versus nehmotný „*obsah*“ (např. konkrétní partitura jako nahraditelný nosič určitých abstraktních informací, vědění, uměleckého obsahu apod., hudební nástroj jako pouhý prostředek „*reprodukce*“ hudebního díla). To vše se ještě značně komplikuje rostoucí mírou digitalizace, virtualizace a tekuté všudypřítomnosti hudebních zvuků.<sup>25</sup> Samotná dichotomie obsah/nosič je tak jako tak pouhou abstrakcí. Realita má nerozdělitelně duchově-materiální povahu, a věci, coby její výseky, mají povahu komplexů vztahů mezi hmotou a duchem. Tyto komplexy jsou součástí systému jiných vztahů, avšak věcmi můžeme určité výseky reality nazývat proto, že mají smyslově konkrétní formu. Tato forma ovšem neukrývá nějaký stabilní obsah. Obsah, ten se děje: spočívá ve schopnosti věcí oslovovat člověka a být jím oslovovány, vstupovat s ním do dialogu. Před tímto dialogem je obsah ve věcech přítomen pouze v potencialitě.<sup>26</sup> Věci kulturní v nejširším

slova smyslu – tedy vše, co nějakým způsobem prošlo lidskýma rukama, a z principu tedy *vše, co je muzealizováno* – mají silnější schopnost dialogičnosti než věci přírodní, neboť jsou projevem člověka, setkáváme se v nich s člověkem.<sup>27</sup>

Věci se vyznačují tím, že jsou vytvořené člověkem, nebo mají pro člověka jiným způsobem smysl, např. pro druhotně získanou funkci, pro citové pouto, proto, že fungují jako památka, a především už proto, že je do nich nějak (viditelně či neviditelně) otisknuta lidská práce. S ohledem na to je zřejmé, že věci jsou vždy nějak konstruované, jsou to jsoucna, která snad až člověkem a pro člověka získávají smysl. Tento smysl je produktem intencionality: věci pro nás získávají smysl právě jako nějaké (k něčemu sloužící, směřující, ukazující) věci. V procesu muzealizace se z věci náležející do původního prostředí – potom, co je daná věc rozpoznána, konceptualizována, tedy *konstruována* – stává nová, *re-konstruovaná věc, muzeálie* (= věc muzeální). S ohledem na intenci, na základě níž dochází k této re-konstrukci, navrhuji dělit muzeálie – nejen hudební – na dva obecné typy: artefakt a mentefakt. Vzhledem k navrhované typologii potom bude platit, že **hudební muzea pojímají věci primárně coby artefakty, hudební knihovny primárně coby mentefakty.**

**Artefakt** je muzeálie, jejíž identita se vztahuje k její duchově-hmotné komplexnosti, jedinečnosti a aktualitě. Je to věc, která je jedinečná jednak ve své smyslově konkrétní formě, jednak se svou jedinečnou minulostí i materiálními stopami „*znečištění*“ touto minulostí. V muzeu se vše děje s ohledem na udržení této komplexnosti, jedinečnosti

23 Srov. DAHLHAUS, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Laaber-Verlag, 1980, s. 9.

24 COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000, s. 29.

25 K hudbě a hudebním médiím prismatem *thing theory* srov. např. STRAW, Will. *Music and Material Culture*. In CLAYTON, Martin, Trevor HERBERT a Richard MIDDLETON (eds.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York, London: Routledge, 2012, s. 227–236.

26 BUBER, Martin. *Já a ty*. Praha: Mladá fronta, 1969, s. 37–38.

27 A tudíž se mohou stát „*existenčním prostorem, dostatečně rozsáhlým, hlubokým a uspořádaným, aby v něm lidský duch mohl poznat své místo, učít se kázni a najít útočiště*“. GUARDINI, Romano. *Konec novověku: pokus o orientaci*. Praha: Vyšehrad, 1992, s. 25.



a aktuality při životě, tedy se snažou, aby byla „srozumitelná“, smysluplná určité skupině lidí, a aby zůstala zachována nebo dokonce byla posílena ta její kvalita, kterou Benjamin nazývá „aurou“.<sup>28</sup>

**Mentefakt** je naproti tomu muzeálie, která je primárně nosičem informace neidentické s touto věcí samotnou, tedy nevyčerpávající její podstatu. Hodnota mentefaktu se nezmenší, dojde-li k jakékoliv jeho změně, pokud nesená informace zůstane nezměněna a zůstane-li přístupná kognici. V knihovně se vše děje s ohledem na udržení nebo posílení této kvality mentefaktu, tedy na učinění jím nesené informace srozumitelné a smysluplné v celku jiných informací.

O muzeích se často mluví jako o institucích pečujících o památky „hmotné kultury“ či o „hmotné předměty“. To je matoucí vyjádření, jež ovšem vyjadřuje fakt, že muzea se snaží věci uchovat v co možná nejkompexnější jednotě jejich materiálně-duchových vztahů. Celé nedorozumění vlastně vyplývá z intuitivního chápání skutečnosti, že existuje sféra kulturních věcí, které mají ne-jazykový, nediskurzivní charakter. Jazyk a řeč jsou sice jedním z mnoha prostředků komunikace, akulturace a poznání, mají však v lidském světě zcela výsadní postavení: jazykově prostředkované porozumění světu je základem struktury lidské transcendentality.<sup>29</sup> Proto právě ty sféry kultury, které jsou ne-jazykové, mají zdánlivě ne-duchový, „hmotný“ charakter. A naopak: např. Waidacher v autoritativním muzeologickém kompendiu definuje mentefakty jako „*geistige Inhalte [...] Information an sich*“.<sup>30</sup>

28 BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. *Labyrinth revue*, 2008, č. 23–24, s. 166–174.

29 ANZENBACHER, Arno. *Úvod do filozofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, s. 134–135.

30 WAIDACHER, Friedrich. *Handbuch der allgemeinen Museologie*. Wien: Böhlau, 1999, s. 5 an.

Artefakt a mentefakt nejsou dva druhy reálně existujících věcí.<sup>31</sup> Jsou to abstrakce, které popisují dva možné přístupy k věcem v muzeálním prostředí. Oba pojmy však pro nás označují polarizaci postojů člověka a zaměření jeho pozornosti vůči věci coby objektu jeho intence. Že je možné mezi těmito postoji k téže věci přepínat, dobře víme z estetické zkušenosti.<sup>32</sup>

Mentefaktem se pro mě nějaká věc – například gramofonová deska – stává tehdy, chci-li ji primárně „číst“: když mě především zajímá, jakou informaci nese (třeba mě bude zajímat pouze zvuková informace, nebo naopak některá konkrétní písemná informace obsažená ve sleeve, nebo jenom vizuální informace z přebalu; anebo třeba všechny dohromady, ale *právě a pouze jako informace*), a upření pozornosti k tomuto obsahu mi zastírá věc v její smyslové komplexnosti. Zajímají mě však zpravidla *pouze některé* informace nesené mentefaktem, a ostatní ignoruji.

Artefaktem se pro mě táž gramofonová deska stává tehdy, když mě fascinuje, oslovuje ve své smyslové komplexnosti, jedinečnosti i nepopsatelné, pouze zakusitelné aktualitě, zve mě ke sváteční pozornosti, která zakládá možnost skutečného *setkání s věcí*.<sup>33</sup>

31 I když lze uvažovat o tom, do jaké míry je virtuální realita složena z „čistých“ mentefaktů, či zda věc, ve které nic nerozpoznávám, které nijak „nerozumím“, představuje „čistý“ artefakt.

32 Např. četba kvalitního románu zpracovaného z hlediska typografie a designu nevkusným způsobem mě může velmi těšit (přístupuji-li k dané knize jako k mentefaktu), avšak při přeměrování své pozornosti (začnu-li k ní přistupovat jako k artefaktu) mohou být rázem znechuceni.

33 „[...] bytí věcí není dušeno, ponižováno a odcizováno významem, nýbrž stojí, roste a kvete právě v něm. Můžeme to říci i takto: čím více věci znamenají, tím lépe a jasněji ukazují nad sebe a před sebe, tím více jsou *samy sebou*, tím více patří do našeho života a tím zřetelněji jsou pro nás požehnáním, sesterskými tvory.“ VRÁNA, Karel. *Experiment křesťanství*. Praha: Zvon, 1995, s. 85. Zvýraznil M. Z.

#### 4. Sběrka jako model reality a sběrka jako systém informací

Rozdílnost obou základních typů hudebně-muzeálních institucí se tedy projevuje už v samotném přístupu k hudebním věcem. Z nich jsou budovány **hudebně-muzeální sběrky**. Artefakty ani mentefakty neplní svou funkci pro společnost jako izolované entity: ke svému životu potřebují právě muzeální sběrky. Jelikož artefakty a mentefakty se udržují při životě dvěma různými způsoby, vyžadují existenci dvou různých muzeálních prostředí. Metafora života je zde velmi důležitá, neboť znamená tok věcí a informací, kterým se život vyznačuje a který je pro uchování života (živého „obsahu“ nebo živé „formy“) nezbytný. Muzejní či knihovní sběrka je organismus, neustále proměnlivý, dynamický. Sběrka a její „práce“ se děje: je „živá“ podobně jako realita, kterou zprostředkovává, i když dynamika obou životů je různá a vzájemně nezávislá.

Odbočíme na chvíli k problematickému pojmu **hudební věc**, jehož jsme se dotkli výše. Z muzeologického pohledu není žádná věc sama o sobě hudebnější než jiná. Právě až ve strukturách hudebně-muzeálních sbírek se z věcí stávají hudební muzeálie. Beethovenův klobouk nemá o nic menší potenci být hudební muzeálií než autograf Beethovenovy sonáty. Pergamen popsaný neumami (na první pohled „pouhá“ grafika, nebo ani to ne) se může stát hudební věcí až tehdy, pochopím-li vůbec, že neумы jsou druhem hudebního zápisu. Sinusový generátor (na první pohled „pouhý“ přístroj) se může stát hudební věcí až tehdy, uvědomím-li si, že jej mohu zařadit do pomyslného vývojového řetězce vynálezů, na jehož prozatímním konci stojí třeba masově dostupné nástroje řady KORG Volca.

Hudebnost věcí není jejich esencí ani nevyplývá ze schopnosti věcí

fungovat jako prameny určité speciální vědy (zejm. hudební historiografie nebo organologie), jak se běžně, hlavně mezi musikology, soudí. Hudebnost věcí je naopak re-konstruována až v rámci rozpoznání jejich vztahu k určité hudební kultuře, a především schopnosti umožňovat – ve struktuře jiných věcí a informací – poznání určitého aspektu hudební kultury. Toto poznání skrze struktury věcí a informací se specifickým způsobem realizuje v hudebně-muzeálních institucích. Nejedná se přitom nutně o poznání empiricko-rationální, jež je charakteristické pro předmětné vědy (ty pak poměřují kulturní věci s ohledem na jejich schopnost sloužit právě tomuto druhu poznání).

**Hudebně-muzeální hodnota** nějaké věci je dána schopností určité věci zhodnotit určitou hudebně-muzeální sbírku, přičemž hodnota hudebně-muzeální sbírky je přímo úměrná její schopnosti umožňovat poznání určité hudební kultury nebo jejího aspektu.

Řekli jsme, že, jedná-li se o typ muzeálie, pak u muzeí převažuje sklon k pojmání věcí coby artefaktů, tedy věcí, v nichž pevná smyslově konkrétní, ostenzivní forma dominuje nad proměnlivými intelektuálními nebo sémiotickými obsahy, které jsou těmito věcmi prostředkovány, jichž jsou výsledkem a které jsou nutné pro jejich pochopení a používání. Naproti tomu v případě knihoven vidíme sklon k pojmání hudebních věcí coby mentefaktů, tedy pevných intelektuálních nebo sémiotických obsahů, které jsou nesené proměnlivými smyslově konkrétními formami.

Tyto tendence se promítají na úrovni sbírky. **Hudební muzea** umožňují poznání hudební reality prostřednictvím sbírky coby **modelu reality** z věcí a informací. Základem hudebně-muzeální sbírky je struktura autentických smyslově-konkrétních reliktních určité hudební

kultury a sekundárních informací. Sekundární informace se získávají zkoumáním samotných těchto reliktních, nebo jejich původního prostředí či jiných věcí, nebo ze sekundárních informačních zdrojů (typicky z odborné literatury). Základním nástrojem strukturace (nikoliv pouhé evidence!) věcí a informací v muzejní sbírce je katalog. Ten zajišťuje funkční vztahy mezi všemi věcmi a informacemi ve sbírce a reguluje tok informací mezi nimi.

Model reality je něco, co je podobné entitám a v nemenší míře též vztahům mezi těmito entitami, které dohromady v realitě existují, i když ji v její složitosti a celistvosti nemohou konstituovat ani vyčerpávat. Realitu není možné redukovat na pojmy, není ji však možné ani plně „uchopit“ skrze muzeální model. Tím, že se model podobá nějakému výseku reality, o něm něco vypovídá, ačkoliv s ním není totožný. Existují i jiné modely reality a jiné způsoby uchovávání věcí, avšak pro muzea je charakteristické, že *uchovávají věci tím, že z nich vytvářejí model reality*. Strukturováním věcí a informací způsobem analogickým tomu, který rozpoznáváme v realitě, se totiž jednak ukazuje realita coby struktura věcí a vědění, ale zároveň se tím také ozřejmuje a uchovává *mysl konkrétních věcí*, jenž by jinak zanikl. V pozadí tušíme snahu vyjádřenou pseudo-platónským úslovím SÓZEIN TA FAINOMENA. Jde o schopnost logu „spasit“ či „uchovat“ jevy uvedením příslušných pojmů do systému, jenž je s to, vyjavit vztahy mezi fenomény, které v samotné jevové realitě nejsou – nebo nemohou být – přítomné. V případě muzea ovšem logos „pracuje“ primárně strukturací věcí „samotných“.

Modelování reality v muzeu probíhá na různých úrovních a ve všech fázích muzealizace: při samotné tvorbě artefaktu z původní věci, tvorbě sbírky i sbírkových struktur nižšího řádu, její interpretace a pre-

zentace, nebo jinými způsoby. Ve všech těchto fázích se modelování děje prostřednictvím dynamických struktur, je neustálým procesem. Přesto však tou charakteristickou a řídicí úrovní, na níž tvorba modelu v muzeu probíhá, je samotná sbírka.

Modelování určité hudební kultury nebo některého jejího aspektu se děje tak, že artefakty, rekonstruované z autentických reliktních hudebních kultur, jsou spolu se sekundárními informacemi strukturovány do takových *vztahů*, které reprezentují typické vztahy, jimiž se vyznačovala daná hudební kultura. Svou roli zde hrají také různé druhy kopií nebo jiných reprezentací autentických reliktních, a to proto, že zajišťují chybějící prvky dané struktury; opodstatněné jsou tam, kde se jedná o prvky strukturně konstitutivní. Sekundární informace v hudebně-muzejních sbírkách mají často nejen povahu pojmovou, ale pochopitelně též hudebně-notační nebo hudebně-zvukovou či audiovizuální. Sekundární informace jsou v této struktuře tak důležité proto, že reprezentují souvislosti, významy a funkce věcí, které nejsou z věcí samotných patrné.

I existence dnešních muzeí se stále zakládá na přinejmenším implicitním pojmání věcí předmoderním způsobem, který byl vlastní helénistickému MÚSEION, jakož i kabinetům kuriozit. Věc je chápána v silném smyslu latinského *res*, jako výsek reality, jenž má povahu nedělitelně duchově-hmotnou a „personální“, s nímž tedy můžeme vstupovat do dialogu. Filosofická východiska vzniku moderních typů muzeálních institucí jsou složitá, zřejmě však souvisejí s prosazením karteziánského racionalismu, jenž pojímá věci a pojmy jako jasné kategorizovatelné, definovatelné a klasifikovatelné. Tento předpoklad umožňuje snadné rozlišení – a oddělení – materiální (konkrétní, pomíjivě) formy a duchového

(obecného, stálého) obsahu. Toto rozpolčení v pojmání věci se ještě prohloubilo vlivem pozitivistického myšlení s jeho scientismem, materialismem a metonymičností. Navzdory tomu si muzea až dodnes uchovávala značnou svobodu pro předmoderní náhled reality coby reality „neodkouzlené“ a komplexní. V takovéto realitě si věci žádají, abychom k nim přistupovali pozorně,<sup>34</sup> a nelze je nikdy plně redukovat na nosiče informací.

V muzeu výrazně vstupuje do hry specifická kvalita věci: její aura. Auratičnost, ona magická fascinace autenticitou originálu (tedy tím, co je jenom jedno, právě takto, tady a teď), zřejmě do značné míry vyplývá z intuitivního poznání, že věc v co nejautentičtějším stavu je pro smyslové vnímání i duchové nazírání vždy vhodnější než sebe-dokonalejší substitut. I v knihovně či archivu jistě mohou zakoušet auru muzeálií; když zde například studuji starý rukopis, může mě fascinovat právě „jako věc“. Ovšem kdyby tomu tak nebylo, vše bude v pořádku. Ba co víc, tato fascinace mě může vyrušovat, primárně mě totiž zajímají informace nesené rukopisem. Auratičnost tedy nezakládá smysl existence knihovny, zakládá však smysl muzea.

Hodnotu muzeálií, tvořících muzeální model reality, lze pochopit také ve filosofickém a teologickém rámci křesťanského realismu. Sv. Augustin (*Conf.*, X.6.9) apostrofuje časnou realitu, ptaje se jí na její smysl („*interrogatio mea intentio mea*“). A věci odpovídají svou speci-fičností, útvarností, krásou (*species*): „*Exclamaverunt voce magna, ipse fecit nos*“.<sup>35</sup> K věcem se tedy obrací

34 Srov. pronikavou úvahu: HEER, Friedrich. *Bohatší život*. Praha: Vyšehrad, 1969, s. 103.

35 Srov. jeden z českých překladů: „I řekl jsem všem těm věcem, jež obklopují smysly mého těla: ‚Řekly jste mně o mém Bohu, že vy jím nejste; řekněte mně alespoň něco o něm!‘ A zvolaly hlasem velikým: ‚On nás stvořil!‘ Ptal jsem se, pozoruje stvořené věci, a ony mně odpovídaly hlasem vlastní krásy.“ AUGUSTIN. *Svatého otce a učitele církve*

naše kognitivní úsilí; hodnotu jim pak přisuzujeme, když nám na toto tázavé volání odpovídají, jinak řečeno, když nám ukazují své místo v živém celku stvoření. V tomto kontextu můžeme ideální muzejní sbírku chápat jako takový model reality, který umožňuje, aby struktury věcí co „nejhlasitěji promlouvaly“.

Pokud jde o **sbírký hudebních knihoven**, jejich smyslem je také umožnit poznání reality skrze věci, ovšem nikoliv pomocí modelu reality. Smysl knihovní sbírky se zakládá na možnosti pojímat věci jako mentefakty, tedy relativně trvanlivé nosiče informací, a tyto nosiče strukturovat. Primární funkcí hudebně-knihovní sbírky je tedy vytvářet **systém mentefaktů a sekundárních informací**, který umožňuje **efektivní práci s informacemi** nesenými danými mentefakty. Jinak řečeno, sbírka hudební knihovny reguluje tok informací nesených danými mentefakty tak, aby tyto informace co nejlépe sloužily poznání hudby a hudební kultury. Analogicky muzeím i v knihovnách probíhá systemizace informací pomocí dynamických struktur různých úrovní, neustále a ve všech fázích muzealizace. I zde je však klíčovou strukturou samotná sbírka.

Lze říci, že knihovny budují *model reality z informací*? Knihovní sbírka sice může do určité míry fungovat jako model hudební kultury, není to ovšem její primární funkcí (za model hudební kultury můžeme považovat třeba také text musikologické studie apod.). Zdá se, že právě osvětí dnešního člověka je nebývale formováno čistě informačními („virtuálními“) modely reality. Mezi mentefakty zde samozřejmě počítáme i hardware všech možných druhů a na něj vázané nové typy přenosných nosičů informací. Právě kombinace tradičnějších forem mentefaktů – umožňujících i dnes

v mnoha ohledech nenahraditelnou *práci s informacemi* – s mentafakty nových typů představuje stěžejní soudobý trend v knihovnách hudebních i jiných. Hlavním nástrojem strukturace mentefaktů a sekundárních informací jsou v knihovnách (analogicky muzeím) katalogy různých forem, doplňované dalšími informačními systémy, databázemi a digitálními knihovnami.

Jak může být jedna a tatáž věc z primárního kontextu učiněna dvěma různými věcmi v sekundárním kontextu, aniž by se viditelně změnila, si schematicky ilustrujeme na příkladu fonografického válečku, na nějž Leoš Janáček v rámci svých folkloristických výzkumů zaznamenal zpěv lidových interpretů.

V muzeu bude daný váleček pojat jako artefakt. Bude fascinovat nejen svým – jistě jedinečných a hodnotným – zvukovým obsahem, ale též svým vzhledem, dotykovým vjemem, a především tím, že bude jedinečně „ušpiněn“ svým osobním příběhem: viditelné deformace způsobené častým přehráváním v určité části válečku i z nich vyplývající deformace zvukové přece nápadně svědčí o tom, kterou píseň si Janáček obzvláště rád přehrával. V muzeu zapojíme tento fonografický váleček do struktury jiných věcí a informací (například do fondu „Leoš Janáček“) takovým způsobem, aby jeho zmíněné vlastnosti zůstaly co nejvíce zachovány a aby byly co nejsrozumitelnější cílovým návštěvníkům muzea: aby jim co nejkomplexněji (nejen intelektuálně, ale též intuitivně, imaginativně a emocionálně) přiblížil poznání Leoše Janáčka, jeho světa a vkusu. Na úrovni prezentace tedy například vystavíme originál válečku s exponáty úplně jiných druhů (fotografiemi, kroji apod.) v rámci výstavy „Janáček a moravský folklór“ a umožníme návštěvníkům výstavy poslouchat digitalizovanou verzi zvukové stopy, přičemž však samotný zvuk nebudeme restaurovat,

Aurelia Augustina *Vyznání*. Praha: Ladislav Kuncic, 1926, s. 308.

a na „ušpinění“ zvuku i jeho nosiče upozorníme návštěvníka jako na zvláštní hodnotu.

V knihovně bude tentýž váleček pojat jako mentefakt, tedy jako médium hudební informace. Vizuelní a zvukové deformace budou v zásadě chápány jako negativa, znesnadňující „čitelnost“ informací. Patrně zvukovou informaci digitalizujeme, restaurujeme a uložíme na CD, přičemž originální váleček uložíme do depozitáře jako garanta této informace. CD zapojíme do struktury jiných nosičů informací (například do fondu „Záznamy moravského hudebního folklóru“), umožníme návštěvníkům CD přehrávat a co nejefektivněji pracovat s jinými souvisejícími informacemi na mentefaktech daného fondu i s metadaty.

Nápadně se rozdíl mezi sbírkou knihovny a muzea projevuje na úrovni **evidence**, jejíž vrcholnou formou je katalog. Evidence je, můžeme říci, „životně důležitou“ funkcí muzeální instituce, katalog je pak jejím „mozkem“. Bez nich by totiž sbírka nebyla sbírkou muzeální: nemohla by uspokojivě sloužit poznávání reality skrze věci ani jako model reality, ani jako systém informací. Představme si dvě sbírky, jednu knihovni a jednu muzejní, přičemž obě obsahují právě a pouze vnějškově identický soubor věcí, např. rukopisných notových materiálů, knih o hudbě a hudebních nosičů. Je zřejmé, že navzdory mnohým podobnostem v evidenci hudebnin v *konkrétních* knihovnách a muzeích, *obecně* budou knihovna a muzeum k evidenci daného souboru věcí přistupovat rozdílně. Muzeum se bude snažit evidovat dané předměty co nejkompexněji a co nejpřirozenějším jazykem. Knihovna bude naproti tomu přísně selektovat, které z rozpoznatelných informací nesených těmito předměty bude evidovat, a bude se pak snažit je zaznamenat pomocí co nejstručnějšího kódu. Znamená to snad, že knihovní evidence je „chudší“ než

muzejní? Nikoliv. Muzeum – v němž obecně probíhá mnohem přísnější selekce samotných věcí – usiluje o *komplexnost* v evidenci relativně *malého* souboru věcí. Knihovna naproti tomu usiluje o *efektivitu* v evidenci informací nesených relativně *velkým* souborem věcí.

## 5. Prezentace jako naplnění smyslu hudebního muzea a hudební knihovny

Došli jsme k tomu, že fundamentální rozdíl mezi dvěma ideálními typy hudebně-muzeálních institucí se odvíjí od jejich rozdílného přístupu k hudebním věcem. Ve fázi selekce probíhá rozvaha, které věci budou ve struktuře jiných věcí a informací nejlépe fungovat jako artefakty (v případě muzea), respektive jako mentefakty (v případě knihovny). V teauraci jde o budování teazuru, tedy struktury věcí a informací, a to opět s ohledem na to, zda budujeme – už s vědomím cílového návštěvníka – spíše model reality (v muzeu) nebo systém informací (v knihovně). To vše se děje s ohledem na poslání hudebně-muzeálních institucí.

Přestože v muzeích i knihovnách probíhá vědecké zkoumání věcí i jejich primárního kontextu (a v konkrétních muzeích bývá někdy tato činnost považována za naplnění jejich společenské funkce), přestože existují různé způsoby prezentace muzejní nebo knihovni sbírky (a v knihovnické terminologii se nenazývají „prezentací“), a přestože v muzeích bývá někdy prezentována jen malá část sbírky, je třeba mít na paměti, že v ideálních hudebně-muzeálních institucích se obecně vše děje v zájmu jejich primární funkce: umožnit převážně neodborné veřejnosti poznávat realitu skrze věci. Vyvrcholením činnosti a naplněním smyslu hudebně-muzeálních institucí je tedy třetí fáze muzealizace: prezentace. Jedná se o samotné zpřítomnění a zprostředkování hudebně-muzeální sbírky.

Prezentace v hudebních muzeích nabývá, jak je v muzeích obecně běžné, převážně podoby expoziční. Řekli jsme výše, že modelování reality v muzeu probíhá na všech úrovních muzealizace. Tak i typická forma muzejní prezentace, *expoziční*, je *modelem sbírky*. Struktura vybraných a instalovaných muzeálií, sekundárních informací a jejich vztahů reprezentuje příslušnou sbírku jako celek (přičemž ta jako model reprezentuje určitý aspekt hudební kultury).

Naproti tomu základním způsobem prezentace v hudebních knihovnách je vytváření podmínek a poskytování nástrojů pro efektivní práci s hudebně-knihovni sbírkou, tedy se systémem mentefaktů a sekundárních informací. Prezentace v hudebních knihovnách je nesena a formována celkovým dispozitivem hudební knihovny. Ten zahrnuje všemožné způsoby, kterými knihovna zpřístupňuje informace a umožňuje návštěvníkovi pracovat s knihovni sbírkou *právě jako se systémem informací*; zahrnuje však i architektonickou dispozici knihovny a další faktory.

Hudební muzea a hudební knihovny umožňují dva odlišné, *vzájemně se doplňující a nenahraditelné způsoby poznání* hudby a hudební kultury. Tyto dva způsoby poznání můžeme charakterizovat jako **pozitivní** (tedy intelektuální, logicko-racionální, či analytický) v případě knihoven, a **negativní** (tedy estetický, intuitivní, imaginativní, emocionální, či syntetický) v případě muzeí.

Pro ještě přesnější charakteristiku využijeme binární strukturu kognitivních aspektů, založenou na lateralitě. Podle Waidachera se dané dvojice kognitivních aspektů obecně uplatňují v „muzejní komunikaci“ v různých kombinacích. My zde tuto strukturu (mírně upravenou) použijeme pro rozlišení dvou *dominantních* způsobů poznání hudební

	KNIHOVNA	–	MUZEUM
	verbálně	–	neverbálně
	sekvenčně	–	simultánně
	časově	–	prostorově
	digitálně	–	analogově
	logicky	–	celkově
	analyticky	–	synteticky
	konvergentně	–	divergentně
	intelektuálně	–	intuitivně
	deduktivně	–	tvořivě
	racionálně	–	metaforicky
	vertikálně	–	horizontálně
	diskrétně	–	kontinuálně
	abstraktně	–	konkrétně
	realisticky	–	impulzivně
	usměrněně	–	svobodně
	diferenčně	–	existenčně
	sukcesivně	–	zároveň

levá hemisféra

pravá hemisféra

Obr. 1: Dva dominantní typy poznání v hudebně-muzeálních institucích. (Binární vztahy dle WAIDACHER, Friedrich. *Handbuch der allgemeinen Museologie*. 3. vyd. Wien: Böhlau, 1999).

reality, jak se uskutečňují v kontaktu návštěvníka se strukturami hudebních věcí a informací v muzeích a knihovnách.

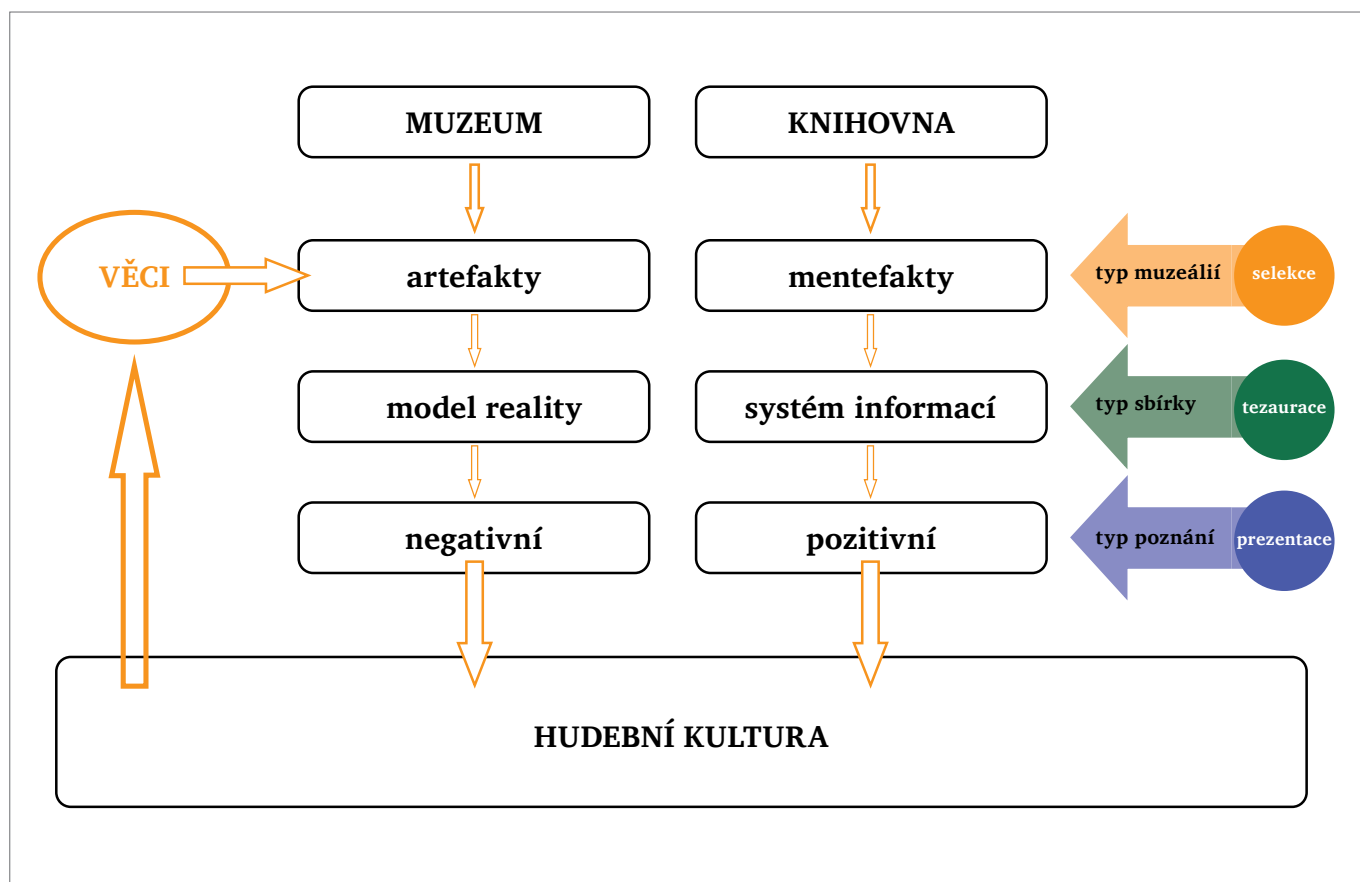
Hudební knihovna vede svého návštěvníka k poznání, které probíhá převážně verbálně, sekvenčně, časově, digitálně, logicky, analyticky, konvergentně, intelektuálně, deduktivně, racionálně, vertikálně, diskrétně, abstraktně, realisticky, usměrněně, diferenčně a sukcesivně. Naproti tomu poznání v hudebně-muzeální prezentaci můžeme charakterizovat příslovci: neverbálně, simultánně, prostorově, analogově, celkově, synteticky, divergentně,

intuitivně, tvořivě, metaforicky, horizontálně, kontinuálně, konkrétně, impulzivně, svobodně a existenčně.

Člověk je tvor vnímající realitu především pomocí zraku a prostředkující, zpracovávající, systemizující i předjímající smyslové poznání pomocí pojmů. Z těchto dvou základních dispozic lidského poznání vyplývají základní dispozice poznávání reality, jak se uskutečňuje v muzeálních institucích. Ještě lapidárněji, i když nepřesněji, můžeme tento protiklad vystihnout pojmy „dívání se“ (metonymie pro smyslové poznání vůbec) v muzeích versus

„čtení“ (metonymie pro intelektuální poznání) v knihovnách.

Muzea bývají často charakterizována jako institucionalizované dívání se či jako médium vizualizace kultury nebo jako vizualizovaná paměť, zatímco knihovny a archivy jako paměť zapsaná. Hudební muzea toto vymezení relativizují, i když i pro ně je „dívání se“ základním modem poznání. V případě hudebně-muzeálních institucí přirozeně vstupuje do hry ještě jiný smysl: sluch. V hudebních knihovnách často čteme tím zvláštním způsobem, že nám četba v hlavě nebo prostřednictvím prstů na klaviatuře



Obr. 2: Hudební muzeum a hudební knihovna: obecné schéma.

rozeznívá hudbu („čteme“ partituru), nebo posloucháme nahranou hudbu („čteme“ zvukové záznamy), a v hudebních muzeích se zase díváme na hudební nástroje a jiné ne-textové věci a chtěli bychom je slyšet (v některých muzeích se nám to i poštěstí zažít), a nadto slyšíme hudbu coby součást výstavního environmentu.

V hudebních knihovnách se studuje intelektuální „obsah“, což nutně vyžaduje rozbíjení komplexnosti věci na intelektuální obsah a smyslově konkrétní formu, v muzeích se naproti tomu prožívá *setkání s věcmi* v jejich komplexnosti, bez rozlišení obsahu a formy.

Můžeme tedy shrnout na nejobecnější úrovni fundamentální rozdíl mezi hudebními muzei a hudebními knihovnami, jak se projevuje na úrovni prezentace. Muzea vytvářejí

z artefaktů *syntetický* model reality, který umožňuje negativní způsob poznání reality skrze věci. Knihovny vytvářejí *analytický* systém informací nesených mentefakty, který umožňuje pozitivní způsob poznání reality skrze věci.

Nyní se zamysleme, proč existují tyto dva typy právě v oblasti muzealizace hudební kultury (a podobně též kultury literární), a ne například v oblasti muzealizace výtvarného umění. Proč je pro samotnou existenci a uchování západní hudební kultury tak důležitá existence obou typů muzeálních institucí?

Hudbu (a hudební kulturu) lze jistě poznávat oběma laterálními způsoby. To ovšem platí v nemenší míře i pro výtvarné umění (a výtvarnou kulturu), není to tedy hlavním důvodem vzniku dvou typů muzeálních institucí. Hlavním důvodem

geneze hudební knihovny, jak jsme ji vymezili v této studii, je, domníváme se, skutečnost, že hudba ke svému uchování – přesněji řečeno k uchování nezměněných zvukových struktur anebo k uchování hudebních kompozic coby uzavřených děl – vyžaduje materiální fixaci. Proto je tak nutné systematicky shromažďovat věci, které oddělují hmotný nosič od hudební informace a umožňují tuto informaci co nejlépe a nejdéle uchovat a co nejsmysluplněji s ní pracovat. Hudební knihovna je tudíž institucí specificky a organicky vázanou na západní vysokou hudební kulturu. Odpovídá tomu i historická skutečnost, že hudební knihovny plní v evropské kultuře důležitou roli už od středověku. Naproti tomu instituce odpovídající zde vymezenému typu hudebního muzea se výrazněji rozvíjejí až v 19. století. Zatímco ve středověku a raném novověku se

bez nich evropská hudební kultura dobře obešla,<sup>36</sup> jejich význam pro poznání hudební reality minulosti se ukázal právě ve „století historie“. Pro co nejcelistvější poznání hudby minulosti je zkrátka kromě hudebních knihoven potřeba i institucí, které nabízejí setkání s hudební kulturou v její duchově-materiální komplexnosti.

Dosavadní výklad můžeme uzavřít jeho shrnutím v podobě následujícího schématu (obr. 2).

## 6. Závěr

Závěrem se nabízí otázka, zda má smysl nadále používat frekventovaný pojem „hudební archiv“. Tento pojem je smysluplný, ovšem pouze tehdy, jedná-li se o skutečné archivy hudebních institucí (jako samostatné paměťové instituce) nebo archivní fondy vzniklé činností hudebních institucí či osobností. Ovšem nikoliv ve smyslu fundamentálního typu hudebně-muzeální instituce. Mezi důležité hudebně-muzeální instituce jistě patří archivy obsahující větší množství fondů vztahujících se k hudební kultuře, tedy vzniklých činnostmi hudebních spolků, organizací nebo z pozůstalostí jednotlivců.<sup>37</sup> S ohledem na různé faktory stojí takovéto archivy kdesi mezi hudební knihovnou a hudebním muzeem coby ideálními typy. Jinak řečeno, každý „hudební archiv“ bude více či méně hudebním muzeem, nebo hudební knihovnou (významný vídeňský *Don Juan Archiv* příznačně definuje

sebe samého jako „research library“), nebo bude institucí jinou než hudebně-muzeální.

Z předchozích teoretických úvah vyplývají i úvahy o budoucím vývoji hudebně-muzeálních institucí. Informace nesené mentefakty (ať už písemnými či notovanými, zvukovými, obrazovými či audiovizuálními) jsou samozřejmě snadněji přenosné bez ohledu na konkrétní nosič. Proto se v hudebních knihovnách bude dále rozmáhat tendence, která se dnes obecně uplatňuje v knihovnictví, zejm. pod tlakem teorie *new librarianship*, nebo ještě obecněji v rámci *digital humanities*: jde o digitalizaci a online zpřístupňování obsahů mentefaktů i metadata a vytváření jejich virtuálních struktur, přičemž originální věci jsou uchovávány jako zdroje, důkazy a garance těchto informačních toků. Naproti tomu v době, která je a bude provázena stále se zesilující reprodukovatelností uměleckých děl, vsudypřítomnou virtualizací a simulakrizací, bude společenská důležitost hudebních muzeí zřejmě stále větší. A hudební muzea, jako všechna jiná muzea, by tak měla ještě plodněji uskutečňovat to, co je jejich nejvlastnějším posláním: umožňovat reálné a smysluplné setkávání s věcmi.<sup>38</sup>

## SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ:

- ANZENBACHER, Arno. *Úvod do filozofie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991. ISBN 80-04-26038-1.
- AUGUSTIN. *Svatého otce a učitele církve Aurelia Augustina Vyznání*. Praha: Ladislav Kuncíř, 1926.
- BAKER, Sarah. *Community Custodians of Popular Music's Past: A DIY Approach to Heritage*. New York, London: Routledge, 2017. ISBN 978-1-317-33550-4.

<sup>38</sup> K tomu srov. vysoce aktuální článek: FOLETTI, Ivan a Ladislav KESNER. Ikonická přítomnost, doba koronavirová a obrazy bez duše. *Kontexty: časopis o kultuře a společnosti* [online]. 2/2021 [2023-06-25]. Dostupné z www: <<https://casopiskontexty.cz/ikonicka-pritomnost-doba-koronavirova-a-obrazy-bez-duse>>.

- BARNES, Julian. *Flaubertův papoušek*. Praha: Odeon, 2016. ISBN 978-80-207-1715-3.
- BENJAMIN, Walter. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. *La-byrint revue*, 2008, č. 23–24, s. 166–174. ISSN 1210-6887.
- BENTON, Rita. Libraries. In *Grove Music Online* [online]. [cit. 2023-06-25]. Dostupný z www: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040070;jsessionid=44290D65636E06A89DFBDF0D78987AF8>>.
- BOŽENEK, Karel. Funkce archívu, knihovny a muzea v dokumentaci hudebního života. *Opus musicum*, 1980, roč. 22, č. 3, s. 77–80.
- BOŽENEK, Karel. Hudebně historiografická práce v muzeu. *Časopis Slezského muzea*, série B, 1972, roč. 21, č. 1, s. 23–38.
- BOŽENEK, Karel. Písemná forma pramene v archívu, muzeu a knihovně. In *Acta historica et museologica Universitatis Silesianae Opaviensis*, 1995, řada C 2, s. 164–169.
- [BOŽENEK, Karel]. Hudební muzeum. In FUKAČ, Jiří, Petr MACEK a Jiří VYSLOUŽIL (eds.). *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon, 1997, s. 320–321. ISBN 80-7058-462-9.
- BUBER, Martin. *Já a ty*. Praha: Mladá fronta, 1969.
- COOK, Nicholas. *Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 978-0-19-285382-0.
- DAHLHAUS, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Laaber-Verlag, 1980.
- DAVIS, Ann. Two Humanistic Communication Theories for Museums, Libraries and Archives. *ICOFOM Study Series*, 2016, roč. 44, s. 5–15. ISSN 2309-1290.
- FOLETTI, Ivan a Ladislav KESNER. Ikonická přítomnost, doba koronavirová a obrazy bez duše. *Kontexty: časopis o kultuře a společnosti* [online]. 2/2021 [2023-06-25]. Dostupné z www: <<https://casopiskontexty.cz/ikonicka-pritomnost-doba-koronavirova-a-obrazy-bez-duse>>. ISSN 1803-6988.
- FUKAČ, Jiří. *O studiu hudební vědy*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1964.

<sup>36</sup> V době renesance jistě např. vznikaly významné sbírky hudebních nástrojů, ty však měly k hudebnímu muzeu v našem smyslu značně daleko. Srov. ZAPLETAL, Miloš. *Hudebně-muzeologické myšlení od 18. století do roku 1945*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta, 2022.

<sup>37</sup> Situace je ještě komplikovanější: Archiv Národního divadla, jakož i ostatní divadelní archivy v České republice, mají z legislativního hlediska status dokumentačního střediska, přičemž ovšem poskytují i mnohé služby typické pro archivy. SOCHOROVÁ, Eva. *Archiv Národního divadla v minulosti a digitální současnosti*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2016, s. 27. Rigorózní práce.

- FUKAČ, Jiří a Ivan POLEDŇÁK. *Hudba a její pojmoslovný systém: otázky stratifikace a taxonomie hudby*. Praha: Academia, 1981.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford, New York: Clarendon Press, 1992. ISBN 978-0-19-824818-7.
- GUARDINI, Romano. *Konec novověku: pokus o orientaci*. Praha: Vyšehrad, 1992. ISBN 978-80-7021-055-0.
- HABERKAMP, Gertraut. Musikbibliotheken und Archive. In BLUME, Friedrich a Ludwig FINSCHER. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 6, Meis–Mus. Kassel: Bärenreiter Editio Supraphon, 1997, s. 1057–1164. ISBN 978-3-7618-1107-8.
- HARRIS, Jennifer. Textual Danger in MLA Convergence. *ICOFOM Study Series*, 2016, roč. 44, s. 69–79. ISSN 2309-1290.
- HEER, Friedrich. *Bohatší život*. Praha: Vyšehrad, 1969.
- ICOM is pleased to announce that the proposal for the new museum definition was approved [online]. [cit. 2023-06-25]. Dostupný z [www: <https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition>](https://icom.museum/en/news/icom-approves-a-new-museum-definition).
- KALINAYOVÁ-BÁRTOVÁ, Jana. *Úvod do hudobnej muzeológie*. Bratislava: Univerzita Komenského, Filozofická fakulta, Katedra hudobnej vedy, 2010. ISBN 978-80-970553-5-6.
- KIRSCHENBLATT-GIMBLETT, Barbara. Theorizing Heritage. *Ethnomusicology*, 1995, roč. 39, č. 3, s. 367–380 <https://doi.org/10.2307/924627>
- LALKOVIČ, Marcel. *Typológia múzeí*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 2005. ISBN 978-80-8083-175-2.
- MALÝ, Miloslav. Music Museum: Conception and Definition. *Muzeologické sešity*, 1972, roč. 4, s. 45–58.
- POHL, Carl Ferdinand. *Die Gesellschaft der Musikfreunde des Österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*. Wien: Wilhelm Braunnüller, 1871.
- ROBINSON, Helena. Remembering Things Differently: Museums, Libraries and Archives as Memory Institutions and the Implications for Convergence. *Museum Management and Curatorship*, 2012, roč. 27, č. 4, s. 413–429. ISSN 0964-7775.
- SADIE, Julie Anne a Stanley SADIE. *Calling on the Composer: A Guide to European Composer Houses and Museums*. New Haven, London: Yale University Press, 2005. ISBN
- SHOAF, R. Wayne. Archives. In GRISCOM, Richard a Amanda MAPLE (eds.). *Music Librarianship at the Turn of Century*. Lanham: The Scarecrow Press, 2000, s. 86–92. ISBN 978-0-8108-3866-6.
- SOCHOROVÁ, Eva. *Archiv Národního divadla v minulosti a digitální současnosti*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, 2016. Rigorózní práce.
- STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. Hudba v regionálních muzeích. *Zprávy Muzea Vyškovska*, 1969, č. 78, s. 26–32.
- STRÁNSKÝ, Zbyněk Zbyslav. *Základy hudební muzeologie*. Fragment strojopisu v držení Jana Doláka.
- STRAW, Will. Music and Material Culture. In CLAYTON, Martin, Trevor HERBERT a Richard MIDDLETON (eds.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York, London: Routledge, 2012, s. 227–236. ISBN 978-0-415-88191-3.
- ŠOLA, Tomislav S. *Mnemosophy: An Essay on the Science of Public Memory*. Zagreb: European Heritage Association, 2015. ISBN 978-953-56836-3-6.
- ŠTĚDRONĚ, Bohumír. O nutnosti uměnovědného, zvláště hudebního oddělení v muzeu. *Zprávy Muzea Vyškovska*, 1969, č. 78, s. 33–38.
- VRÁNA, Karel. *Experiment křesťanství*. Praha: Zvon, 1995. ISBN 978-80-7113-146-5.
- WADACHER, Friedrich. *Handbuch der allgemeinen Museologie*. 3. vyd. Wien: Böhlau, 1999. ISBN 978-3-205-99130-4.
- WALZ, Markus (ed.). *Handbuch Museum: Geschichte – Aufgaben – Perspektiven*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2016. ISBN 978-3-476-02375-9.
- ZAPLETAL, Miloš. Bibliografie české hudební muzeologie. *Hudební věda*, 2020, roč. 57, č. 1, s. 95–121. ISSN 0018-7003.
- ZAPLETAL, Miloš. Bibliografie slovenské hudební muzeologie. In *Acta historica Universitatis Silensianae Opaviensis*, 2020, roč. 13, s. 205–217.
- ZAPLETAL, Miloš. *Hudebně-muzeologické myšlení od 18. století do roku 1945*. Opava: Slezská univerzita v Opavě, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě, 2022. ISBN 978-80-7510-515-8.



**MILOŠ ZAPLETAL**

Ústav historických věd,  
Slezská univerzita v Opavě,  
Česká republika

*m.zapletal1987@gmail.com*

Vystudoval musikologii a filmovou vědu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. V letech 2015–2018 působil v Etnologickém ústavu Akademie věd ČR (Praha). Od roku 2018 je odborným asistentem v Ústavu historických věd Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě. Kromě toho působí šestým rokem na Pedagogické fakultě Univerzity Hradec Králové. Badatelsky se věnuje různým aspektům moravské

hudební kultury 19. a 20. století, vztahům hudby, paměti a materiální kultury, a nověji též britské pop music osmdesátých let. Je mj. autorem knih *Hudebně-muzeologické myšlení od 18. století do roku 1945* (Opava, 2022) a *Leoš Janáček a pozdní obrození na Moravě: recepcce, reprezentace, identity* (Praha, 2023).

He studied musicology and film studies at the Faculty of Arts of Masaryk University. In 2015–2018, he worked at the Institute of Ethnology of the Czech Academy of Sciences (Prague). Since 2018, he has been an assistant professor at the Department of Historical Sciences of the Faculty of Philosophy and Science of the

Silesian University in Opava. In addition, he has been working for the sixth year at the Faculty of Education of the University of Hradec Králové. His research activities are focused on various aspects of the Moravian musical culture of the 19th and 20th centuries, the relationship between music, memory and material culture, and more recently also on the 1980s British pop music. He is, among other things, the author of the books *Hudebně-muzeologické myšlení od 18. století do roku 1945* (Opava, 2022) and *Leoš Janáček a pozdní obrození na Moravě: recepcce, reprezentace, identity* (Prague, 2023).



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.