

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

HUDEBNÍ UMĚNÍ

KONTRABAS

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Basové smyčcové nástroje používané v církevní (křesťanské) a lidové hudbě v Praze a středních Čechách

Jan Špaček

Vedoucí práce: doc. Radomír Žalud

Oponent práce: prof. Jiří Hudec

Datum obhajoby: 6. 6. 2018

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Art of Music

Double Bass

MASTER'S THESIS

**Bass string instruments used in church and folk music in Prague and
central Bohemia**

Jan Špaček

Thesis Supervisor: doc. Radomír Žalud

Thesis Opponent: Prof. Jiří Hudec

Date of thesis defense: 6. 6. 2018

Academic title granted: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci, na téma

Basové smyčcové nástroje používané v církevní (křesťanské) a lidové hudbě v Praze a středních Čechách

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Práce se zaměřuje na shrnutí a porovnání nástrojů používaných v církevní a lidové hudbě v Praze a jejím okolí. Nejprve dochází ke jmenování jednotlivých typů nástrojů a popis jejich charakteristických rysů. Pokračuje výběrem houslařů, kteří měli vliv na vývoj a rozšíření kontrabas u nás. Následuje výběr konkrétních nástrojů a jejich popis.

V poslední části pojednává práce o Ondřejovi Horníkovi a jeho sbírce, která je neocenitelným zdrojem informací a hmotné dokumentace hudebního vývoje českých zemí.

Součástí práce je soubor obrazových příloh umístěný na jejím konci.

Klíčová slova

Církevní hudba

Viola da Gamba

Violone

Kontrabas

Lidová hudba

Ploschperment

Basetl

Trumšajt

Hybridní basetl

Vozembouch

Jan Nepomuk Bina

Benjamin Patočka

Josef Budil

Ivan Rohožka

Luby

Abstract

This thesis is aiming to summarize and compare instruments used in church and folk music in Prague and central Bohemia. At first it names various types of instruments and describes their characteristics. Then pick few makers who influenced development and expansion of double bass in the land, and following with pick of particular instruments and their description.

Last part of this thesis speaks of Ondrej Hornik and his collection, which is valuable source of information and tangible documentation of musical development in Czechia.

Included is an insert located at the end of this work.

Key words

Church music

Viola da Gamba

Violone

Double bass

Folk music

Ploschperment

Basetl

Trumysajt

Hybrid basetl

Vozembouch

Jan Nepomuk Bina

Benjamin Patocka

Josef Budil

Ivan Rohozka

Luby

Obsah

Úvod	1
1. Rozdělení a používané nástroje	3
1.1 – Co je to kůrová a lidová hudba a jaké nástroje se v nich používaly	3
1.2 – Církevní hudba	4
1.2.a – Viola da Gamba	5
1.2.b – Violone	6
1.2.c – Kontrabas	6
1.3 – Lidová hudba	6
1.3.a – Ploschperment	8
1.3.b – Basetl	10
1.3.c – Kontrabas	13
1.3.d – Trumšajt	14
1.3.e – Hybridní baset	14
1.3.f – Vozembouch	15
2. Jak se stavělo	16
2.1 – Kostelní nástroje v lidové hudbě	16
2.2 – Kostelní nástroje na kůru	17
2.3 – Stavitelé kontrabasů	18
2.3.a – Jan Nepomuk Bina	18
2.3.b – Benjamin Patočka	19
2.3.c – Josef Budil	19
2.3.d – Další lubští houslaři a Ivan Rohožka	20
2.3.e – Luby	20
3. Basové smyčcové nástroje	22

3.1 – Nástroje ve sbírce národního muzea hudby	22
3.1.a – Trumšajt – neznámý autor	23
3.1.b – Basetl – neznámý autor	24
3.1.c – Kontrabas – Karel Josef Hellmer	26
3.1.d – Kontrabas – Martin Bruner	27
3.1.e – Kontrabas – Johann Georg Hellmer	28
3.1.f – Kontrabas – neznámý autor	29
3.1.g – Kontrabas – Wenzel Schaller	30
3.1.h – Rožmberská basa	31
3.2 – Nástroje v depozitáři HAMU	34
3.2.a – Kontrabas – Iohann Franz Willer	34
3.2.b – Kontrabas – Josef Budil	36
3.3 – Nástroje z kůru kostela Nanebevzetí Panny Marie na Strahově	37
3.3.a – Kontrabas – Josef Müller	37
3.3.b – Kontrabas – fabrika Luby	38
3.4 – Nástroje z dalších zdrojů	39
3.4.a – Kontrabas – Johannes Ulricus Eberle	39
3.4.b – Kontrabas – Johann Georg Hellmer	40
4. Ondřej Horník	41
4.1 – Sbírka Ondřeje Horníka	43
Závěr	46
Seznam použitých zdrojů	47
Seznam zkratk	50
Přílohy	51

Seznam příloh

- Příloha č. 1 – Ploschperment z Vyskytné nad Jihlavou
- Příloha č. 2 – Třístrunná basička lidové výroby (basetl)
- Příloha č. 3 - Třístrunný kontrabas lidové výroby
- Příloha č. 4 – Způsoby *štípání* strun ploschpermentu
- Příloha č. 5 – Způsoby držení smyčce ploschpermentu
- Příloha č. 6 – Hever používaný při ladění bezmechanických basových nástrojů (ploschperment, basetl apod.)
- Příloha č. 7 – Rozdíl v připojení lubů k patce krku u basetlů na obrazech v Kurfürstově Hudebních nástrojích
- Příloha č. 8 – Trumšajt ze sbírky O. Horníka
- Příloha č. 9 – Různé vývojové stupně vozembouchů
- Příloha č. 10 – Basetl ze sbírky O. Horníka
- Příloha č. 11 – Schodovitě seříznutý krk u basetlu v expozici NMH
- Příloha č. 12 – Žaludy basetlu v expozici NMH
- Příloha č. 13 – Menší kontrabas Karel Josef Hellmer ze sbírky O. Horníka
- Příloha č. 14 – Nerovnoměrný hmatník kontrabasu Martin Bruner v expozici NMH
- Příloha č. 15 – Nerovnoměrný hmatník kontrabasu Martin Bruner v expozici NMH
- Příloha č. 16 – Struník kontrabasu Johann Georg Hellmer v expozici NMH
- Příloha č. 17 – Oprýskání laku kontrabasu Johann Georg Hellmer v expozici NMH
- Příloha č. 18 – Kontrabas neznámého výrobce ze sbírky O. Horníka
- Příloha č. 19 – Kontrabas Wenzel Schaller ze sbírky O. Horníka
- Příloha č. 20 – Zadní deska Rožmberské basy v expozici NMH
- Příloha č. 21 – Hlava Rožmberské basy v expozici NMH
- Příloha č. 22 – Velký pražec kontrabasu Iohann Franz Willer zepředu
- Příloha č. 23 – Velký pražec kontrabasu Iohann Franz Willer zesponu
- Příloha č. 24 – Přední deska kontrabasu Iohann Franz Willer
- Příloha č. 25 – Rozšířené žebro kontrabasu Iohann Franz Willer
- Příloha č. 26 – Kontrabas Josef Budil, model Bína
- Příloha č. 27 – Voskem zanesený kontrabas Josef Müller
- Příloha č. 28 – Hrubý velký pražec kontrabasu Josef Müller
- Příloha č. 29 – Polomasivní kontrabas Strunal Luby

Příloha č. 30 – Hlava kontrabasu Johannes Ulricus Eberle

Příloha č. 31 – Patka krku kontrabasu Johannes Ulricus Eberle

Příloha č. 32 – Přední deska s plameny kontrabasu Johannes Ulricus Eberle

Příloha č. 33 – Viňeta kontrabasu Johannes Ulricus Eberle

Příloha č. 34 – Způsob usazení krku kontrabasu Johann Georg Hellmer

Úvod

Nejhlubším, běžně používaným smyčcovým nástrojem moderní doby je samozřejmě kontrabas. Jeho bručivý tón uslyšíme v každém symfonickém orchestru, v každém komorním orchestru a občas i v malých komorních tělesech. Máme-li štěstí a vyhledáme-li takový zážitek, může se nám dostat toho potěšení slyšet jej i sólově. Spatřit jej můžeme i v jazzových uskupeních, bigbandedech, kapelách populární hudby či dokonce v dechovce. V těchto tělesech je ovšem již často nahrazen basovou kytarou.

Kde ale narážíme na kontrabas téměř výhradně, je hudba lidová. Sem, pokud se nejedná o velmi specifické uskupení, řekněme třeba dudácké duo nebo dudy se zpěvem, kontrabas dnes neodmyslitelně patří a tvoří nedílnou součást obsazení drtivé většiny muzik, muziček a souborů. Jak jsem již naznačil, pokud v muzice kontrabas není, je velice pravděpodobné, že ta se skládá z minimálního počtu členů a že *bas* je pravděpodobně zastoupena jiným nástrojem. Ve zmíněném případě zadní píšťalou dud neboli *hukem*.

I díky tomuto širokému hudebnímu záběru se během svého vývoje objevovaly nástroje nepřeberného množství tvarů a velikostí s prvky charakteristickými více či méně a během svého života si prošly množstvím úprav, oprav a přestaveb. Proto jsem se rozhodl prozkoumat a některé zajímavé kontrabasy, které se vyskytují v našem nejbližším okolí, pokusit se určit jejich původ, stáří, upozornit na zajímavosti spojené s jejich stavbou apod.

Snažil jsem se shrnout basové nástroje, na které se za pomoci smyčce hrálo na kůrech v kostelích, popř. v panských kapelách, a naproti tomu na venkovských veselkách a pod širým nebem. Nejprve budu hovořit o typech používaných nástrojů ve všeobecnějším měřítku, poté se zaměřím na popis konkrétních kusů. Vzhledem ke svému studiu kontrabasové hry a k četnosti pramenů, je kontrabas v této práci dominantním nástrojem. Pro představu o vývoji těchto nástrojů jsem začal poněkud zeširoka i oblastmi jinými, než je Praha a její okolí. Konkrétní nástroje v práci uvedené jsou ovšem již všechny na jejím území nebo nedaleko.

Ve střední části se rovněž letmo zabírám staviteli kontrabasů, kteří měli podíl na vývoji a rozšíření tohoto nástroje.

Pro svůj výzkum jsem se rozhodl kontaktovat civilní a církevní instituce. Bohužel co se církevních institucí týče, nesetkal jsem se s pozitivní odezvou. Ve většině případů se mi ani nedostalo odpovědi nebo jsem byl odmítnut z důvodů rekonstrukcí, nedostatku času apod. Podařilo se mi v rámci hraní dostat na kůr kostela Nanebevzetí Panny Marie ve Strahovském klášteře. Mezi civilními institucemi, které jsem navštívil jsou Národní muzeum hudby (dále NMH), Hudební akademie múzických umění v Praze (dále HAMU), Pražská konzervatoř a Rudolfinum.

V rámci zkoumání nástrojů jsem se snažil sbírat vždy podobné údaje, aby bylo možné jejich porovnání. Ne vždy to ovšem okolnosti dovolily v plné míře. Z nástrojů, ke kterým mi byl umožněn přístup, nebo ke kterým jsem našel dostatečné množství podkladů, jsem se snažil vybrat širší spektrum exemplářů, abych tím zdůraznil kontrast, který mezi těmito nástroji panuje.

1.

Rozdělení a používané nástroje

1.1 – Co je to kůrová a lidová hudba a jaké nástroje se v nich používaly

Pojem kůrová hudba je odvozen od produkce církevní hudby hrané na kostelních kůrech¹. Jedná se o hudbu jak vokální, tak instrumentální. Provedení a dramaturgii měl na starosti regenschori². Jeho úkolem bylo mimo jiné nastudování děl v kostele prováděných sborem i orchestrem. Podle velikosti souboru potom býval ve stálém inventáři kostela basový smyčcový nástroj. Byly to často nástroje, které se dnes již typově nehodí do složení moderního orchestru nebo rozměrově, či stavem neodpovídají dnešnímu standardu a technickým požadavkům.

Podle období a finančních možností farnosti mohla pak patřit mezi tyto nástroje *basová viola da gamba*, *violon* a později samozřejmě *kontrabas*. O tom, jaké nástroje se používaly nám leccos prozradí tzv. *andělská hudba*³. Zde můžeme narazit dokonce na andílky hrající na *basety*. Používané nástroje byly rozličných tvarů a velikostí, závisejících opět na období, finančních dispozicích vlastníka, ale také například na vzrůstu hráče.

Jelikož byly uchovávány zpravidla přímo na kůru či v jiných prostorách kostela nebo prostorách jemu přidružených, podléhaly tyto nástroje často velmi nepříznivým vlivům okolí, ať už se jednalo o nízké teploty, špatnou vlhkost vzduchu nebo dokonce o červotoče. To je také jeden z důvodů, proč mnoho z těchto nástrojů není dnes již vhodných k aktivnímu používání a jsou uloženy ve sbírkách a archivech.

Tyto kostelní nástroje měly ovšem tendenci být mnohem kvalitněji vyrobené a s lepším dílenským zpracováním než nástroje používané v hudbě lidové.

¹ Vyvýšená prostora v kostele/chrámu určená varhaníkům, zpěvákům a hudebníkům. Jinak také *kruchta* nebo *chór*.

Pojem kůr. *Slovník cizích slov* [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/kur>

² Vedoucí hudební produkce farnosti. Sbormistr, varhaník, vedoucí hudebního archivu a osoba zodpovědná za jeho rozšiřování skladbami jak cizími, tak svými.

³ Ikonografický pramen v podobě plastik postav muzicírujících andělů a jejich hudebních nástrojů na prospektech velkých barokních varhan.

Hudba lidová, nebo také hudební folklór, byl oproti hudbě církevní produktem v drtivé většině samouků – hráčů, kteří se na nástroj naučili hrát sami, praxí a ve většině případů ani neuměli číst noty. Od toho se potom odvíjí i soubor používaných nástrojů. Jelikož nový, mistrovsky zhotovený nástroj byl velice drahý, většina nástrojů používaných na venkově byla vyrobena buď svépomocí, nebo šikovným truhlářem či stolařem. Mezi smyčcovými nástroji používanými v muzikách na pozici basu, bylo možné spatřit trumšajty, skřipácké basy, basetly, kontrabasy a dokonce i vozembouch.

1.2 – Církevní hudba

S příchodem *Ars nova*⁴ nastala také potřeba obměny stávajícího instrumentáře. Nešlo ovšem o jeho celkovou proměnu, nýbrž o rozšiřování jeho spektra. Stávající fiduly⁵ a liry⁶ se pravidelně stavěly jako diskantové a altové. Nezbytné basové nástroje byly ovšem vždy deformací a kompromisem, a proto nebylo možné dosáhnout kýženého efektu pouhým zvětšením již existujících členů smyčcové rodiny. Tehdejší orchestrační princip ale usiloval o týž nástroj ve všech kompozičních polohách.

Tyto tendence daly postupnou eliminací nevhodných a upravováním jiných nástrojů vzniknout celé nové nástrojové skupině viol. *Violy da braccio* pro naddiskantové a diskantové polohy a *violy da gamba* pro polohy spodní části spektra. Předpoklady pro konstrukci obou těchto rodů se v nástrojařství smyčcových nástrojů uskutečnily a ustálily během 15. století. Mezi tyto zásadní změny patřilo vyklenutí přední desky, čímž byl získán silnější a širší tón, dále vyhloubení dvojrohů⁷ v olubení⁸ pro uvolnění techniky smyčce, a zúžení krku s přidáním šroubovitě hlavy

⁴ Vývojové období hudby (tzv. Nová hudba), které bylo představeno ve středověku na přelomu 15. a 16. století. Jejím zakladatelem byl francouzský skladatel Philippe de Vitry, který vydal spis *Ars Nova* o novém pojetí hudební rytmy, notaci a skladební technice.

ŠPAČEK, Jan. *Vývoj stavby kontrabasu*. Praha, 2014. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Fakulta hudební. Vedoucí práce doc. Radomír Žalud.

⁵ Smyčcový chordofoň štítového, rýčového, a později hruškovitého tvaru s plochou přední i zadní deskou, doložený k roku 860. Počet strun i ladění se v průběhu vývoje měnil.

HUTTER, Josef. *Hudební nástroje*. Praha: Nakladatelství beletrie, naučné literatury a hudebnin v Praze, 1945, str. 65.

⁶ Přímý potomek fiduly zastupující samostatnou skupinu, která je přechodovým článkem k houslovému typu nástrojů.

HUTTER, Josef. *Hudební nástroje*. Praha: Nakladatelství beletrie, naučné literatury a hudebnin v Praze, 1945, str. 68.

⁷ Výřezy ve tvaru písmene C po stranách těla nástroje v úrovni kobyly.

⁸ Soustava dýchových lubů tvořících věnec nástroje.

s kolíčkem⁹ se zapuštěnými kolíčky, což umožňovalo rychlejší a přesnější ladění. V neposlední řadě došlo k vytvoření tenkého a lehkého krku, což výrazně zlepšilo technické možnosti nástroje¹⁰.

1.2.a – Viola da Gamba

Nás zajímá především Viola da Gamba. Větší bratranec Violy da Braccio, který pokrýval spodní polovinu kompozičního spektra smyčcových nástrojů. Viola da Gamba se nedržela na rameni v horizontální poloze, jako u svého příbuzného, nýbrž se vertikálně opírala o nohu¹¹. U menších exemplářů spočíval nástroj spodní stranou na stehně, u exemplářů větších se potom svíral mezi lýtky, nebo opíral o zem. Při hře na Violu da Gamba se smyčec držel zespodu, tedy odlišně oproti moderním technikám hry.

Co se stavby nástroje týče, přejaly nové violy všechny moderní principy objevující se jednotlivě na fidulách a lirách a spojily je v jeden celek, který již pomalu začíná připomínat nástroje dnes používané. Mezi tyto prvky patřila, jak již bylo zmiňováno, klenutá přední deska se dvěma ozvučnými otvory¹², dvojrohy ve věnci nástroje, šnekovité zakončení hlavy s kolíčkem a zapuštěnými kolíčky. Hlava byla zalomena nazad, aby lépe udržela tah strun. Dále došlo ke ztenčení krku a zúžení hmatníku, což mělo za následek zlepšení technických možností nástroje. Zadní deska viol byla rovná s lomením ve vrchní části k patě krku. Hrany přední a zadní desky byly zpravidla zarovnané s olubením a nepřesahovaly, jako tomu je později u nástrojů houslového typu. Dnes se na gambové nástroje hraje již jen stará hudba zpravidla historicky poučenou interpretací.

Technika hry je odlišná v několika zásadních věcech. Jednou z nich je držení smyčce, které připomíná německé kontrabasové, ale je díky stavbě a výšce žabky posunuto ještě níže. Další je způsob jeho ovládní. Smyčce používané při hře na violu da gamba byly zahnuté konvexně na způsob luku. To zapříčinilo

⁹ Dlab v hlavě nástroje tvořící prostor pro ladící kolíky.

¹⁰ HUTTER, Josef. *Hudební nástroje*. Praha: Nakladatelství beletrie, naučné literatury a hudebnin v Praze, 1945, str. 98

¹¹ Odtud název Viola da Gamba z italského gamba=noha.

¹² Tyto otvory měly množství tvarů. Od písmene C, přes plamínkovité výřezy, až po dnes ustálený tvar písmene f. Nenarážíme ovšem už na jediný otvor jako u fiduly. Občas se u nástrojů objevuje i rozeta, jako důkaz vlivu loutny a faktu, že tyto nástroje byly často loutnaři vyráběny. Rozeta u violy da gamba je ovšem vždy doplněna obvyklými dvěma ozvučnými otvory.

nerovnoměrné napětí žíní, a tudíž nutnost odlišné smykové techniky než jakou používáme dnes za použití konkávně prohnutých smyčců. Smyčec byl minimálně pružný a vratký, ale díky nižšímu napětí žíní umožňoval akordickou hru. Tato technika byla používána i díky šesti strunám, kterými violy da gamba disponovaly. Většina viol da gamba byla opatřena pražci.

1.2.b – Violone

Rodina viol da gamba je značně vyhraněným rodem. Pokud zde dochází k nějakým změnám v koncepci, jsou povětšinou dočasné a spíše slepou uličkou. Díky této rodové uzavřenosti dochází k rozvoji všech polohových členů. Nás bude zajímat jeden konkrétní. Je to gamba kontrabasová, která vznikla na sklonku 16. století splynutím velké basové a subbasové violy¹³. My ji známe spíše pod označením *Violone*¹⁴. Tento nástroj nese všechny znaky ostatních viol da gamba a je přímým předchůdcem dnešního kontrbasu. Přestože violon kontrbasu předchází, dlouhou dobu působily tyto dva nástroje souběžně, a to často i společně v jednom orchestrálním tělesu. Bylo tomu tak nejen z důvodů technických, ale i a témbrových.

1.2.c – Kontrabas

Kontrabas, ač opticky nese některé znaky svých předchůdců, je technologií stavby již moderním smyčcovým nástrojem houslového typu. Můžeme narazit na mnoho variant, jelikož stavebné postupy nejsou nijak normalizované a záleží na preferenci a zkušenosti výrobce. Uvidíme kontrabas nesoucí znaky viol da gamba, stejně jako kontrabas opticky se blížící spíše houslím, nebo kombinace obojího.

1.3 – Lidová hudba

Oproti kůrové hudbě, která byla provozována oficiálně pod hlavičkou a za financování církve, byla lidová hudba na opačném břehu pomyslné řeky.

¹³ KMENT, Jan. Nejhlubší z rodu smyčců: dějiny a literatura kontrbasu. Praha: Supraphon, 1988, str. 18.

¹⁴ Počeštěně violon.

Za žádnou produkci nestála větší organizace. Lidé hráli pro radost sami sobě nebo k tanci a poslechu ostatním. Jelikož lidová hudba¹⁵ byla provozována obyvatelstvem nesourodého postavení, bohatství, pracovního zařazení, vyznání atd., není jednoduše a stabilní. Folklórní projev se liší regionálně, v závislosti na lokální historii, kultuře, panském vlivu¹⁶ a v neposlední řadě bohatství kraje. Jelikož tento typ hudby byl provozován výhradně soukromníky, odvíjí se od toho i variace hudebních nástrojů v hudbě použitých. Paleta instrumentů je zde velice barvitá a zabírá od po domácku, přes poloprofesionálně, až po poučeně vyrobené spektrum nástrojů. Tím se samozřejmě mění i kvalita instrumentů a často tato situace ovlivňuje i samotnou hudbu a složení kapel. I v případě poloprofesionální či poučené výroby se většinou jednalo o nástroje vyrobené řemeslně zručně, leč částečně mimo obor. Mezi řemeslníky, kteří se tímto zabývali, patřili hlavně truhláři nebo stolaři. Nástroje od mistrů loutnařů či dokonce houslařů byly většinou svou cenou pro venkovany nedostupné.

Po rozvoji viol da gamba a rozkvětu polyfonní církevní hudby nastala na našem území doba kulturního temna. Husitské hnutí způsobilo prakticky přerušování vývoje nástrojové hudby. Vyřadilo na čas některé vrstvy společnosti z kulturní aktivity a přerušilo dočasně i mezinárodní kontakty české hudby. Nástrojovou hudbu nejširších lidových mas dokonce zcela zakázalo. Zatímco v okolních evropských zemích bylo období renesance i se svým novým hudebním instrumentárem na vrcholu rozkvětu, u nás panoval ekonomický a kulturní rozvrat. Zmizela tradice nástrojové hudby z měst i venkova, a těch pár oblastí, kterým se husitství vyhnulo, nestačilo na její udržení. Následující období konsolidace, během něhož se na nástrojovou hudbu dostalo jen v nejvyšších společenských vrstvách, dalo vzniknout jen jakési částečné renesanci na našem území. Dokladem toho je například inventář Rožmberské kapely až z roku 1610 nebo také pozdější materiál hudební sbírky Karla Lichtensteina-Castelcorna z Kroměříže. Z té můžeme soudit,

¹⁵ Nebo také hudební folklor. Hudební folklor je pojem, kterým je vymezena jedna z oblastí folkloru, a to lidová píseň a lidová instrumentální hudba. S pojmem hudební folklor jsou spojovány i nástroje lidové hudby, které zkoumá etnoorganologie. Tento pojem používáme jako terminologický protipól ke slohové umělecké hudbě. TYLLNER, Lubomír. *Tradiční hudba: hledání kořenů*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010. ISBN 978-80-87112-43-4, str. 81.

¹⁶ Rozuměj vlivu místní vrchnosti feudálního zřízení podle Karla Marxe. LE GOFF, Jacques. *Kultura středověké Evropy*. Praha, 1991, str. 426.

že renesanční instrumentační praxe, včetně jejího nástrojového instrumentáře viol da gamba apod., u nás přežívala ještě po třicetileté válce.¹⁷

V lidových vrstvách se hudebnost a s ní spojené užívání smyčcových basových nástrojů v lidové instrumentální hudbě objevuje za kulturou vyšších vrstev až s jistým časovým zpožděním. Nový typ nástroje se mohl mezi lidovými vrstvami rozšířit až po tom, kdy se stal ekonomicky dostupným nebo když se ho vesničtí řemeslníci naučili vyrábět svépomocí. Mezi tyto smyčcové basové nástroje lidových muzikantů patřily např. basetly, ploschpermenty, trumšajty, kontrabasy, upravovaná violoncella, hybridní basety nebo vozembouch.¹⁸

1.3.a – Ploschperment

Jedním z typických představitelů lidových uskupení byly Jihlavské skřipácké kapely¹⁹. Ty kromě nezřídka po domácku vyrobených skřípek používaly jako basový nástroj tzv. ploschperment²⁰ neboli skřipácký bas²¹. Tento nástroj je velmi

¹⁷ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 600, 601.

¹⁸ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 600, 601.

¹⁹ Název je odvozen od hry na tzv. Jihlavské skřípky. Chudostrunný smyčcový chordofofon připomínající housle, jenž se skládal ze dvou hlavních částí. Dlabu spodní jednolitě báze zahrnující zadní desku, olubení a krk s hlavou a přední desky. Do té byly vyhloubeny dva otvory obdélníkového tvaru.

KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 522, 524, 528.

²⁰ Jan Kment se v publikaci Nejhlubší z rodu smyčců mylně domnívá, že ploschperment a skřipácký bas jsou dva odlišné nástroje. Uvádí zde skřipácký bas jako nástroj jihlavských lidových kapel a ploschperment (plašperment) přivlastňuje dyndáckým kapelám jihovýchodních Čech. Zde se ovšem jedná o jednu a tu samou skupinu muzikantů. Nejen ze zeměpisného hlediska, ale hlavně co se označení týče. Dyndácké a skřipácké kapely byly oboje označovány podle tradičního houslím podobného smyčcového nástroje jménem skřípky = dyndy. Zprávy o těchto muzikách pocházejí již ze 17. století a vyskytovaly se převážně v oblasti jihozápadní Moravy a v okolí Jihlavy a Třebíče.

KMENT, Jan. Nejhlubší z rodu smyčců: dějiny a literatura kontrabasu. Praha: Supraphon, 1988, str. 31.

Etnografický region Horácko. *Viditelný Macek* [online]. 24.2.2005 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z:

<http://viditelnymacek.cz/encyklopedie/objekty1.phtml?id=122606>

²¹ Jaroslav Markl tento instrument označuje za dyndácký kontrabas. Ovšem podle jeho popisu jde o tentýž nástroj. Nicméně označení kontrabas není podle mého soudu zcela přesné. Byť podle ladění (D-G-d-d) a funkci v kapele je tu podobnost, tak vzhledem k technice hry a celkové stavbě ploschpermentu si nástroj zaslouží vlastní označení, a tudíž ploschperment, skřipácký bas (bloschperment, plašperment, Poβ). To samé se týká i basetlu. I přesto, že se na první pohled může zdát, že jsou tyto nástroje téměř shodné, jsou mezi nimi podstatné rozdíly. Všechny tři výše zmíněné basy - tedy kontrabas, plošperment a basetl, jsou více či méně příbuzní, ale jejich podstata je odlišuje natolik, že bychom se měli vyvarovat záměnám či kombinaci názvosloví. Jedná se o tři různé, samostatně stojící, nástroje.

MARKL, Jaroslav. *Lidové hudební nástroje v Československu: obrazový soubor: učební pomůcka pro hudební výchovu na základních školách, školách 2. cyklu a lidových školách umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. Obrazové soubory, str. 35.

KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 604.

zajímavou variací na basetl. Jak píše v poznámkách, je to podle mého značně odlišný nástroj, nicméně nezasvěcenému oku se může zdát na první pohled téměř totožný²².

Ploschperment je ve své skupině velice vyspělý nástroj. I když svůj původ má ve skřipáckých kapelách, tedy figuruje mezi nástroji jednoduché stavby vydlabané ze dvou hlavních částí, svou stavbou je technologicky mnohem pokročilejší a složitější a přibližuje se moderním smyčcovým nástrojům. Velikou zajímavostí je, že při stavbě ploschpermentu se jeho autor nespolehal na lepení. Dno je rovné, bez lomení, olubení se skládá ze tří částí a klenba víka není nikterak horentní. Na vnitřní straně obou desek jsou vyhloubeny drážky, do kterých jsou luby²³ zasazeny. Místo lepení se používal měkký drát, jímž se prošíla vrchní a spodní deska k sobě²⁴. Přední deska měla ozvučné otvory, jako každý jiný smyčcový nástroj. V tomto případě to ale byly tři otvory na každé straně. Jednalo se o zdánlivě roztažené, dnes téměř výhradně používané písmeno f, kdy se kruhové otvory na jeho koncích vzdálily od těla písmene až natolik, že vytvořily samostatné jednotky²⁵. Další stavebnou zajímavostí je opačné umístění basového trámce a duše, než jak jsme tomu zvyklí u moderních nástrojů. Basový trámec, můžeme-li ho tak stále nazývat, byl totiž umístěn pod nožkou kobylky na straně nejvyšší struny. A duše naopak pod strunou nejnižší. Ta ovšem nezastávala funkci frekvenčního nosiče jako dnes, nýbrž jen podepírala celou konstrukci a zabraňovala propadu přední desky pod tlakem strun. Celkově byly ploschpermenty konstruovány velice robustní a při jejich stavbě se spolehalo spíše na kolíky a hřeby než na klíž, aby byly schopné vydržet přenášení ze vsi do vsi při přesunu muzik. Krk skřipácké basy byl velice krátký masivní a téměř rovnoběžný s přední deskou. To způsobovalo, že struny byly vzdáleny od hmatníku 2-3 cm, což bylo příliš mnoho na domáčknutí. To ale vzhledem k technice hry na tento nástroj ničemu nevadilo. Ke zkracování kmitající části struny se docílilo ne jejím přimáčknutím, nýbrž tzv. štípáním. Hráč na ploschperment buď ve stoje, s nástrojem zavěšeným

²² Viz. přílohy č. 1., 2. a 3.

²³ Luby se tvarovaly několikahodinovým vařením ve vodě a následným ohýbáním kolem např. kmene stromu. Poté byly zasazeny do drážek v deskách a nechaly se vyschnout.

²⁴ Desky na rozdíl od viol přesahovaly přes luby.

²⁵ Původ tohoto pro ploschperment typického prvku není jistý. S výřezy skládajícími se z jednoho hlavního a dvou menších, většinou kruhových otvorů, se setkáváme na ikonogramech již z 11. století. Ve 14. a 15. století se otvory mění na kosočtverečné, které zastávají spíše dekorativní funkci. O tři století později se tvar vrací zpět ke kruhovému. Od 19. století se tento znak objevuje již jen v lidovém hudebním instrumentáři. Zřídka vidíme třídílné ozvučné otvory na basetlech z Čech a Moravy, u kterých rozcházející se kulaté otvory vždy kopírují siluetu písmene f. Jen u jihlavských ploschpermentů se vedlejší otvory vzdalují hlavnímu do S formovanému výřezu natolik, že s ním zdánlivě nesouvisí. Viz. příloha č. 1.

KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 569.

na krku, nebo častěji v sedě, s nástrojem na kolenou nebo na stole, štípal jeho struny, a tím zkracoval jejich amplitudu. Způsobů, jakými toho bylo docíleno, bylo vícero²⁶. Hmatník byl tedy využíván jen pouze jako orientační médium označené značkami pro usnadnění hry. Technika smyčce byla podobně variabilní, už jen díky možnosti pochodového hraní ve stoje²⁷. Ke zvuku skřipácké basy neodmyslitelně patřil drnčivý charakter. Pro zvýraznění zvukového projevu měly tyto nástroje do struníku zašroubovaný šroub, který se opíral o tzv. sklíčko²⁸. Při vibracích struníku, způsobených rozechvíváním strun, drnčel šroub o sklíčko a vytvářel tak charakteristický zvukový efekt. Kobylka byla hrubá, po domácku vyřezaná, většinou javorová s dekorativním srdíčkem uprostřed a dvěma nožkami. Od kobylek jiných nástrojů se lišila hlavně v drážkách na struny, které dosahovaly hloubky kolem 15 mm, aby při hraní nedošlo ke stržení strun. K těmto nástrojům patřilo i malé příslušenství. Kromě smyčce s sebou nosil každý hráč také řemen na zavěšení nástroje při hře ve stoje, na přenášení a na zafixování polohy při hře v sedě. Dále bylo také zapotřebí kovářského výrobku označovaného jako hever²⁹. Ten se používal k ladění nástroje³⁰.

1.3.b – Basetl

Stejným způsobem se ladil i basetl. Basetl neboli baset, básek, basička, šustrbas, malý bas, poloviční bas³¹, byl vesnickými nebo maloměstskými řemeslníky³²

²⁶ Viz. příloha č. 4

²⁷ Viz. příloha č. 5

²⁸ Kovová destička nalepená na vrchní desce pod struníkem.

²⁹ Viz. příloha č. 6

³⁰ Jelikož ploschpermenty neměly mechaniku, používal se hever k otáčení dřevěných kolíků zaražených do kolíkové skříně podobně, jako je tomu u houslí nebo u violoncella. Při žádoucím napnutí struny se ladění fixovalo zaražením klínku do konce kolíku a takto nástroj vydržel naladěný i několik měsíců. Jelikož byla procedura ladění poměrně náročná, ladila se celá kapela podle basu. Trvanlivost ladění ploschpermentu byla jakýmsi puncem kvality nástroje.

KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 553-604.

³¹ Tyto pojmy uvádí P. Kurfürst jako názvy téhož nástroje. Ovšem v publikaci KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KRÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1. Na straně 20 je uvedeno rozdělení, kde baset, z italského bassetto (tzn. malý bas), basso di camera a poloviční bas, jsou označení jednoho typu nástroje profesionální výroby požívaného v komorní hudbě do konce 18. století, zatímco basetl je jeho lidová varianta domácí výroby. V průběhu historického vývoje těchto nástrojů, záznamů o nich a jejich katalogizace v různých sbírkách a depozitářích, se ovšem setkáme s těmito termíny prolínajícími se a na více náhledů na tuto problematiku. Já jsem přizpůsobil označení v celé práci rozdělení tomuto, abych předešel terminologickým nesrovnalostem. U pojmu hybridní baset jsem se přiklonil k verzi bez „L“ pro zachování původního Kurfürstova tvaru, i když se jedná o nástroj lidového původu.

³² Převážně stolaři.

KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 602.

vyrobený nástroj pohybující se svou velikostí mezi kontrabasem a violoncellem. Býval osazen většinou třemi strunami, a to A-D-g. Je to nástroj vycházející z principů stavby viol da gamba, nicméně spojitost s profesionálně vyráběnými nástroji nebyla prokázána. K výrobě basetlu se používala různá dřeva³³, nejčastěji však osvědčená kombinace javor – smrk. Kromě heveru k němu patřil i řemen, který sloužil k zavěšení nástroje při chůzi, ať už ke hře, nebo jen k cestování. Výrobci dbali především na pevnost konstrukce. Pavel Kurfürst ve své publikaci Hudební nástroje tvrdí, že basetly vycházely ze stavby viol da gamba. To je jistě do určité míry pravda, jelikož před příchodem kontrbasu to byl nejvyspělejší smyčcový basový chordofon používaný v lidové hudbě, nicméně nemohu zcela souhlasit s tímto tvrzením v celém jeho rozsahu. Již vzhledem ke svému prostředí, jak Kurfürst uvádí. Profesionálně vyrobené violy da gamba se lišily nejen provedením, ale také původem vzniku a zcela jistě i cenou. Basetly oproti tomu, vzniknuvše v dílnách venkovských stolařů, byly vyráběny co nejpevnějším a nejjednodušším možným způsobem. P.K. uvádí následující podobnosti:

- 1) „Ploché dno rovné nebo s lomením“- Zde je podobnost jasná u druhé možnosti, ale gamby měly dno výhradně lomené.
- 2) „Klenuté víko“- to je zcela jistě v pořádku.
- 3) „Plytké boční výřezy ve tvaru písmene C“- Toto je další nesrovnalost. U viol da gamba tyto výřezy převažovaly, ale objevovaly se i plaménkovité výřezy a jejich různé obměny. U basetlu, který pocházel z venkovského prostředí a byl vývojově blízko ploschpermentu, se objevovaly otvory spíše podobné tvaru písmena S, popř. f, respektive podobně jako známe dnes, jen bez středového křížení. Některé basetly dokonce naznačovaly trojitě ozvučné otvory, podobně jako u ploschpermentu. Otvory ve tvaru písmene C nevylučuji, ale jejich výskyt předpokládám ojediněle.
- 4) „Luby povlovně navázané na krk“- Na obrázku č. 414 ve své knize vyobrazuje P.K. třístrunný basetl s luby povlovně navázanými na krk. To je ale jediný exemplář s tímto atributem, na který jsem během svého výzkumu narazil. Na dalších vyobrazeních, které ve své publikaci uvádí,

³³ Jaký materiál byl použit, se odvíjelo od dostupnosti. Výrobce ovšem vždy vybíral dřeva podle tvrdosti.

a to obrazy č. (418,)³⁴ 576, 577, 578 a 815, je jasně zřetelné, že luby končí u krku přímo, téměř pod pravým úhlem. Toto zjistíme také na obrázku malé třístrunné basičky lidové výroby v publikaci: MARKL, Jaroslav. *Lidové hudební nástroje v Československu*, dvou vyobrazených malých basiček v publikaci MARKL, Jaroslav. *Lidové hudební nástroje v ČSSR v stálé výstavě Krajského střediska lidového umění ve Strážnici*, a při prozkoumání basetlu v expozici Národního muzea hudby³⁵. Převaha dobových ilustrací a reálných fotografií nad jedinou perokresbou³⁶ a tvrzením je tedy značná. Jak jsem již psal výše, je také třeba se ještě zamyslet nad původem a kořeny nástroje. Je to instrument vyráběný stolaři a truhláři ve venkovském prostředí za co nejnižších nákladů. Tito řemeslníci docela pravděpodobně již měli zkušenosti s výrobou ploschpermentů nebo s nimi alespoň přišli do styku. Drtivá většina lidových chordofonů končí luby u krku hranou a ne pozvolna, tudíž dodatečné ohýbání lubů ke krku se jeví jako komplikace navíc a zároveň jako know-how³⁷ ne zcela jasného původu.

Jako výjimku uvádí P.K. desky s přesahujícími okraji, čímž částečně vyvrací své předchozí tvrzení. Jako vysvětlení je například možné, že nějaký zámožnější venkovan si nechal postavit basetl u profesionálního loutnaře/stavitele viol da gamba, a ten mu podle požadavku, ale za využití svých zkušeností, postavil nástroj požadované velikosti, jenž byl ve skutečnosti kombinací obou. Další variantou může být, že autor oné ilustrace³⁸ měl za předlohu nástroj podobný, ale náležící do jiné kategorie³⁹ a v domněnku, že se jedná o basetl, jej tak nakreslil.

³⁴ U Vyobrazení hráče na kališskou basičku bychom se mohli o spojitosti s basetlem dohadovat. Uvádím ji jen jako příklad prostředí původu, ze kterého basetl vznikl.

³⁵ Katalogové číslo E 285.

³⁶ Viz. příloha č. 7.

³⁷ Znalost poznatků, receptů, výrobních a obchodní znalostí a postupů získaných dlouholetou zkušeností. *Pojem know-how* [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/know-how-nouhou>

³⁸ Nepředpokládám, že P.K. založil svou expertizu na jedné ilustraci. Tuto myšlenku uvádím jen jako podnět k úvaze.

Viz. příloha č. 7.

³⁹ Profesionálně vyhotovený smyčcový basový chordofon malých rozměrů.

1.3.c – Kontrabas

Kontrabas nebo také basa, barbora, basička, bára, baska, bručna, medvěd, kostelní bas, se do lidových muzik začal díky ekonomické náročnosti dostávat až v 19. století. Tyto nástroje byly často vyrobeny podobným způsobem jako předchozí folklorní basové nástroje, tedy zhotovené vesnickými řemeslníky, kteří se většinou snažili okopírovat profesionálně vyhotovené kontrabasy z kůrů místních kostelů a často nesly stopy různých zjednodušení, ať už ve tvaru korpusu, hlavy či ozvučných otvorů. Většina těchto lidově vyrobených nástrojů byla třístrunná⁴⁰. Zámožnější kapely si hlavně později koncem 19. století kupovaly nástroje z hudebních závodů. Potom se již povětšinou zachovávalo profesionální ladění, jak jej známe dnes⁴¹. Tyto nástroje ale stály podle provedení a velikosti od 58 do 200 K, a tak bylo mnohdy levnější objednat violoncello, které se pohybovalo mezi 24 a 120 K, a přeměnit ho na basový nástroj⁴². I tato upravená cello byla většinou třístrunná.⁴³

Kontrabas se uplatňuje dobře v kapelách nejen hudeckých⁴⁴, ale i v kapelách smíšených, kde je hudecký základ rozšířen ještě o cimbál a dechová nástroje⁴⁵. J. Markl uvádí: „Méně logické je již zařazení kontrbasu do dudácké kapely, vázané na hru v jediné tónině a bez přestání podkládané jejím základním tónem z basové píšťaly dud“.⁴⁶ To je jistě pravda, nicméně kontrabas v dnešní době do souboru české muziky patří. Nevidíme ho běžně v dudáckých kapelách složených například z dud a zpěváků nebo výhradně z dudáků, ale jakmile je kapela větší či o více různých nástrojích, je její neodmyslitelnou součástí.

⁴⁰ S nejběžnějším laděním A¹-D-G.

⁴¹ E¹-A¹-D-G

MARKL, Jaroslav. *Lidové hudební nástroje v Československu: obrazový soubor: učební pomůcka pro hudební výchovu na základních školách, školách 2. cyklu a lidových školách umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. Obrazové soubory, str. 36.

⁴² Toho bylo docíleno výměnou strun a kobyly za pevnější.

⁴³ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 606.

⁴⁴ Kapela složená převážně z houslí, popřípadě doplněná o violu.

⁴⁵ Většinou se jedná o klarinet, ale můžeme narazit také na flétnu, lesní roh apod.

⁴⁶ MARKL, Jaroslav. *Lidové hudební nástroje v Československu: obrazový soubor: učební pomůcka pro hudební výchovu na základních školách, školách 2. cyklu a lidových školách umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. Obrazové soubory, str. 36.

1.3.d – Trumšajt

Méně obvyklými nástroji zastupujícími bas ve folklorní hudbě jsou trumšajt, hybridní baset a vozembouch.

Trumšajt, známý též jako tromba marina a v Čechách jako trumarýna, je vysoká⁴⁷ ozvučná skříň tvaru protáhlého jehlanu o třech až pěti stranách⁴⁸. Jeho zúžená vrchní část zastupuje zároveň krk i hmatník. Byl potažen povětšinou pouze jednou strunou, která byla bez struníku připevněna přímo ke spodní části těla nástroje. Při hraní se struna k hmatníku nedomačkávala, ale prsty se na ni jen pokládaly, čímž vznikl pronikavý zvuk flažoletu. Kobylka byla opatřena podobným mechanismem jako struník ploschpermentu a vydávala při hraní drnčivé zvuky. Tyto zvukové atributy využívalo ještě na začátku novověku anglické námořnictvo ke zvukové signalizaci⁴⁹. Jak se dostal trumšajt do českého folkloru není známo. Jediným dokladem uvedené techniky je dochovaná fotografie tří slepých muzikantů z Kašperských Hor⁵⁰ od Ludvíka Kuby z roku 1898. Daleko větší uplatnění našel trumšajt jako jednoduše vyrobitelný smyčcový basový nástroj v lidových kapelách z okolí Turnova a Mnichova Hradiště. Technika hry se postupně změnila na podobnou hře na běžný baset.

1.3.e – Hybridní baset

Jakýmsi hybridem mezi trumšajtem a basetem byl nástroj sledující čistý účel. Se záměrem docílit co nejjednodušší stavby, sloučili venkovští výrobci jednoduchý korpus trumšajtu s vybavením třístrunného basetlu. Vznikaly tak nástroje se širokou jehlanovitou rezonanční skříňí a basovým krkem, mnohdy doplněné ocelovou pružinkou drnčící o spodní stranu kobylky, kterou si ponechaly jako drnčící zařízení z trumšajtu. Tyto nástroje vznikaly zejména na počátku 19. století v severovýchodních Čechách.

⁴⁷ Až 1,7 metru.

⁴⁸ Viz. příloha č. 8.

⁴⁹ Proto tromba marina.

⁵⁰ Hráli ve složení niněra, triangel, trumšajt. Tento trumšajt byl 144 cm vysoký a 24 cm široký ve své spodní části.

1.3.f – Vozembouch

Za nejneobvyklejší a jen velmi okrajový smyčcový chordofon se dá označit vozembouch, popř. bambas nebo bumbasa. Ve své původní podobě se jednalo o jeden a půl až dva metry vysokou dřevěnou tyč s jedinou, na kolíčku napnutou střevovou strunou, které jako kobylka a zároveň ozvučná skříň sloužila hovězí měchuřina nafouknutá vzduchem. Na tento nástroj se hrálo smyčcem a bylo na něj možno vyloudit několik jakýchsi nepříliš určitých tónů. Dal se tedy s nadsázkou použít jako basující doprovod. Jelikož tóny, které bambas vydával, nebyly příliš ušlechtilého charakteru, používal se i k nejrůznějším hudebním šprýmům v podobě tzv. kočičích serenád, hře pod okny lakomého šlechtice, domýšlivého děvčete apod. Střevovou strunu postupně nahradil drát, měchuřinu prázdná plechovka a smyčec dřevěné hřeblo nebo vařečka⁵¹. Na hlavici nástroje byla připevněna různá zvonivá cingrlátka a plíšky a vozembouch podstupoval obměnu také po estetické stránce v podobě přidávání barevných pentlí, malé botičky na jeho spodní konec, přidání ramen, či vyřezávané hlavy na vrchní konec, až do podoby, jak ho známe dnes⁵².

⁵¹ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 437.

MARKL, Jaroslav. *Lidové hudební nástroje v Československu: obrazový soubor: učební pomůcka pro hudební výchovu na základních školách, školách 2. cyklu a lidových školách umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. Obrazové soubory, str. 37.

⁵² Viz. příloha č. 9.

2.

Jak se stavělo

2.1 – Kostelní nástroje v lidové hudbě

Co vlastně pojem kostelní nástroj nebo kostelní basa znamená. V minulé kapitole jsem pojem kostelní basa zmiňoval ve spojitosti s lidovým kontrabasem. Proč? Jedná se zde o kvalitu provedení. Před polovinou 19. století, kdy se teprve kontrabasy začaly do folklorních kapel dostávat, byla naprostá většina nástrojů těchto kapel vyrobena po domácku nebo řemeslníky jiných než nástrojařských oborů. Důvodem byl nedostatek prostředků a omezené logistické možnosti. Dalším aspektem bylo i to, že lidoví hráči byli většinou samouci. Nástroj buď zdědili, nebo se jim zalíbil nástroj cizí a nechali si u místního stolaře vyrobit kopii, nebo jednoduše kapele chyběl bas, tak dostali za úkol hrát. Sofistikovaných nástrojů nebylo ani tolik třeba. Šlo spíše o charakter zvuku a oblastní zvyklosti⁵³. Muzikanti tedy hráli na to, co měli k dispozici a co jejich lokální řemeslníci uměli vyrobit.

Téměř každý ovšem chodil do kostela, kde se o svátostech hrála hudba. Velikostí a kvalitou úměrná velikosti a důležitosti kostela a města. To už ale financovala církev, a ta byla schopna nákup a dopravu kontrabasu na kostelní kůr zajistit. I tyto nástroje se však v kvalitě lišily, ale již šlo o profesionálně vyrobené kusy. Proto v lidové hudbě mluvíme o base, basičce, káče, barboře atd., ale na kůru je postavena kostelní basa.

V pozdější době, když už nástroje byly vyráběny ve fabrikách a zároveň se i běžné obyvatelstvo dostalo k dostatečným obnosům, dostala se kvalita používaných nástrojů na jistou standardizovanou úroveň. Kostelní basy se začaly objevovat i ve folklorních kapelách. Jistě, stále bylo možné vidět a slyšet kapely s nástroji vyrobenými po domácku, ale čím více kostelních bas se ve folkloru používalo, tím častěji už to byla jen basa.

⁵³ Někde se používal plošperment s drnčivým sklíčkem, někde basetl bez něho atd.

2.2 – Kostelní nástroje na kůru

Když jsem plánoval tuto práci, měl jsem za to, že kostelní nebo kůrové nástroje se od ostatních liší menzurou. Že jsou již z principu větší než obyčejné nástroje. Tuto myšlenku jsem ale v průběhu výzkumu musel přehodnotit. Jak píše výše, jedná se spíše o otázku kvality než velikosti. Je pravda, že mnoho starých nástrojů je menzurou větších a tělem mohutnějších, než bývaly nástroje folklorní a než jsou dnešní moderní, to ale nemá původ v předurčení nástroje pro kůr. Mohutnost těchto nástrojů má více důvodů. Musíme si uvědomit, že menzura nebyla unifikována zhruba do 50. let 20. století. To začalo až se stavbou kontrabasů ve větších objemech, ať už ve fabrice, nebo v dílnách. K ustálení došlo zhruba v roce 1952, když do Lubů přišla objednávka velkého počtu kontrabasů z USA.⁵⁴ Do té doby se nástroje stavěly hlavně podle požadavků hráčů nebo jako kopie již existujících kusů. Záleželo také na tom, jakou technikou nástrojař kontrabas stavěl. Varianty byly tři. Takzvaně *na formu, do formy nebo podle ruky*. Na formu znamenalo, že měl nástrojař jakési jádro nebo kopyto, kolem kterého postupně stavěl věnec a desky, a před dokončením korpusu jej vyjmul. Do formy znamenalo, že měl formu dutou a věnec nástroje stavěl do jejího vnitřku, podobně jako když sklář vyfoukává do formy nádobu. A podle ruky znamenalo bez formy, jen podle oka. Tato technika ovšem vyžadovala již značnou zkušenost. Dřevo i během výroby nástroje pracuje a při špatných odhadech a výpočtech může dojít k deformaci ještě před dokončením. Mistrovské kontrabasy byly po dlouhou dobu vyráběny mistry jiných nástrojů jako byli houslaři nebo loutnaři. Kontrabas tedy nebyl primárním výrobním artiklem. I když se kostelní nástroje nekradly, tak spojení jejich už tak nevelkého množství a skladovacích podmínek, kdy za stálé teploty, vysoké vlhkosti a často nedbalému zacházení podléhaly červotočům a všeobecně ne příliš dobrému stavu, mělo za následek, že mistrovských nástrojů bylo pomálu. Prvními řemeslníky, kteří se u nás začali věnovat stavbě kontrabasů ve větším množství, byli Jan Nepomuk Bina a Benjamin Patočka⁵⁵.

Nástrojaři, kteří se začali specializovat výhradně na výrobu kontrabasů, se začali objevovat koncem 50. let 20. století. Prvními z nich byli Josef Budil a Rudolf Oberländer. Tito dva houslaři objevili na trhu stále patrné vakuum a začali ho vyplňovat. Na vývoji spolupracovali s věhlasným kontrabasistou a průkopníkem

⁵⁴ Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 26.3.2018.

⁵⁵ Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 26.3.2018.

sólové kontrabasové hry Františkem Poštou. Jako předlohu používali nejprve modely J.N. Bina a také Poštův vzácný kontrabas od Giovanni Granciniho z roku 1965.⁵⁶

2.3 – Stavitelé kontrabasů

Vyjmenovat všechny důležité stavitele kontrabasů, kteří působili na našem území, by bylo téma na celou další práci. České houslařství má hlubokou tradici a působilo zde mnoho mistrů uznávaných i daleko za našimi hranicemi. Zaměřil jsem se především na mladší skupinu nástrojařů, kteří se ve své výrobě věnovali hlavně kontrabasům a dali základ nové vlně výrobců kontrabasů po druhé světové válce. Neopomeňme ale jména jako jsou Johann Georg Hellmer, jeho syn Karl Joseph Hellmer, Johann Michael Willer nebo Johann Ulrich Eberle, jejichž nástroje zde také uvádím v zástupu staré generace houslařů.

2.3.a – Jan Nepomuk Bina

Jan Nepomuk Bina se narodil roku 1826 do rodiny pražského krejčího a muzikanta. Jeho mistrem byl František de Paula Lehner (1802-1878). Své tovaryšské období strávil v dílnách Jana Baptisty Stosse v Praze, Josefa Hambergera v Prešpurku, Ferdinanda Patzelta v Pešti a Antona Hofmanna ve Vídni. Roku 1853 se usadil v Praze na Václavském náměstí. Jeho výrobky byly předními představiteli tzv. pražské školy a byly typické svými ladícími kolíky. Věnoval se výrobě a opravám téměř výhradně kontrabasů a jeho hlavními zákazníky byli kontrabasisté carského Ruska a Uher. Několik kontrabasů vyrobil také pro vídeňskou dvorní kapelu. Zemřel v roce 1897.⁵⁷

⁵⁶ Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 26.3.2018.

⁵⁷ KMENT, Jan. Nejhlubší z rodu smyčců: dějiny a literatura kontrbasu. Praha: Supraphon, 1988, str. 58.

Bina, Jan Nepomuk. *Český hudební slovník* [online]. 17.11.2002 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&iid=8299

2.3.b – Benjamin Patočka

Benjamin Patočka se narodil 31.8. 1864 v Pasekách nad Jizerou. V letech 1870-1880 se vyučil houslařem u Josefa Jana Nepomuka Metelky, který měl dílnu jen pár kroků od jeho rodného domu. Po svém vyučení odešel B. P. na zkušenou a pracoval v Německu u Josefa Čermáka, v Českém Šumburku, a také v Praze u J. N. Biny. Osamostatnil se v roce 1888, kdy se vrátil do Sklenařic⁵⁸, aby převzal manufakturu po svém zesnulém mistrovi. V roce 1894 se přestěhoval do Jičína. Stále opravoval, vyráběl a překupoval nástroje, které často posílal do Ruska se svou viňetou v azbuce. Mluvil dobře rusky a byl pokladníkem Ruského kroužku v Jičíně. Dále ovládal němčinu a francouzštinu a učil se polsky, rumunsky, maďarsky a čínsky. V orchestru jičínského učitelského ústavu hrál na violu a byl tajemníkem společenstva živností a účetním nemocenské mistrovské pokladny. Za svého života vyučil mnoho houslařů. Mezi nimi i svého syna Josefa Patočku. Za působení B. P. vyšlo z jeho dílen na 6000⁵⁹ nástrojů s jeho signaturou⁶⁰. Mnoho z nich bylo objednáno v Schönbachu, ale jeho vlastnoručně vyrobené nástroje se řadí mezi nástroje zakladatelů podkrkonošské houslařské školy⁶¹. Tyto nástroje také posílal do Ameriky, kde se úspěšně zúčastnil řady výstav.⁶²

2.3.c – Josef Budil

Josef Budil se narodil 8.12.1932 v Podsedlicích. Houslařem se vyučil v národním podniku Cremona v Lubech u Chebu, kde studoval od roku 1947. Jeho mistry byli Bohumil Hřib a Josef Pöltzl. Od roku 1950 nastoupil v Cremoně do kontrabasové dílny, kde prošel celou výrobou. Svůj první kontrabas postavil v roce 1951 a roku 1964 si otevřel vlastní soukromou dílnu a stal se členem Kruhu umělců

⁵⁸ Vesnice vzdálená asi 4 kilometry od Pasek nad Jizerou.

⁵⁹ Zde se údaje liší. Jan Kment uvádí v publikaci Nejhlubší z rodu smyčců jako Patočkův poslední opus rozpracovaný kontrabas s číslem 5802.

⁶⁰ Housle, violy, violoncella, kontrabasy, violy d'amoure, kytary, mandolíny a balalajky.

⁶¹ Nejmladší česká houslařská škola, která vznikla ve 20. letech 19. století na území Sudet v oblasti Pasek nad Jizerou a Sklenařic. Jejím zakladatelem byl vyučený truhlář a vlastenec Věnceslav Metelka.

KMENT, Jan. Nejhlubší z rodu smyčců: dějiny a literatura kontrabasu. Praha: Supraphon, 1988, str. 59.

⁶² *Patočka, Benjamin* [online]. 20.5.2005 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z:

http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=8338

Osobnost regionu: Houslař Benjamin Patočka. *Jičínský deník* [online]. 29.4.2013 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: https://jicinsky.denik.cz/kultura_region/osobnost-regionu-houslar-benjamin-patocka-20130429.html

houslařů⁶³. Vedle již zmíněných modelů Grancino a Bina, staví ještě model Techler a také svůj vlastní. Jeho nástroje mají úspěch v zemích slovanských, balkánských, skandinávských, ale například i v Japonsku.⁶⁴

2.3.d – Další Lubští houslaři a Ivan Rohožka

Další houslaři, kteří se věnovali především kontrabasům, byli například Miroslav Pikart, František Zákopčanik nebo Jaroslav Lávička. Zajímavou postavou v historii výroby kontrabasů byl i kytarář Ivan Rohožka. U modernějších kontrabasů houslového typu přečnívaly přední i zadní deska přes luby. To ale při hře v palcové poloze může způsobovat nepohodlí a technické komplikace. Tyto přečnívající hrany jsou ovšem praktické při opravách nástrojů⁶⁵. Ivan Rohožka dostal nápad, jak tyto dvě věci zkombinovat. Jak zachovat praktičnost přesahujících desek a zároveň eliminovat jejich zavazení při hraní. Po dohadech se svými houslařskými kolegy z Lubů se rozhodl, že postaví kontrabas, i přes svoje zaměření na kytary. Rohožka tedy postavil vlastní nástroj, kde skutečně poprvé použil metodu, kdy desky přesahují, ale na vrchní straně nástroje se svažují k lubům, a ke krku se napojují již hladce zarovnané s luby. Tím bylo zachováno pohodlí hráče za přítomnosti přesahů desek. S tímto nástrojem poté Rohožka slavil soutěžní úspěchy a jeho kolegové houslaři, zabývající se výrobou kontrabasů, od něho tuto metodu sbrušování vrchního okraje desek převzali a je běžně používána.⁶⁶

2.3.e – Luby

Mnoho nástrojů, i když označených mistrovskou viňetou, nebylo postaveno v dílnách podepsaných mistrů. Jejich podpis zastupoval jakýsi punc kvality.

⁶³ Sdružení profesionálních houslařů, smyččařů a restaurátorů smyčcových hudebních nástrojů, funkční od r. 1958.

Kruh umělců houslařů. *Český hudební slovník* [online]. 15.7.2008 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1002962

⁶⁴ Budil, Josef. *Český hudební slovník* [online]. 17.11.2002 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=8479

⁶⁵ Hrany zarovnané s luby mohou komplikovat proces opravy při jeho opakovaném otevření. Věvec olubení má tendenci se díky změnám vlhkosti a napětí při otevření nástroje roztahovat. V extrémním případě až natolik, že přední desku již není kam naklízit zpět.

⁶⁶ Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 26.3.2018.

Všechny jimi prodané nástroje jim prošly rukama, ale ne všechny byly od nich postavené. V těchto případech nástrojaři fungovali jako překupníci a kontroloři kvality. Tyto přeprodávané nástroje měly často původ v Lubech na Chebsku⁶⁷, stejně jako mnoho houslařů.

Toto město je nejstarším střediskem hromadné výroby strunných nástrojů na světě. Zaujímá tím velmi významnou pozici v dějinách světové organografie a pochází odtud mnoho významných mistrů houslařů. Výrobní tradice nástrojařství zde sahá už ke konci 16. století. První významný rod houslařů založil původním povoláním lesmistr Eliáš Plachta. Původně doplňkový příjem obyvatelstva zde zapustil kořeny a postupně se stal zdrojem obživy. V roce 1921 se v Lubech a okolí tomuto řemeslu věnovalo více než 4000 lidí. V dílnách a manufakturách se zde stavěla široká škála strunných nástrojů. Po roce 1938 se výroba ovšem téměř zastavila kvůli druhé světové válce a přeorientovala se na výrobu válečnou. Pohromou pro houslařství v Lubech se stal poválečný odsun německých přistěhovalců. Odejít musela převážná většina místního obyvatelstva od obyčejných dělníků až po mistry. Ti si s sebou odnesli zkušenost a odbornost. Již koncem 19. století byla výroba v Lubech známá pod označením Cremona a pod touto značkou se znovu začínalo po válce v roce 1945. Zbylí obyvatelé byli nuceni vybudovat novou základnu lubského nástrojařského průmyslu. Pod značkou Cremona se vyráběly nástroje v soukromých dílnách a manufakturách až do roku 1968, kdy byl postaven nový závod.⁶⁸ Zajímavostí tohoto kraje je množství hospod a jejich jakési kastovní rozdělení. Do jedné hospody vždy chodila skupina nástrojařů stejného či podobného zaměření a schopností. Zde si předávali zkušenosti, poznatky a informace. To způsobovalo jisté výrobní mikroklima, které udržovalo stabilní úroveň kvality.⁶⁹

⁶⁷ Do konce druhé světové války známé jako Schönbach.

⁶⁸ Informační brožura *Luby a jejich minulost*, vydalo Město Luby v roce 2001.

⁶⁹ Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 26.3.2018.

3.

Basové smyčcové nástroje

V této kapitole se budu věnovat výčtu a popisu jednotlivých nástrojů, které se mi dostaly do ruky, nebo které jsem měl možnost sledovat v expozici.

3.1 – Nástroje ve sbírce národního muzea hudby

Inventář basových smyčcových hudebních nástrojů Národního Muzea Hudby čítá více než 26 exemplářů. Ve stálé expozici jich můžeme vidět hned několik včetně dvou kontrabasů, Rožmberské basy a malého basetlu. Ostatní nástroje nejsou bohužel zatím k vidění a jsou buď v procesu restaurování, nebo uloženy v depozitáři. Národní muzeum (dále jen NM) ovšem bude v nejbližší době otevírat nové prostory v Litoměřicích.

Tato budova, v současné době v rekonstrukci, bude sloužit jako depozitář pro ukládání hudebních nástrojů, předmětů a tiskovin týkajících se hudby. Součástí depozitáře bude také studovna pro badatele, restaurátorské dílny se zázemím a malý sál pro příležitostné kulturní akce. Po dokončení těchto prostor by měly být i ostatní nástroje snáze dostupné veřejnosti.⁷⁰

Některé tyto nástroje nepatří přímo NMH, ale jsou zapůjčeny většinou církevními institucemi. Tyto nástroje byly nezřídka za minulého režimu zabaveny a k právoplatným majitelům se dostaly zpět až prostřednictvím restitucí. Mnoho nejen basových nástrojů pochází ze sbírky Ondřeje Horníka⁷¹, jež se do majetku NM dostala v roce 1950. Ve stejném roce byl NM k trvalému užívání přidělen Velkopřevorský palác na Malé Straně, kde byla roku 1954 otevřena stálá expozice hudebních nástrojů, jejíž součástí tvořilo i několik nástrojů ze sbírky O. Horníka. Do té doby sdílelo NMH s NM nejen jméno, ale i prostory.

⁷⁰ Ústní výpověď kurátora oddělení hudebních nástrojů národního muzea Jana Kříženeckého ze dne 12.3. Rekonstrukce depozitáře Národního muzea v Litoměřicích. *Wachal* [online]. 4.7.2016 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://www.wachal.cz/rekonstrukce-depozitare-narodniho-muzea-v-litomerich.html>

⁷¹ Podrobněji viz. níže.

3.1.a – Trumšajt – neznámý autor

Součástí Horníkovy sbírky je spolu s dalšími lidovými nástroji také jeden trumšajt⁷². Místo, datum výroby, ani jeho autor nejsou bohužel známy, stejně jako lokalita Horníkova sběru.

Korpus nástroje je vyroben ze čtyř javorových a jednoho smrkového dílu, kterým je rezonanční deska. Jednotlivé díly jsou lichoběžníkového tvaru. Korpus je dole uzavřený a je osazen dvěma nožičkami. Rezonanční deska je opatřena ozvučným otvorem celkového průměru 66 mm, který tvoří 19 menších otvorů o průměru 7 mm, uspořádaných do růžice. Kolíčník je zakončen jednoduchým šnekem a je osazen jedním ladícím kolíčkem. Krk je z bukového dřeva. Hmatník je potažený vepřovou kůží a na něm je 6 dřevěných pražců. Kobyłka nástroje je umístěna dole, téměř mezi nožičkami a má asymetrický tvar. Jediná struna nástroje je z jehněčího střívka. Rezonanční deska je dekorována 10 kostěnými kruhy spojenými s výložkami. Nástroj je poškrábaný a na mnoha místech popraskaný.⁷³

Rozměry:

celková délka: 1302 mm

délka korpusu: 770 mm

celková šířka: 150 mm

hloubka: 140 mm

menzura: 1053 mm

inventární číslo NMH: E 300

⁷² Viz. příloha č. 8.

⁷³ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 100.

3.1.b – Basetl – neznámý autor

Jediný v současné době v Národním Muzeu Hudby vystavený basetl⁷⁴ je popsán jako: „Menší třístrunný lidově vyrobený kontrabas“⁷⁵. Jedná se o nástroj pravděpodobně lidové výroby⁷⁶. Přibližná doba výroby je začátek 19. století⁷⁷.

Má smrkovou klenutou přední desku s, podle popisu, dvěma ozvučnými otvory tvaru f. Podíváme-li se ale blíže, zjistíme, že kruhová zakončení otvorů nejsou přímo spojena se středními částmi výřezu. Spojení je naznačené drážkou, ale není vyhloubeno skrz desku. To potvrzuje domněnku o lidové výrobě a zároveň umísťuje vznik nástroje do oblasti jižních Čech, a to podobností s ploschpermenty zmíněnými v první kapitole, pro které byly takovéto ozvučné otvory typické. Jeden z možných důvodů, proč jsou kulaté otvory takto oddělené, je, že šablony pro ozvučné otvory nebyly kompletní jako dnes, ale naznačovaly pouze onu střední část. Autor nástroje si proměřil umístění kulatých otvorů, které následně vyhloubil kulatým dlátem, tzv. očkem. Středovou část potom vyřízl pilkou podle šablony. Podobnou techniku používal například Antonio Stradivari^{78,79}.

Za povšimnutí stojí také způsob napasování hmatníku. Pata krku nástroje je napasována pouze v šíři olubení. Přesahující přední deska by tudíž překážela napasování hmatníku přímo na krk. Proto je hmatník samotný silnější, těsně před tímto přesahem je schodovitě seříznutý a dále pokračuje v menší než poloviční tloušťce⁸⁰. Toto usazení napovídá použití hřebu, kterým se krk přichytil k nástroji a přiklížil k patce, která je ovšem v tomto případě velice subtilní. To je ovšem skutečně jen dohad, jelikož dovnitř nevidíme a na tomto nástroji bylo použito více technik z různých oblastí.

Spodní deska nástroje je plochá se zalomením, vyhotovená pravděpodobně z bukového dřeva. Hmatník a struník nejsou z ebenu. Jedná se o tvrdé dřevo natřené

⁷⁴ Viz. příloha č. 10.

⁷⁵ Basetl. *Metodické centrum dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů* [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://www.mcmi.cz/nastroj/basetl>

⁷⁶ Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 4.4.2018.

⁷⁷ Basetl. *Metodické centrum dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů* [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://www.mcmi.cz/nastroj/basetl>

Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 4.4.2018.

⁷⁸ K přenesení metod stavby docházelo v hojně míře při cestování dělníků za prací do českých zemí, při stavbě kostelů a katedrál. Hudebně založení dělníci si přivezli nástroje a při často několikaletém pobytu na našem území docházelo k asimilaci jejich vědomostí a případnému kopírování techniky stavby jejich instrumentů.

⁷⁹ Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 4.4.2018.

⁸⁰ Viz. příloha č. 11.

na černo, jehož původ bohužel nelze kvůli barvě určit. Obě desky jsou v horní části stažené ke špalku ocelovým svorníkem s 8 mm matkou umístěnou pod hmatníkem. Obdobným způsobem jsou desky přichyceny ke špalku spodnímu, ovšem tentokrát jsou svorníky dva a matky umístěny na zadní straně nástroje. Tyto svorníky také mohou poukazovat na potencionální spojitost mezi tímto basetlem a italskou technikou stavby. Spodní špalík italských nástrojů míval tendenci být vyšší a více zaoblený. U nás se vyřezával s mělčí křivkou. Tento způsob uchycení desek napovídá, že špalík je vyšší, aby svorníky udržel⁸¹.

Basetl je potažen třemi strunami z jehněčího střeva laděnými A¹-D-G. Ty jsou namotány na třech kolících bez mechaniky. Kolíky jsou masivní, nahrubo opracované a rovněž natřené černou barvou.

Podíváme-li se pozorněji na spodní stranu nástroje, nalezneme rozměrný pražec a dva žaludy⁸². Jeden je menší a slouží k uchycení struníku. Zajímavé je, že je broušený do čtvercového tvaru. Druhý žalud je objemnější se širokým zakončením. Ten je určen k uchycení koženého popruhu používaného k transportu nebo pověšení nástroje při hře ve stoje.

Rozměry:

celková délka: 1600 mm

délka korpusu: 850 mm

šířka korpusu: dolní 520 mm, střední 290 mm horní 415

menzura strun: 860 mm

menzura korpusu: 475 mm

šířka lubů: nahoře 105 mm, dole 155 mm

ozvučné otvory: délka 150 mm, šířka 120 mm, horní rozteč 130 mm

Nástroj má viñetu po opravě: Alois Šedivý / vlastní výroba hudebních nástrojů / Praha Nusle / 1949.

⁸¹ Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 4.4.2018.

⁸² Viz. příloha č. 12.

Inventární číslo ve sbírce Národního Muzea Hudby je E 285⁸³ a nástroj je možné spatřit v hlavní budově NMH, Karmelitská 2, 118 00 Praha 1.

3.1.c – Kontrabas – Karel Josef Hellmer

Tento malý kontrabas⁸⁴ je jedním z možných vysvětlení, proč P. Kurfürst popisoval *basetl* jako nástroj s luby pozvolna končícími u krku. V přírůstkové knize je nástroj označen jako *basetl*, v inventární knize v roce 1951 jako *basso di camera*, v kartě systematické evidence z roku 1984 jako *basová gamba*. Je tedy zřejmé, že rozdělení těchto několika nástrojů není zcela jasné a linie jejich určení je poněkud rozmazaná. Vzhledem ke stavebním technikám a jejich kombinacím mají jednotlivá určení zcela jistě přesahy. Je to tedy spíše na osobních zkušenostech a vlastní expertíze, označujeme-li některý nástroj za *baset*, *violu*, či *basso di camera*.

Jelikož má tento malý nástroj pět kolíků, tedy míval pět strun, a tvar těla je skutečně gambového charakteru, kdy se luby svažují ke krku pozvolna, kratší širší krk a nepřesahující hrany desek, jde podle mne o jakýsi hybrid. Díky počtu strun se zdráhám označit nástroj za *basso di camera*, leč díky absenci pražců, tvaru ozvučných otvorů a celkové stavební podobnosti s kontrabasem, ani za *violu da gamba*.

Tento malý kontrabas byl postaven Karlem Josefem Hellmerem v Praze, roku 1780⁸⁵. Nástroj má plochou spodní desku s mírným skloněním v horní části, která je vyrobena z jednoho kusu javorového dřeva. Vrchní deska je smrková, klenutá s umně vyřezanými ozvučnými otvory ve tvaru písmene f. Luby jsou také z javoru a celý nástroj je nalakován tmavočerveným lakem. Vrchní část nástroje, kde se luby svažují pozvolna ke krku, je poněkud protažená. Hmatník je z dubového dřeva, zdobený vlněným koncem a podložený mahagonovým klínem. Hlavice nástroje je 26ifrovaná, osazená pěti perletí zdobenými kolíky. Téměř všechny části nástroje jsou opravovány a bohužel mu schází ostrunění, kobylka, struník i bodec. Podle inventárního záznamu byl nástroj v roce 1951 kompletní, s perletí zdobenými dírkami

⁸³ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 99.

⁸⁴ Viz. příloha č. 13.

⁸⁵ Poznámka z ručně psané viňety: „Carolus Hellmer me fecit Pragae 1780.“

struníku. Nástroj není součástí stálé expozice NMH, ale pochází z pozůstalosti O. Horníka.

Rozměry:

celková délka: 1385 mm

délka korpusu: 835 mm

šířka korpusu horní: 370 mm

šířka korpusu dolní: 480 mm

výška lubů: 150 mm

délka hmatníku: 580 mm

délka hmatu: 280 mm

inventární číslo NMH: E 288⁸⁶

3.1.d – Kontrabas – Martin Bruner

Dalším nástrojem vystaveným v NMH je kontrabas postavený Martinem Brunerem v Olomouci ve druhé polovině 18. století. V současné době je majetkem Královské kanonie premonstrátů na Strahově⁸⁷, která nástroj do expozice zapůjčila. Jedná se o hezký nástroj profesionální výroby. Od shora nástroje vidíme krásně vyhotovenou subtilní hlavu s jemným šnekem osazenou pravděpodobně původní kovanou mechanikou bez přehazovačky⁸⁸. Krk je na korpus s největší pravděpodobností napasován tzv. *na rybinu*. V horním špalku se vyhotovila jakási kolejnice, jejíž zrcadlově otočená varianta se vyhotovila na spodku paty krku. Tyto dvě části se poté zapasovaly do sebe za použití klihu. Zároveň je zde náznak barokního napasování. V tomto období se krky pasovaly rovnoběžně s korpusem nástroje a sklonu hmatníku se dosahovalo jeho následným sbroušením. Proto je tloušťka hmatníku na tomto nástroji nerovnoměrná. U hlavy je tenký a kvůli

⁸⁶ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 98.

⁸⁷ Vrácen v restituci v 90. letech.

⁸⁸ Technologická komplikace mechaniky, kdy na ozubení hlavního kolíku je přidán odpojovací mechanismus. Tento mechanismus umožňuje snazší namotávání strun bez potřeby točit ladícím kolíkem. Struna se vsune do dírky hlavního kolíku, mechanismem se kolík odpojí od ladícího kolíku a převodového mechanismu, a struna se namotá otáčením hlavy hlavního kolíku. Poté se mechanismus opět připojí a struna se doladí ladícím kolíkem.

žádoucím sklonu se k patě krku se zesiluje. Od paty krku ke kobyly se ale opět zeslabuje za účelem snížení váhy a udržení estetického hlediska⁸⁹. Toto zároveň naznačuje, že hmatník je vyhotoven ze smrkového dřeva, které se k této technice pasování běžně používalo⁹⁰. Korpus nástroje má klasický gambový tvar, což naznačuje i délka ozvučných otvorů s délkou C výřezů v olubení.

Kobyly nástroje je obyčejná, dodaná nejspíše pro možnost vystavení. Potah je kombinovaný střevovými strunami G-D-A¹ a kovovou strunou E¹. Struník je pravděpodobně původní a je přichycen k bodci. V době výroby nástroje se do spodního špalku běžně dělaly dvě díry. Jedna pro žalud struníku a druhá pro objímku bodce, do které se potom zasazoval nástavec/bodec. Později byl spodek nástroje předělán na modernější verzi s jednou dírou.

3.1.e – Kontrabas – Johann Georg Hellmer

Tento nástroj byl postaven v Praze roku 1730. Je typickým představitelem pražské houslařské školy. Jeho katalogové číslo ve sbírce NMH je E 1487.

Na tomto nástroji můžeme vidět dva otvory ve spodním špalku. Jeden pro žalud struníku a jeden pro bodec. Bodec je zde zasunut přímo do díry v nástroji, ale většinou byla do špalku zasazena ještě objímka, v níž bodec držel. Struník nástroje je původní s přídavnou dírkou pro fixaci kobyly⁹¹. Tato technika se používala běžně u profesionálních i lidových nástrojů. Do struníku a kobyly se vyvrtaly jedna až dvě díry, a těmi se poté protáhl drát nebo silný provázek. Tím se kobyly fixovala ve stejné poloze a předcházelo se jejímu ohýbání a posouvání směrem k hmatníku, v důsledku nadměrného tahu vysychajících střevových strun. U moderních kontrabasů se tento způsob fixace kobyly již nepoužívá. Většina hráčů používá struny s kovovým vinutím a často i jádrem, které tolik nepracují a mají mnohem nižší tření, takže po kobylyce snáze kloužou. Ohýbání a posouvání kobyly se předchází také jejím potřením uhlíkem, který tření snižuje. Někteří houslaři zvyšují tuhost kobyly vyřezáním tzv. břicha, kdy je kobylyka k jedné straně seříznutá⁹².

⁸⁹ Viz. příloha 14 a 15.

⁹⁰ Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 4.4.2018.

⁹¹ Viz. příloha č. 16.

⁹² Tento způsob používá například Miroslav Slušík.

Již od pohledu je zřejmé, že nástroj je několikrát lakován. Poslední vrstva laku, která byla nanesena, je lak kopálový⁹³. To můžeme určit podle typického tříštivého oprýskání⁹⁴.

Tento kontrabas má vyměněný krk. Mohlo dojít k jeho poškození, nebo byla výměna provedena za účelem zmenšení menzury či zvýšení hráčského pohodlí⁹⁵. Poznáme to podle tzv. šiftu v hlavě nástroje. Ten se projeví tenkou linkou ve stěnách kolíkové skříně při pohledu zepředu. Mění-li se krk, hlava se od něj oddělí. Odstrojí se mechaniky i s kolíky a vybrousí se vnitřní strana kolíkové skříně⁹⁶. Stejný tvar, zrcadlově obrácený, se vytvoří na novém krku a obě části se sklíží k sobě. Tento proces podstoupilo za svého života mnoho kontrabasů, ať už z důvodu poškození, červotoče, nebo změny velikosti menzury.

Hlava je velice pěkná s ozdobnými zobáčky naznačující vyšší třídu nástroje. Je osazená starými, nejspíše původními mechanikami. Nataženy jsou dvě střevové struny G a D a dvě kovové A¹ a E¹.

3.1.f – Kontrabas – neznámý autor

Dalším nástrojem ve sbírce NMH je čtyřstrunný kontrabas od neznámého mistra⁹⁷. Vyroběn byl roku 1742 v Paudě, Itálie. Místo a datum výroby je vyryto na zadní straně hlavičky. Uvnitř jsou dva ručně psané štítky, jen částečně čitelné. Na jednom z nich je letopočet 1897 a na druhém stojí: „Johann Nepomuk Vítek věnováno rok 1897.“ Tento nástroj není vystaven ve stálé expozici.

Jde o profesionálně vyrobený kontrabas s klenutou přední deskou ze smrkového dřeva a zadní deskou plochou a lomenou ze dřeva javoru. Z javoru jsou vyhotoveny také luby. Hmatník je ebenový a je napasován na bukovém krku. Lak je tmavočervený. Potah nástroje je z jehněčího střeva. Tento nástroj má inventární číslo E 287 a pochází z pozůstalosti O. Horníka.

⁹³ Jedná se lak vyrobený z pryskyřice exotických stromů čeledi Copaifera. Při výrobě laku se pryskyřice rozpouští v lihu a vaří. Občas se pro změkčení přidával olej a k dobarvení šelak. Jedná se o levnější typ laku, který je tvrdý a má lesklý vzhled. Používal se také na kočáry.

Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 4.4.2018.

⁹⁴ Viz. příloha č. 17.

⁹⁵ Tenčí krk.

⁹⁶ Existuje několik způsobů podle oblasti a doby, jak se šift prováděl. Šift se občas podvodně naznačuje na nástrojích při falzifikaci autorství, stáří a patiny, za účelem navýšení tržní ceny.

⁹⁷ Viz. příloha č. 18.

Rozměry:

celková délka: 1830 mm

dolní šířka korpusu: 620 mm

horní šířka korpusu: 530 mm

délka korpusu: 1045 mm

výška lubů: 212 mm

délka f: 165mm, šířka f: 110 mm

menzura strun: 1090 mm⁹⁸

3.1.g – Kontrabas – Wenzel Schaller

Wenzel Schaller⁹⁹ postavil v roce 1821 v Praze menší kontrabas¹⁰⁰. Jeho vrchní deska je klenutá, ze smrkového dřeva, zatímco spodní je plochá lomená a ze dřeva javorového. Tvar nástroje se již podobá houslím, i když bez příliš výrazných růžků. Luby jsou také javorové, stejně jako krk. Hmatník krku je podlepený dvěma klíny pro pohodlnější hru. Barva nástroje je tmavohnědá, až černá. Hlava nástroje je osazena starými kovovými mechanikami s dřevěnými hlavicemi. Hmatník je kulatý bez zalomení pod pátou strunou. Nástroj má čtyři střevové struny. Ty jsou navázané na struník hnědé barvy, který není z ebenu. Bodec je nasunovací.

Nástroj byl opraven roku 1978 Rafaelem Tichým, v Praze. Jeho inventární číslo ve sbírce NMH je E 286 a patří do pozůstalosti O. Horníka.

⁹⁸ Kontrabas. *Metodické centrum dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů* [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://www.mcmi.cz/nastroj/kontrabas>

KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 97.

⁹⁹ Znění viňety: „Wenzl Schaller, Bass-Vigolin Macher Prag 1821.“

¹⁰⁰ Viz. příloha č. 19.

Rozměry:

celková délka: 1700 mm

délka korpusu: 890 mm

dolní šířka korpusu: 500 mm

horní šířka korpusu: 425 mm

výška lubů: 172 mm

hloubka s kobylkou: cca 320 mm

menzura: 970 mm

Tento nástroj je bohužel poškozený. Od levého efa na přední desce se směrem dolů táhne prasklina o délce 28 cm. Dále má také zlomený kolík struny A¹, kterého část chybí.

3.1.h – Rožmberská basa

Velmi vzácným a unikátním exemplářem v expozici NMH je takzvaná Rožmberská basa. Jedná se o velkobasovou violu da gamba se čtyřmi strunami, pocházející z druhé poloviny 16. století. Tento nástroj byl postaven na zakázku pro kapelu pánů z Růže v roce 1579. Přesné datum výroby určil, a nástroj poprvé vřadil do středověkých smyčcových viol, Dr. Vladimír Hašek, archivář bývalého švarcenberského panství, který si jako první po dlouhé době uvědomil význam Rožmberské basy a pokusil se o její záchranu. K datování ho vedl štítek vlepený uvnitř nástroje s nápisem neznámého pisatele z 18. století, možného zhotovitele nového víka: „Der undere Teil ist gemacht im Jahr Anno 1579, der obere Teil ist gemacht im Jahr 1754“¹⁰¹, a také zmínka řadového kanovníka v Třeboni, Aquilina Hrdličky, který ve své kronice popisuje nástroj jako velmi starý, již v roce 1798¹⁰². To, že autor štítku uvedl přesný rok zhotovení nástroje, dává znát, že se s největší pravděpodobností opíral o určitý psaný pramen. Kdyby nebyl mezi vznikem nástroje a výměnou víka takový odstup, dalo by se usuzovat, že šlo o ústní podání.

¹⁰¹ Spodní díl byl vyroben v roce 1579, vrchní díl byl vyroben v roce 1754.

¹⁰² *Časopis Národního Musea*. Oddíl věd společenských. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1953, str. 94.

Co ale již Dr. Hašek nevyvodil, a co má také souvislost s potvrzením rodného data nástroje, je fakt, že nástroj opravdu patřil rožmberským pánům. Jeho existence je patrná ve dvou inventářích rožmberské dvorní kapely. Ten mladší z roku 1610 uvádí: „Huslí, z nichž jedny jsou velmi veliké, všechny rozpukané, ale mohou se spraviti“. Tento nástroj je označen malým kroužkem, což znamená, že byl uveden již v předchozí verzi inventáře z roku 1599, kde stojí: „některý z houslí je rozštípený“¹⁰³, což koresponduje se stavem nástroje v popisu z roku 1610. U smyčcových nástrojů se nejnadhěji poškozujje smrkové víko, a jestliže takové poškozování bylo zaznamenáno již v roce 1599, není divu, že o více než sto padesát let později, došlo k jeho výměně.

Jako další indicie určující původ nástroje jsou tři růžice vyvedené na horní zalomené části jeho zadní desky. Rožmberská růže má pět cípů, ovšem na nástroji jsou růžice s cípý šestí. To lze vysvětlit objednáím nástroje u mistra sídlícího daleko od sídla Rožmberků¹⁰⁴, a jeho ne zcela přesnou znalostí podoby znaku. Jinak jsou si totiž růžice až příliš podobné, aby šlo o náhodu.

Přesto, že je nástroj vystaven v NMH v Praze, patří Římskokatolické farnosti v Třeboni¹⁰⁵. Tam se dostal po zrušení panské kapely. Sloužil ještě nějakou dobu při figurální hudbě, jež se dožila svého rozkvětu v 18. století, tedy v době, kdy nástroj podstoupil výměnu víka a první restaurační proces. Později byla ovšem Rožmberská basa pro svoji velikost a s ní spojenou nepraktičnost a těžkopádnost vyloučena z provozu a byla umístěna na chodbu třeboňského děkanství. Tam sloužila jako dekorace a bohužel bez patřičné péče podléhala zubu času a přírodním vlivům.

Když v roce 1951 převzalo nástroj hudební oddělení národního muzea, byl jeho stav žalostný. Byl tedy naplánován projekt restaurace tohoto monumentálního nástroje a jeho následná realizace, kterou po důkladném historickém výzkumu provedl královéhradecký houslař Karel Pilař.

Celý nástroj byl zničen červotočem až do té míry, že např. 15 cm krku muselo být nastaveno novým kusem, jelikož původní část se zcela rozpadla. Aby zlomený a prožraný krk vůbec držel pohromadě, byl sešroubován hladkým černým plochým prknem. Místo strun byly nataženy jen motouzy. K vyztužení korpusu bylo použito

¹⁰³ Poznámka z roku 1601.

¹⁰⁴ Patrně Norimberk. *Dokumentace NMH*.

¹⁰⁵ Vráčeno v restituci.

Ústní výpověď kurátora oddělení hudebních nástrojů národního muzea Jana Kříženeckého ze dne 12.3.

na 3 metry plátna, aby dno a luby vůbec držely pohromadě. Chyběla část závitnice hlavy nástroje, jejíž odlomená část byla během let chátrání ztracena. Musela být tedy rekonstruována a nahrazena. Nástroj byl sice opravován, ale značně nevybíravým způsobem. Chybějící a popraskané části byly vyspraveny dřevěnými a kovovými záplatami nahrubo přibitými ke zbytku nástroje. Spodní deska byla k lubům připevněna kousky kůže a rezného plátna. Po dvouletém snažení se K. Pilařovi povedlo nástroj zachránit, vzkřísit ho a dostat ho do podoby, v jaké je dnes vystaven v NMH.

Dno je sklíženo ze tří dílů hladkého javoru, jejichž spáry jsou kryty vroubkou ozdobenými lištami. Jedna z nich 56,5 cm dlouhá, byla rekonstruována v době pozdější, a to první půlka od leva do prava v 18. století, druhá půlka při restauraci K. Pilařem. Druhá lišta je zcela původní. Podobné, ale užší lišty chrání výkrojové rohy středních lubů. Zadní deska je vroubkovanými lištami rozdělena na tři pole, které každé nese označení jednou šesticípou růžicí¹⁰⁶. Ty tvoří rohy obráceného trojúhelníku se základnou 17,5 cm a se stranami o délce 20,5 cm. Víko nástroje je smrkové se středně hustými léty a je vyloženo dvěma černými vlasovými proužky. Zhotoveno a napasováno na nástroj bylo během jeho první restaurace v roce 1754. Velké, výrazně řezané ozvučné otvory ve tvaru písmene f stojí na přední desce kolmo. Černý struník nástroje je hladký plochý a pochází z 18. století. K žaludu je připevněn kovovou smyčkou přitaženou ke struníku dvěma šrouby. Hlava je osazena čtyřmi plochými, ozdobně soustruženými kolíky šedohnědé barvy. Jeden z nich byl vyroben K. Pilařem podle historické předlohy. Ty ostatní také nejsou původní a vznikly pravděpodobně během první restaurace¹⁰⁷. Lak nástroje je tmavohnědý, na lubech a na dně poškozený, popraskaný a místy setřený. Malý pražec ve tvaru můstku vystupuje 18 mm přes víko nástroje a je 13 mm široký. Na spodní straně najdeme, jako u většiny basových nástrojů té doby, dva otvory. Jeden pro žalud struníku a druhý pro, v tomto případě, krátký dřevěný bodec.¹⁰⁸

Rozměry:

celková délka: 2090 mm

délka korpusu: 1240 mm

šířka dolní části: 726 mm

¹⁰⁶ Viz. příloha č. 20.

¹⁰⁷ Viz. příloha č. 21.

¹⁰⁸ *Časopis Národního Musea*. Oddíl věd společenských. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1953.

šířka horní části: 590 mm

minimální šířka střední části: 423 mm

výška lubu u žaludu: 242 mm

výška lubu u krku: 115 mm

výška lubu ve středu: 240 mm

menzura: 1100 mm

inventární číslo NMH rožmberské basy je: E 1329

3.2 – Nástroje v depozitáři HAMU

3.2.a – Kontrabas – Iohann Franz Willer

Nástroj byl vyroben Iohannem Franzem Willerem roku 1815 v Praze. Následně podstoupil opravy Antonem Weinarem v roce 1837 a dále anonymem v roce 1886¹⁰⁹. Tento kontrabas je uložený v instrumentáři HAMU v Lichtenštejnském paláci na Malé Straně. Jedná se o krásný, mohutný kontrabas, který prošel rozsáhlými opravami a změnou menzury. I po zmenšení menzury je nástroj se 108,5 cm délkou znějící struny veliký. Kolik byla menzura před úpravou, si nejsem jist, ale podle hrubých výpočtů odhaduji, že mohla dosahovat až délky kolem 115 cm. Tak usuzuji z několika znaků, které nástroj nese. Prvním z nich je mohutný velký pražec, který odsazuje aktivní část struny od hlavy. Je zajímavé jeho protažení po stranách krku k zadní straně kolíčníku¹¹⁰. Dále si můžeme všimnout několikanásobného podkládání hmatníku, což nám ukazuje extenzivní seřizování, které nástroj podstoupil. Ve svém původním nastavení byl tedy sklon hmatníku téměř rovnoměrný, jak bývalo u barokních nástrojů zvykem. Hmatník byl pravděpodobně nerovnoměrně tloušťky. Současný tedy není původní a má již moderní, rovnoměrný tvar. Na přední desce jsou

¹⁰⁹ Viňety uvnitř nástroje:

Autor: „Iohann Franz Willer, Burger und Musicalischer Instrumentenmacher in Prag Anno 1815“, kdy původní rok je 1811, ale poslední číslo 1 je ručně přepsáno na 5. Viňeta nese drobnou ilustraci lva hrajícího na loutnu.

1.oprava: „Anton Weinar Reparavit Horovitz Anno 1837“. Na této viňetě je přeškrtnuto město Vienna, jakožto místo opravy, a dopsány Hořovice, kde Anton Weinar působil od roku 1836, do roku 1856. „Horovitz“ je zde dopsáno rukou a je zde skutečně jednoduché V místo správného *Horowitz*.

2.oprava: Ručně psaná viňeta bez uvedeného jména autora: „1886 Opravená 19/5“

¹¹⁰ Viz. příloha č. 22 a 23.

v laku patrné stopy po původních ozvučných otvorech. Ty byly umístěny výrazně níže a byly o něco větší než ty, které nástroj nese teď¹¹¹. Zároveň nebyly kolmé, jako otvory současné, nýbrž se jejich spodní část stáčela lehce ke krajům víka. Jejich posunutím bylo umožněno přesunutí kobylky o několik centimetrů výše, a tím došlo ke zmenšení menzury. S přesunem kobylky ovšem musí dojít i ke změnám uvnitř nástroje. Duše, která mohla předtím pohodlně ležet vprostřed žebra zadní desky, byla tímto procesem posunuta na jeho kraj. Žebro tím pádem již nemohlo poskytovat dostatečnou oporu a muselo být nastaveno. Výsledkem je nerovnoměrné žebro, které se rozšiřuje zhruba v polovině zadní desky a zůstává tak až k jejímu kraji¹¹². Pod hmatníkem můžeme vidět dřevěný kolíček, který se často používal při opravách a přesazování krku. Zároveň ozdobná výztuha na zadní straně patky krku naznačuje, že s krkem bylo manipulováno.

Nástroj je ve velice pěkném stavu. S krásnou zdobenou hlavou, na které můžeme vidět stopy po přesazování mechanik. Krk přechází v korpus zajímavým zvlněním tvaru vrchní části desek a lubů¹¹³. Zadní deska je plochá, lomená, s výraznou půlící čarou. Je podložena zdobným vyztužením jak nahoře u krku, tak dole u bodce. Přední deska, jak již bylo řečeno, nese znaky přesunu ozvučných otvorů a také opravy několika prasklin jak od vrchního, tak od spodního kraje. Luby jsou také opravované. Na spodní straně najdeme jeden otvor s objímkou pro vyndavací bodec, která zároveň slouží pro uchycení struníku. Jestli zde původně byl i druhý otvor pro žalud není jisté. Luby nenesou zjevné znaky jejího zaslepení, ale nalezneme stopy po třech menších otvorech, hned za malým pražcem. Struník je původní, zaoblený s přídavnými dírkami pro aretační strunu¹¹⁴. Potah nástroje jsou čtyři moderní kovové struny, které jsou na kobylce podloženy kovovými podložkami a struna G ještě gumovým zvukovým filtrem. Nástroj má hnědou barvu, která mění odstín podle rozsahu oprav a užívání. To dodává krásnou patinu.

Rozměry:

celková délka: 1980 mm

délka korpusu: 1160 mm

¹¹¹ Viz. příloha č. 24.

¹¹² Viz. příloha č. 25.

¹¹³ Viz. příloha č. 24.

¹¹⁴ Drát, struna, či motouz určený k uchycení kobylky a zábraně jejímu posouvání, či ohýbání. Viz 3.1.e.

šířka korpusu horní: 570 mm

šířka korpusu dolní: 705 mm

výška lubů horní: 185 mm

výška lubů dolní: 230 mm

menzura: 1085 mm

3.2.b – Kontrabas – Josef Budil

Dalším kontrabasem v archivu HAMU je menší nástroj postavený Josefem Budilem roku 1983 v Lubech u Chebu. I když se jedná o mladší nástroj, zařadil jsem ho kvůli příslušnosti do stejného archivu, jako výše popsany Willer a také pro jeho model a lak. Jedná se totiž o model Bína¹¹⁵. Model kontrabasu, typický pro J. N. Binu, z něhož při stavbě svých nástrojů J. Budil často vycházel.

Tento kontrabas je světlé barvy, lakovaný šelakovým lakem¹¹⁶. To můžeme vyvodit, podíváme-li se na zadní desku. Zde zaznamenáme pro šelak specifický způsob odštěpu při oprýskání nástroje. Nástroj nemá růžky, jeho desky lehce přesahují luby. Ozvučné otvory jsou vůči tělu relativně veliké, ve spodní části směřující ke stranám desky. Tento kontrabas je ve výborné kondici, bez prasklin, i když na věnci olubení můžeme zaznamenat stopy po opravách a klížení. Hlava nástroje je velice pěkná, rovnoměrná a moderního tvaru. Mechaniky nástroje jsou obyčejné, ale funkční. Ebenový hmatník je lomený pod nejnižší strunou. Struník je také z ebenu, připevněný k modernímu teleskopickému bodci. Struny jsou kovové se slitinovým jádrem.

Rozměry:

celková délka: 1760 mm

délka korpusu: 1030 mm

¹¹⁵ Viz. příloha č. 26.

¹¹⁶ Šelak je hlavní složkou při výrobě šelakové politury, která se používá k lakování a restaurování hudebních nástrojů a nábytku ze světlého dřeva. Jde o přírodní živici, která se získává z výměšků červce lakového (*Kerria lacca*), žijícího v tropických lesích. Jeho hlavní složkou jsou pryskyřice, kterými se črvec živí. Dále obsahuje vosky, které dodávají šelaku jeho leštící vlastnosti.
Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 4.4.2018.

šířka korpusu horní: 525 mm

šířka korpusu dolní: 640 mm

výška lubů horní: 180 mm

výška lubů dolní: 205 mm

menzura: 1035 mm

3.3 – Nástroje z kůru kostela Nanebevzetí Panny Marie na Strahově

Pro doplnění palety nástrojů, které je nebo bylo možné na kůrech potkat, uvádím i tyto dva kontrabasy, které se v současné době nacházejí na kůru kostela Nanebevzetí Panny Marie na Strahově

3.3.a – Kontrabas – Josef Müller

Tento nástroj je podle viňety vyrobený roku 1900 plzeňským houslařem Josefem Müllerem. V kapitole 2.3.e jsem uvedl, že ne všechny nástroje podepsané mistrem, byly vyrobeny v jeho dílně. Nástrojař si objednal buď hotový nástroj nebo polotovar, nejčastěji ze Schönbachu a obdařil ho vlastní viňetou. Tento proces byl běžný obchodní a reklamní tah. Nástroj se prodal za cenu odpovídající jeho kvalitě a pokud byl hráč na něj úspěšný, nakupoval od daného mistra dále, třeba již jeho mistrovské nástroje.

To je s největší pravděpodobností i případ tohoto kontrabasu. Jde o umně postavený nástroj tvarů a atributů typických pro Schönbach. Je neobvyklé, aby málo známý houslař postavil nástroj této kvality a podoby. Proto můžeme vyvodit, že se v tomto případě jednalo o přeprodej.

Nástroj je ve zuboženém stavu. Zašlý lak, na mnoha místech odřený. Na jedné straně nástroje můžeme vidět značnou vrstvu zaschlého vosku¹¹⁷. Přední klenutá i zadní plochá deska jsou na mnoha místech odklížené od olubení. Jejich okraje jsou na několika místech odštipnuté. Nástroj ovšem netrpí žádnými velkými prasklinami. Na spodní straně je jeden otvor s objímkou na bodec,

¹¹⁷ Viz. příloha č. 27.

k níž je připevněn moderní struník. Hmatník je lomený pod nejhlubší strunou, pravděpodobně z ebenu. Vrchní pražec nástroje je vyroben po domácku z příliš velkého kousku dřeva neznámého původu a je velmi nehezký a nahrubo opracovaný¹¹⁸. Hlava nástroje je umně vyvedená, ale bohužel odřená a otlučená. Mechaniky nástroje jsou tyrolské¹¹⁹, hezké, ale nekompletní a také po domácku opravované. Kontrabas je potažen pouze třemi kovovými strunami.

Tento nástroj potřebuje generální opravu, kterou již strahovský regenschori plánuje.

3.3.b – Kontrabas – fabrika Luby

Jako zástupný nástroj za výše zmíněného Müllera zatím slouží tento červený polomasiv s ethylenovým lakem¹²⁰. Jedná se o typického zástupce tovární výroby kontrabasů fabriky Strunal Luby. Přední deska je dřevěná, zatímco ostatní části korpusu nástroje jsou z překližky. Výhodou stavby tohoto nástroje je tzv. garnýz¹²¹. Tento způsob stavby dodával nástroji větší pevnost, ale zapříčinil náročnější manipulaci při opravách a otevírání nástroje.

Tyto nástroje nejsou drahé, jsou trvanlivé a vydrží i hrubší zacházení. Jejich nevýhodou je na první pohled jasný původ, často nekultivovaný zvuk, zvláště při použití nekvalitních nebo starých strun, kvůli garnýzu náročnost oprav. Jedná se o použitelnou alternativu do folklorních souborů, kapel populárních hudby či na kůr kostela, pokud není vyloženě třeba vysoká kultivovanost tónu starého nástroje, ale kde nástroj vynikne trvanlivostí jak ve stavbě, tak v ladění a nízkou cenou.

¹¹⁸ Viz. příloha č. 28.

¹¹⁹ Tyrolský typ mechaniky je sada dvou kovových plátů tvaru hlavy nástroje, na které jsou v sadách po dvou připevněny kolíky a ozubená kola se šroubovicí. Bývají zdobené.

¹²⁰ Viz. příloha č. 29.

¹²¹ Proužky vnějšího a vnitřního přidavného olubení u okrajů.

3.4 – Nástroje z dalších zdrojů

3.4.a – Kontrabas – Johannes Ulricus Eberle

Malý, tmavý až černý kontrabas postavený J. U. Eberlem v roce 1751 v Praze. Podle viňety renovován v roce 1881 Augustinem Schpitzkou. Další opravu provedl roku 1946 František Volek v Turnově a dále v letech 1981-1982 Jan Slípka v Praze. Tento nástroj údajně dlouhou dobu patřil do výbavy neznámého moravského statku. Na začátku osmdesátých let se dostal do Prahy, kde prošel renovací u J. Slípky a poté byl aktivně používán po světě. Nyní je opět v Čechách a je v soukromém vlastnictví.

S menzurou cca 100 cm se jedná o drobný kontrabas, podle dnešních měřítek spíše půlový. Má krásnou, v poměru ke korpusu velikou barokní hlavu se starými kovanými mechanikami¹²². Úzký krk s moderním oblým ebenovým hmatníkem. Moderní je stejně tak i kobylka a struník. Nástroj má překvapivě vysokou patu krku, která je na přechodu mezi ní a korpusem ozdobnou lištou na obou stranách¹²³. V této liště si můžeme všimnout hlaviček kolíčků. Má tedy i podpůrný význam. Kolíčky uvidíme i na zadní straně paty, kde je k ní jimi přichycena zadní deska. Zadní deska je plochá, nelomená, svažující se k patě krku. Nástroj celkově tvarem vychází z viol da gamba. Nemá růžky, vrchní část je zřetelně užší než část spodní. Přední deska je silně klenutá a ozvučné otvory jsou ve tvaru plamenů¹²⁴.

Nástroj je stářím opět popraskaný a potřeboval by renovaci, nicméně jinak je v dobrém stavu.

¹²² Viz. příloha č. 30.

¹²³ Viz. příloha č. 31.

¹²⁴ V době vzniku nástroje se ještě běžně vyráběly exempláře s několika různými tvary ozvučných otvorů. Již se objevovaly otvory ve tvaru písmene f, jaké známe z moderních nástrojů, ale stále se používalo několik druhů plamínkových otvorů přejatých ze starých viol. Druh a vzdálenost ozvučných otvorů záležel také na tvaru a šířce korpusu a na vnitřní stavbě konkrétního nástroje.

Viz. příloha č. 32.

Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 4.4.2018.

3.4.b – Kontrabas – Johann Georg Hellmer

Nádherný nástroj z archivu pražské konzervatoře postavený J. G. Hellmerem roku 1757. Vedle pěkné, zachované višňety¹²⁵ je nalepena ještě jedna¹²⁶, která nese další slavné jméno a pečeť. V roce 1859 nástroj opravil Jan Bina.

Jedná se o velký nástroj medové barvy s velkou barokní hlavou se starými kovanými mechanikami. Kolíky mechanik jsou zdobeny perleťovými terčíky. Hlava je šiftovaná a má vyplněný kousek hrany v horní části, kde byla uštipnutá. Hmatník je ebenový se zalomením pod čtvrtou strunou. Krk je pasovaný na rybinu, což lze vidět pod hmatníkem, jelikož část kolejnice krku vychází z přední desky¹²⁷. Pata je fixována ebenovými lištami ze strany a ozdobnou deskou přes dno nástroje. Na lubech v horní části nástroje si můžeme všimnout hlavičky kolíčku, která ale podle umístění jde do horního špalku. Luby se zde spojují s krkem pozvolna. Zadní deska nástroje je plochá a lomená. Přední deska je klenutá, s ozvučnými otvory ve tvaru písmene f směřujícími kolmo k zemi. Desky nepřesahují olubení a nástroj nemá růžky. Na spodní straně nástroje vidíme četné praskliny v místech, kde se luby začínají ohýbat vzhůru. Ve špalku jsou dva otvory. Jeden osazený moderním teleskopickým bodcem a druhý starým žaludem, ke kterému je přichycen původní struník. Ten není ebenový, nýbrž jen barvený a má v sobě díрку pro přídavnou fixační strunu. Malý pražec rovněž není z ebenu. Kontrabas má moderní kovový potah.

Přes četné opravované praskliny je nástroj ve velice pěkném stavu.

¹²⁵ Na ilustrované, zdobené višnětě stojí: „Joanes Georgius Hellmer mefecit Pragae 1757“.

¹²⁶ Zde stojí: „Johann Bina Repariert ano 1859.“

Viz. příloha č. 33.

¹²⁷ Viz. příloha č. 34.

4.

Ondřej Horník

Narodil se 2. prosince roku 1864 v Kamenici u Jílového do rodiny revírnicka Františka Horníka a jeho ženy Karoliny Čechové. Celá rodina ještě s Ondřejovou mladší sestrou Josefou se odstěhovala do Ostředku na Benešovsku, kde se otec František stal správcem velkostatku. V Ostředku se i přes ekonomický úpadek statku a střídání jeho majitelů odehrával velice čilý vlastenecký ruch a u Horníků se scházeli okolní učitelé a s nadšením a zálibou provozovali klavírní hudbu se zpěvem, ale i hudbu komorní.

Po docházce na obecnou školu nastoupil O. Horník v roce 1875 na Druhé C.k. české gymnasium v Praze II.¹²⁸ V Jindřišské ulici. Zde od roku 1877 studoval hudbu ve třídě Jana Maláta, který jeho zápal pro tento předmět podporoval. Během svých gymnaziálních let bydlel O. Horník na privátě v Karlíně u učitele Vincence Nechvíleho a na poslední předmaturitní ročník se přestěhoval na Betlémské náměstí k Janu Lukešovi. Vincenc Nechvíle pocházel z učitelské rodiny, později se stal ředitelem dívčích škol v Karlíně, angažoval se např. při přípravě Národopisné výstavy československé a v neposlední řadě také v Obecné jednotě cyrilské. Horník měl tedy na svém privátě velmi inspirativní prostředí. Karlín, přestože ještě nepatřil k Praze, prožíval v té době obrovský rozvoj. Měšťanstvo, vládoucí zde od 60. let jak politicky, tak ekonomicky, se snažilo povznést své předměstí¹²⁹ na úroveň sousední Prahy.

Studium na gymnáziu vybavilo horníka širokými znalostmi s rozhledem v mnoha oborech. Studoval latinu, řečtinu a zajímal se o přírodní vědy, které jako řádný posluchač Filozofické fakulty University Karlovy¹³⁰ začal studovat v roce 1883. Kromě čtyř přírodovědných oborů navštěvoval v průběhu studia ještě hodiny všeobecné estetiky, základy pedagogické psychologie, logiku, pět předmětů z oborů botaniky a zoologie, experimentální fyziku a všeobecnou mineralogii. Podle chybějících potvrzení o docházce některých předmětů můžeme předpokládat, že ve studiu polevil, a ne všechny předměty dokončil. V době studia na vysoké škole bydlel už opět v Karlíně.

¹²⁸ Novoměstské gymnázium.

¹²⁹ Fakticky město se 14 500 obyvateli.

¹³⁰ ŠTEFANCOVÁ, Dagmar. KABELKOVÁ, Markéta a PAULOVÁ, Eva. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-361-4, str. 8.

Je pravděpodobné, že Horník opustil studia na univerzitě proto, aby pronásledoval svůj sen stát se hudebníkem. V roce 1889 se zapsal na varhanickou školu, ale již předtím působil jako učitel v Divišově, Vranově a snad i doma v Ostředku. Mezi povinnosti učitele patřila i výuka hudby a často také další úvazek varhaníka na kostelním kůru. O. Horník již v této době pořizoval notové opisy duchovní i světské hudby a hrál na varhany.

V roce 1889 se O. H. oženil a zapsal se na varhanickou školu Františka Zdeňka Skuherského, která byla o rok později sloučena s konzervatoří. Zde studoval hru na varhany, i když v tomto oboru nebyl žádným začátečníkem, ale také kontrapunkt a později skladbu ve třídě Antonína Dvořáka spolu s Josefem Sukem, Oskarem Nedbalem, Vítězslavem Novákem a dalšími. Přestože Horník neoplýval takovým talentem jako někteří jeho spolužáci, věnoval se skladbě i nadále.

Studium na konzervatoři ukončil s vyznamenáním v oborech zpěv a hra na varhany. Od roku 1890 již působil také jako varhaník a regenschori v karlínském chrámu sv. Cyrila a Metoděje. V Karlíně také bydlel snad již na své definitivní adrese v ulici Palackého.

Koncem devadesátých let se O. H. stává učitelem zpěvu na dvou pražských gymnáziích. Výuka na středních školách byla pro něj finančním přílepením a jakýmsi odrazovým můstkem k postu učitele na konzervatoři, na který aspiroval a upínal k němu svou ctižádost.

Do pedagogického sboru pražské konzervatoře byl přijat v roce 1902, a to jako prozatimní profesor liturgického zpěvu na varhanickém oddělení. Od začátku svého působení ale usiloval o post řádného profesora, a tak dokazoval tehdejšímu řediteli Karlu Knittlovi v několika dopisech, kde argumentoval uvolněným místem po Josefu Bohuslavu Foestrovi vyučujícím všeobecnou hudební nauku a nauku o harmonii¹³¹. Obdržel však jen část úvazku¹³². Řádným profesorem se stal až 1. listopadu 1904¹³³ a postupně vyučoval hru na varhany, všeobecnou hudební teorii, nauku o harmonii, hru z partitur a liturgický zpěv.

¹³¹ Překvapivé je, že o působení J. B. Foerster na konzervatoři v těchto letech není nic známo.

¹³² Druhou část úvazku dostal Karl Hoffmeister.

¹³³ ŠTEFANCOVÁ, Dagmar. KABELKOVÁ, Markéta a PAULOVÁ, Eva. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-361-4, str. 12.

I přes své vytížení školními povinnostmi, změstnávaly Horníka stále ještě každodenní závazky ředitele kůru a varhaníka v kostele sv. Cyrila a Metoděje v Karlíně. Usiloval se o navýšení umělecké úrovně dramaturgie a kvality produkce a jeho snažení bylo patrné. Podle ohlasů patřil karlínský kůr k nejlepším v Praze a blízkém okolí.

Od konce osmdesátých let a zejména pak v následujícím desetiletí se Horník intenzivně věnuje také kompoziční činnosti, která zahrnovala především duchovní tvorbu. Jeho skladby se hrály často mimo Prahu a byly doporučované k provedení ve zprávách cyrilického hnutí, jehož centrem byl právě karlínský chrám.

Mimo jiné napsal šest mší, kolem dvaceti ofertorií, stejně tak i graduále a další drobné skladby. Spolu s L. Kulhánkem připravil do tisku staročeské roráty. V Horníkově úpravě vydala Jednota cyrilská také vánoční hru *Budečské jesličky*. Ve světské tvorbě se prosadil především jako autor písní a sborů. V souhrnných Dějinách české hudební kultury je Horník charakterizován jako skladatel menšího významu a konzervativního založení, jehož písňová tvorba konvenovala oblíbené lyrické písni na konci 19. století¹³⁴.

Ondřej Horník zemřel 14. srpna 1917 ve věku nedožitých 53 let. Příčinou jeho smrti byla tuberkulóza plic a pobřišnice. Jeho stavu jistě nepřidalo ani jeho pracovní nasazení, při kterém by dnes byl označován za workoholika, a také ne příliš šťastné finanční podmínky. Pochován byl na Olšanských hřbitovech v Praze, kde se k němu v roce 1940 přidala jeho choť.

4.1 – Sbírka Ondřeje Horníka

O. Horník začal projevovat sběratelského ducha již v dětství. Vytvářel sbírky přírodovědného i historického charakteru a již v útlém věku si o nich vedl systematické záznamy. Ač jistě rozsáhlé, nedosáhly jeho nehudební sbírky takového významu, jako jeho sbírka hudební. Ta zahrnovala hudebniny, knihy a ikonografické materiály s hudební tematikou i hudební nástroje v nebývalém rozsahu. Jen hudební archiv měl v roce 1902 podle Horníkova sdělení přes 10 tisíc kusů. V roce 1904 v souvislosti s Mariánskou výstavou již hovoří o 16 tisících kusech.

¹³⁴ ŠTEFANCOVÁ, Dagmar. KABELKOVÁ, Markéta a PAULOVÁ, Eva. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-361-4, str. 17.

Potýkal se s nedostatkem úložných prostor a musel uvažovat o pronájmu dalších místností.

Svou sbírkou zaujímá mezi sběratelskými osobnostmi druhé poloviny 19. století čelní místo. Sběrem hudebních nástrojů se podobně jako v případě tiskovin snažil o dokumentaci hudební historie i současnosti českého národa. K tvorbě nástrojové kolekce přispěla s velkou pravděpodobností také Horníkova aktivní spolupráce na některých výstavách¹³⁵.

Zájem o hudební nástroje projevil Horník již v raném mládí ve spojitosti se zájmem o chrámovou hudbu, církevní památky a architekturu. K roku 1882 je datován soubor kreseb a poznámek zachycující některé kostely na Kutnohorsku. V těchto zápiscích najdeme mimo jiné i nákresy varhanních prospektů. Tyto poznámky vznikly většinou před přestavbou nebo výměnou některých varhan na přelomu 19. a 20. století a před vznikem Katastru varhan pro Čechy, a proto mají zásadní význam z hlediska české organologie¹³⁶.

Navzdory očekávání, že O. Horník přenechá svou sbírku Museu Království českého, odkázal ji karlínské obci. Po jeho smrti byl sepsán inventář jeho sbírek, kde byl uveden soupis všech hudebních nástrojů. Každá položka tohoto soupisu byla na rozdíl od tiskovin označena jménem, počtem kusů a byla vyčíslena cena za jeden kus i celková částka.

Dne 23. 2. 1918 byla sbírka prostřednictvím Městské rady Karlínské darována do Museu Království českého. Součástí rozsáhlé pozůstalosti tvořilo vedle hudebnin, ikonografického materiálu a hudební knihovny také 183 hudebních nástrojů. Tato sbírka se následně v roce 1948 dostala pod správu hudebního oddělení NM na žádost Emila Axmana, tehdejšího správce muzejního archivu. Jelikož ale ještě nebylo kam sbírku umístit, šlo zatím pouze o předání teoretické. Skutečností se tak stalo až v roce 1950, kdy byl hudebnímu oddělení NM přidělen Velkopřevorský palác na Malé Straně.

¹³⁵ Například Národopisná výstava československá v roce 1895, kde působil jako jednatel hudebního oboru. ŠTEFANCOVÁ, Dagmar. KABELKOVÁ, Markéta a PAULOVÁ, Eva. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-361-4, str. 9.

¹³⁶ Vědní disciplína zabývající se varhanami a varhanářstvím.

KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 9.

V současné době je součástí stálé expozice NMH 27 nástrojů z Horníkovy pozůstalosti. Dalších 12 nástrojů je zapůjčeno do externích výstavních prostor v Litomyšli, Rožmitále, Strážnici, Nové Říši a Ohradě. Jeden z nástrojů je v Náprstkově muzeu, čtyři jsou uloženy v Etnografickém oddělení Historického muzea, pět exemplářů bylo odepsáno pro historickou bezcennost a zbytek je uložen v depozitářích¹³⁷.

Nás ze sbírky zajímají hlavně chordofony. Ty zastupují druhou nejpočetnější skupinu nástrojů z Horníkovy sbírky. Významnou měrou je tento soubor tvořen nástroji lidové hudby, z nichž většina pochází z 18. a 19. století. Historicky starší skupinu tvoří smyčcové chrodofony¹³⁸, z nichž nejstarší je viola d'amour Georga Amana z roku 1701, naopak k mladším patří převážně nástroje drnkací a nástroje lidové hudby.

Identifikovat autora je možné asi u poloviny nástrojů a u těch, kde to možné je, převládá domácí výroba a dále výrobní provenience německá a rakouská¹³⁹.

Rodinu houslových nástrojů zastupují čtvery housle, dvě violy, dvě violoncella a tři kontrabasy. Violová rodina je zastoupena třemi exempláři. Zdánlivě nepatřící do této skupiny nástrojů je jediný trumšajt, který je zde zařazen, jelikož umožňuje hru stejným způsobem jako výše uvedené.¹⁴⁰

¹³⁷ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 12.

¹³⁸ Housle, viola, viola d'amour, viola da gamba a kontrabas.

¹³⁹ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 17.

¹⁴⁰ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 20.

Závěr

Nástroje, které se používaly v průběhu věků měnily tvar, velikost, počet strun i charakter vydávaného tónu. Většinou se to odvíjelo od možností, kterých se hráčům dostávalo ať už na kůru nebo na dvorku. Informace v této sféře jsou omezené. Každý, kdo se pokusil tuto oblast nějak roztřídit a charakterizovat, k tomu přistupoval svým vlastním způsobem a s rozdílným množstvím pramenů. Proto při výzkumu narazíme na nejasnou a prolínající se terminologii, vágní informace o datacích apod. Nemůžeme to ovšem autorům mít za zlé. Nejen, že k pramenům, které v mnoha případech mohou existovat už jen jako ústní výpověď, je těžké se dostat, ale i samotná fakta neukazují vždy zcela jasně jedním směrem. Nalezneme nástroje nesoucí znaky různých oblastí a stavebních technik. Takový nástroj se potom těžko zařazuje do té či oné kategorie, nese-li znaky obou. Můžeme se domluvit na určité terminologii, ale vždy to bude jen v úzkém okruhu angažovaných.

Popsat a porovnat podrobně všechny nástroje, které se vyskytují na území Prahy a středních Čech, by bylo otázkou celoživotního bádání. Já jsem se pokusil nastínit alespoň rozmanitost používaných nástrojů, které jsou snadno dostupné nejen pro poučeného badatele. Zjistíme, že nástroje stejného stáří podléhají různým osudům. Na některé se stále ještě hraje, a některé už můžeme jen obdivovat ve vitrínách muzeí. A leckdy je tomu tak i dobře, protože tyto nástroje – ať už stavem nebo stavbou – nekorespondují s moderními hráčskými požadavky. Co se folklorní hudby týče, tam je situace celkem jednostranně zaměřená ve prospěch kontrabas. Nevybavím si jediný soubor, který by v dnešní době používal jiný basový smyčcový nástroj než kontrabas. Možná je to plynulostí a rozmanitostí vývoje s nízkou úrovní dokumentace, že neexistují jakési autentické soubory, protože folklor jako takový už za autentickou tvorbu můžeme považovat.

Rozhodně stojí za to navštívit muzea se starými lidovými, ale i světskými nástroji v expozici. Stačí i jen lehká znalost historie a hudebních poměrů a při zkoumání těchto nástrojů objevíme mnoho aspektů spojujících hudbu s běžným životem, o kterých bychom za normálních okolností neměli tendence uvažovat.

Seznam použitých zdrojů

Literatura

HUTTER, Josef. *Hudební nástroje*. Praha: Nakladatelství beletrie, naučné literatury a hudebnin v Praze, 1945

KMENT, Jan. *Nejhlubší z rodu smyčců: dějiny a literatura kontrabasů*. Praha: Supraphon, 1988

KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1

KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x

MARKL, Jaroslav. *Lidové hudební nástroje v Československu: obrazový soubor: učební pomůcka pro hudební výchovu na základních školách, školách 2. cyklu a lidových školách umění*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. Obrazové soubory

ŠTEFANCOVÁ, Dagmar. KABELKOVÁ, Markéta a PAULOVÁ, Eva. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-361-4

TYLLNER, Lubomír. *Tradiční hudba: hledání kořenů*. Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2010. ISBN 978-80-87112-43-4

Tiskoviny

Časopis Národního musea. Oddíl věd společenských. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1953

Informační brožura *Luby a jejich minulost*, vydalo Město Luby v roce 2001

Závěrečné kvalifikační práce

ŠPAČEK, Jan. *Vývoj stavby kontrabasu*. Praha, 2014. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze. Fakulta hudební. Vedoucí práce doc. Radomír Žalud.

ANDRŠ, Rudolf. *Rožmberská basa*. Praha, 2007. Magisterská práce. Akademie múzických umění v Praze. Fakulta hudební. Vedoucí práce doc. Radomír Žalud.

Osobní výpovědi

Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 26.3.2018

Ústní výpověď houslaře J. Slípky ze dne 4.4.2018

Ústní výpověď kurátora oddělení hudebních nástrojů národního muzea Jana Kříženeckého ze dne 12.3.

Online zdroje

Etnografický region Horácko. *Viditelný Macek* [online]. 24.2.2005 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://viditelny-macek.cz/encyklopedie/objekty1.phtml?id=122606>

Pojem kůr. *Slovník cizích slov* [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/kur>

Pojem know-how. *Slovník cizích slov* [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/know-how-nouhau>

Bína, Jan Nepomuk. *Český hudební slovník* [online]. 17.11.2002 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=8299

Patočka, Benjamin. *Český hudební slovník* [online]. 20.5.2005 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=8338

Osobnost regionu: Houslař Benjamin Patočka. *Jičínský deník* [online]. 29.4.2013 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: https://jicinsky.denik.cz/kultura_region/osobnost-regionu-houslar-benjamin-patocka-20130429.html

Kruh umělců houslařů. *Český hudební slovník* [online]. 15.7.2008 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=1002962

Budil, Josef. *Český hudební slovník* [online]. 17.11.2002 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=8479

Rekonstrukce depozitáře Národního muzea v Litoměřicích. *Wachal* [online]. 4.7.2016 [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://www.wachal.cz/rekonstrukce-depozitare-narodniho-muzea-v-litomericich.html>

Basetl. *Metodické centrum dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů* [online]. [cit. 2018-04-30]. Dostupné z: <http://www.mcmi.cz/nastroj/basetl>

Seznam zkratk

HAMU – Hudební akademie múzických umění

K – Krejcar

NM – Národní muzeum

NMH – Národní muzeum hudby

Přílohy

Příloha č. 1 – Ploschperment z Vyskytné nad Jihlavou¹⁴¹



¹⁴¹ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 553.

Příloha č. 2 – Třístrunná basička lidové výroby (basetl)¹⁴²



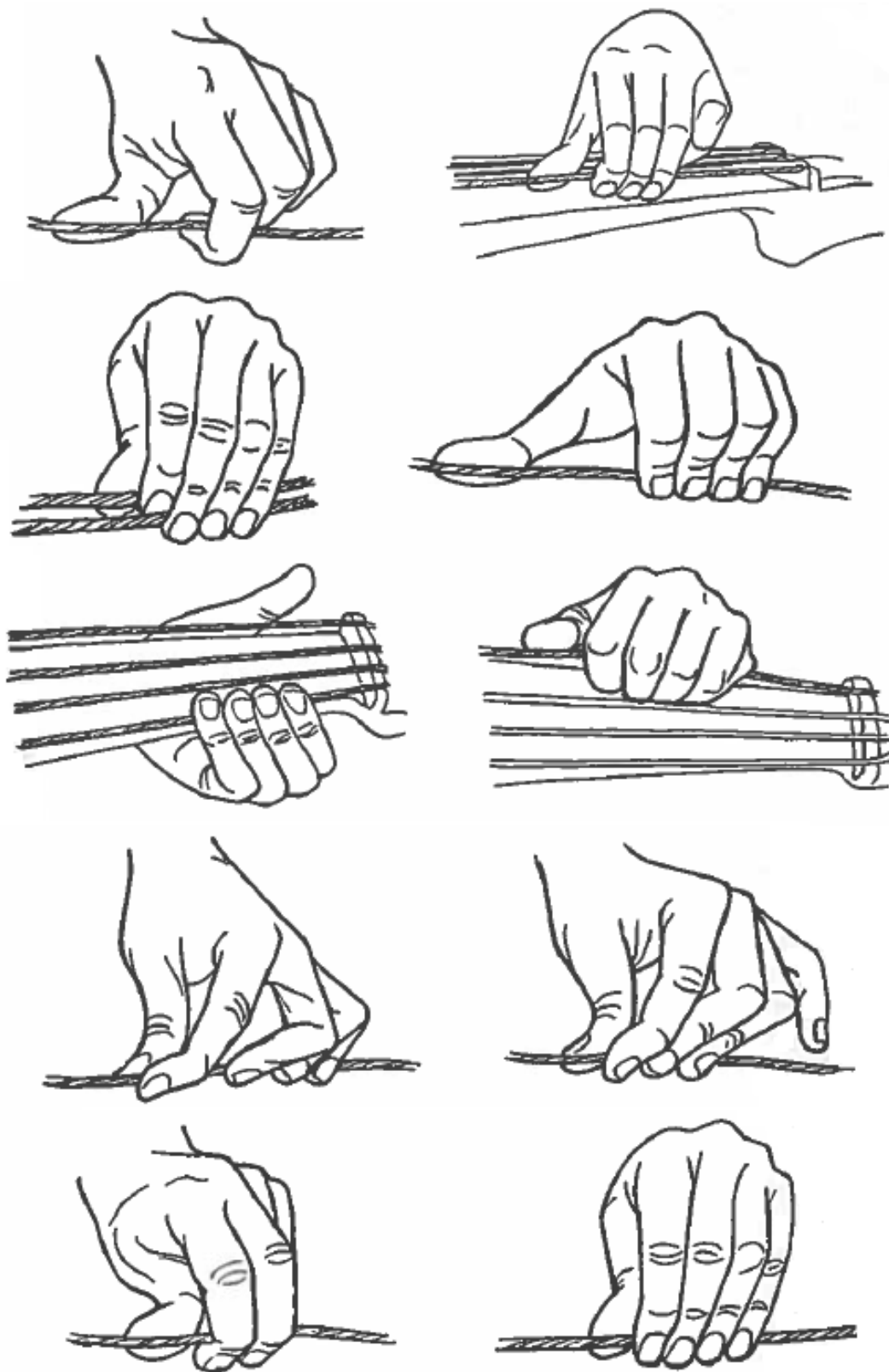
¹⁴² MARKL, Jaroslav. Lidové hudební nástroje v Československu: obrazový soubor: učební pomůcka pro hudební výchovu na základních školách, školách 2. cyklu a lidových školách umění. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. Obrazové soubory, str. 55.

Příloha č. 3 - Třístrunný kontrabas lidové výroby¹⁴³



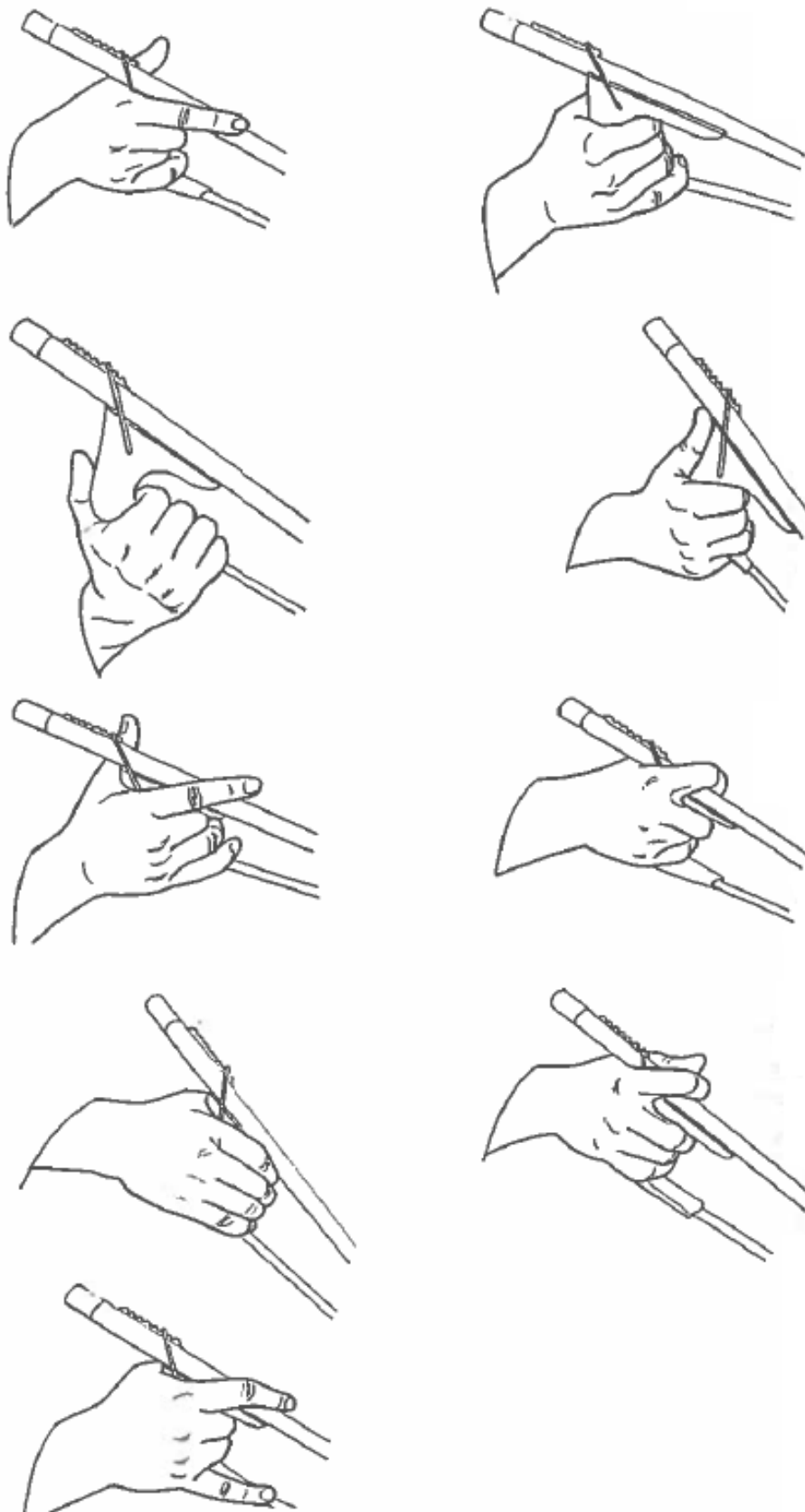
¹⁴³ MARKL, Jaroslav. Lidové hudební nástroje v Československu: obrazový soubor: učební pomůcka pro hudební výchovu na základních školách, školách 2. cyklu a lidových školách umění. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. Obrazové soubory, str. 56.

Příloha č. 4 – Způsoby štípání strun ploschpermentu¹⁴⁴



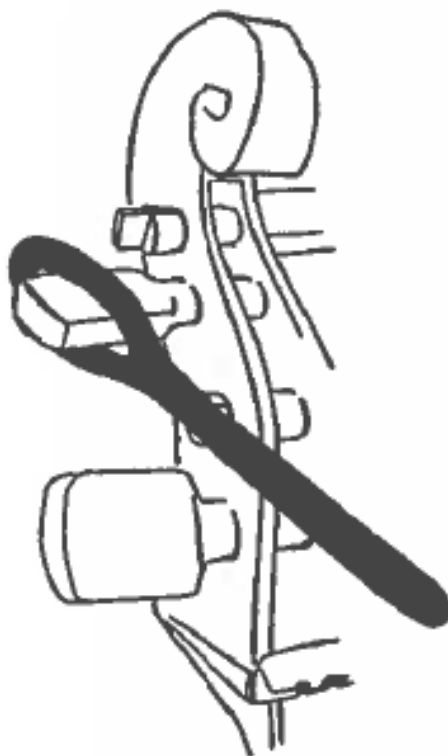
¹⁴⁴ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 564, 565.

Příloha č. 5 – Způsoby držení smyčce ploschpermentu¹⁴⁵

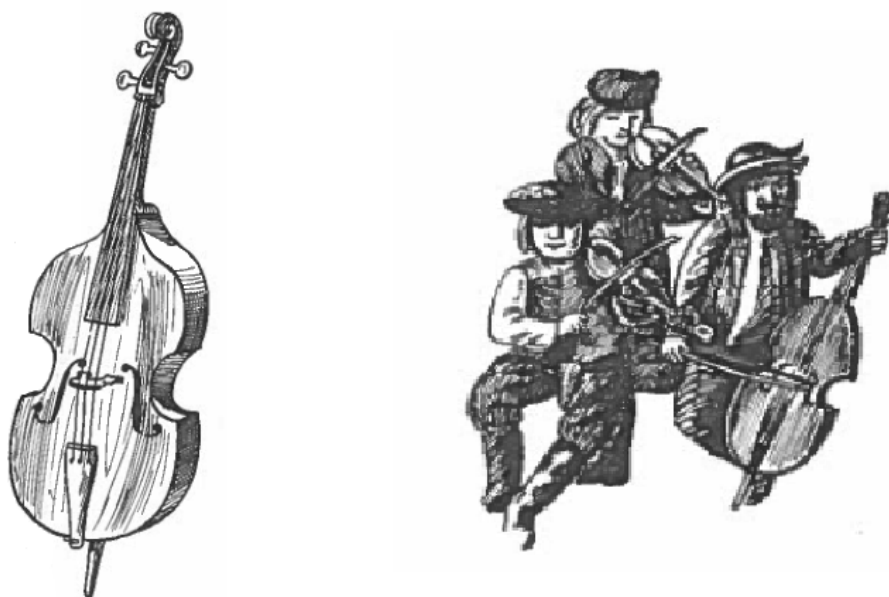


¹⁴⁵ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 566.

Příloha č. 6 – Hever používaný při ladění bezmechanických basových nástrojů (ploschperment, basetl apod.)¹⁴⁶



Příloha č. 7 – Rozdíl v připojení lubů k patce krku u basetlů na obrazech v Kurfürstově Hudebních nástrojích¹⁴⁷



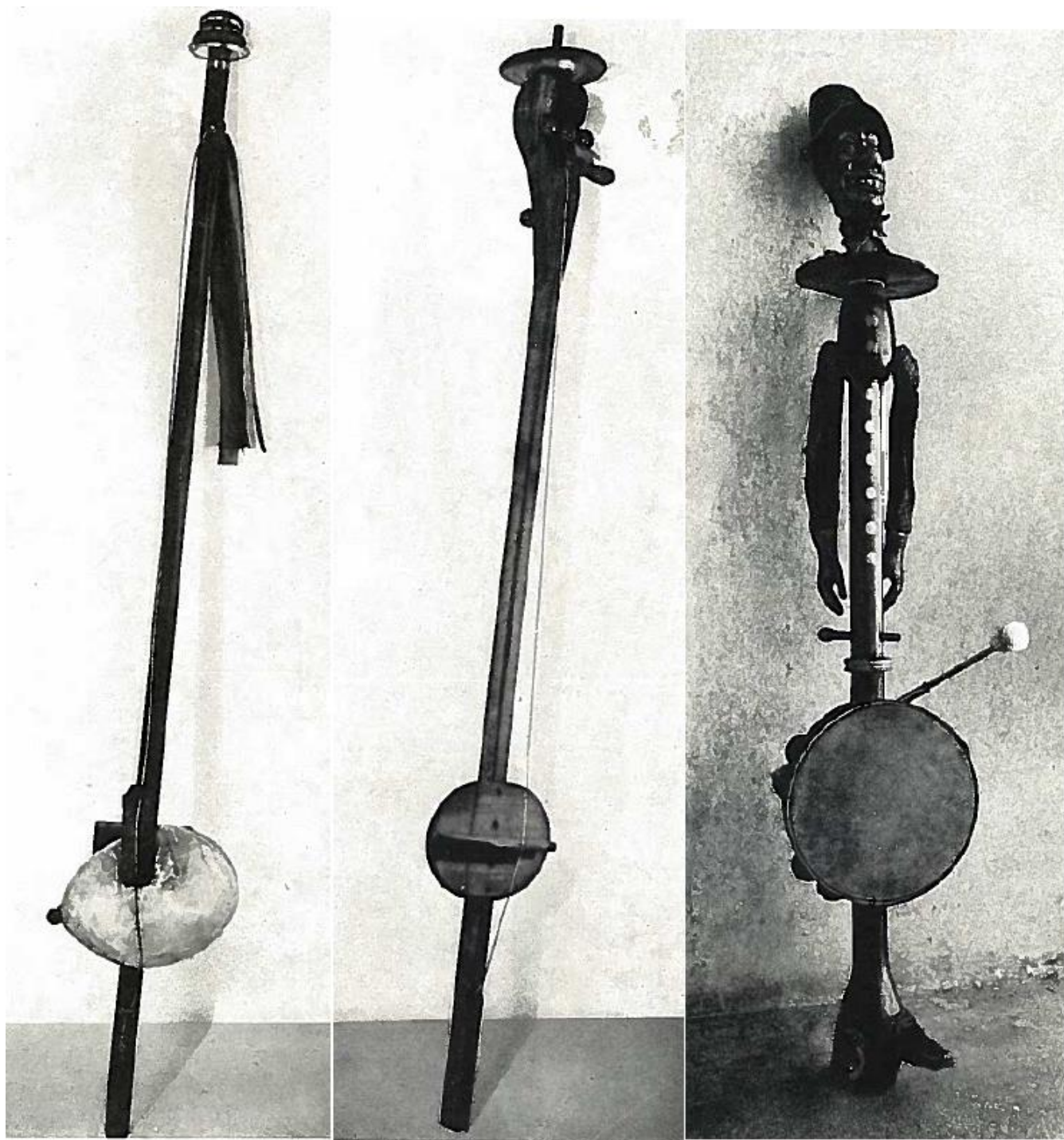
¹⁴⁶ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 605.

¹⁴⁷ KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. Praha: Togga, 2002. ISBN 80-902912-1-x, str. 601, 762.



¹⁴⁸ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 100.

Příloha č. 9 – Různé vývojové stupně vozembouchů¹⁴⁹



¹⁴⁹ MARKL, Jaroslav. Lidové hudební nástroje v Československu: obrazový soubor: učební pomůcka pro hudební výchovu na základních školách, školách 2. cyklu a lidových školách umění. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1979. Obrazové soubory, str. 59, 60, 61.



¹⁵⁰ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 99.

Příloha č. 11 – Schodovitě seříznutý krk u basetlu v expozici NMH¹⁵¹



¹⁵¹ Vlastní foto 12.3.2018.

Příloha č. 12 – Žaludy basetlu v expozici NMH¹⁵²



Příloha č. 13 – Menší kontrabas Karel Josef Hellmer ze sbírky O. Horníka¹⁵³



¹⁵² Vlastní foto 12.3.2018

¹⁵³ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 98.



¹⁵⁴ Vlastní foto 12.3.2018.



¹⁵⁵ Vlastní foto 12.3.2018.



¹⁵⁶ Vlastní foto 12.3.2018.



¹⁵⁷ Vlastní foto 12.3.2018.



¹⁵⁸ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 97.



¹⁵⁹ KOTAŠOVÁ, Daniela. ŽŮRKOVÁ, Tereza a KŘÍŽENECKÝ, Jan. *Hudební sbírka Ondřeje Horníka*. Praha: Národní muzeum, 2012. Editio Monographica Musei Nationalis Pragae. ISBN 978-80-7036-362-1, str. 96.



¹⁶⁰ Vlastní foto 12.3.2018.



¹⁶¹ Vlastní foto 12.3.2018.

Příloha č. 22 – Velký pražec kontrabasu Iohann Franz Willer zepředu¹⁶²



¹⁶² Vlastní foto 15.3.2018

Příloha č. 23 - Velký pražec kontrabasu Iohann Franz Willer zespodu¹⁶³



¹⁶³ Vlastní foto 15.3.2018.

Příloha č. 24 – Přední deska kontrabasu Iohann Franz Willer¹⁶⁴



¹⁶⁴ Vlastní foto 15.3.2018.



¹⁶⁵ Vlastní foto 15.3.2018.



¹⁶⁶ Vlastní foto 15.3.2018.

Příloha č. 27 – Voskem zanesený kontrabas Josef Müller¹⁶⁷



Příloha č. 28 – Hrubý velký pražec kontrabasu Josef Müller¹⁶⁸



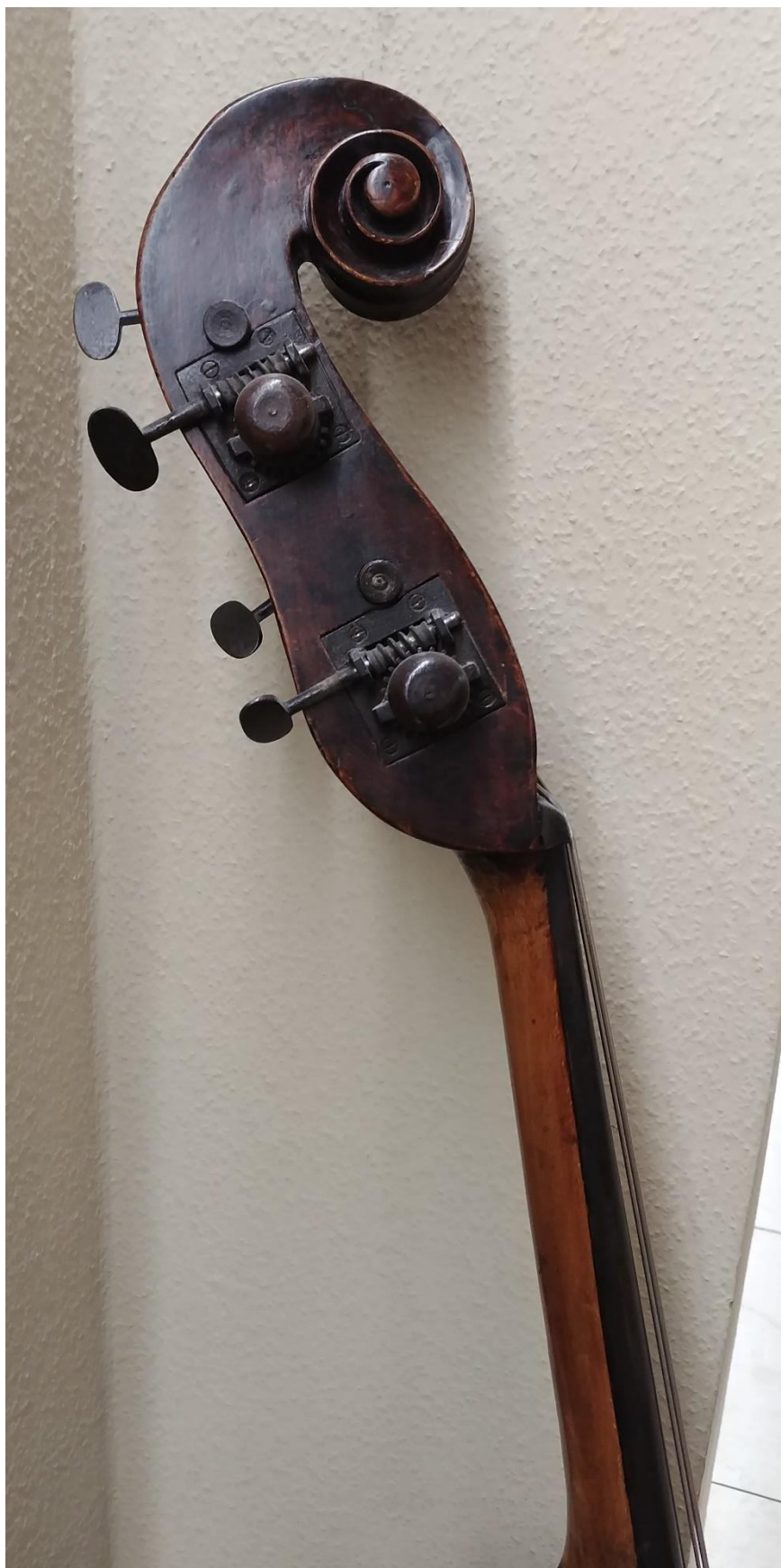
¹⁶⁷ Vlastní foto 1.4.2018.

¹⁶⁸ Vlastní foto 1.4.2018.



¹⁶⁹ Vlastní foto 1.4.2018.

Příloha č. 30 – Hlava kontrabasu Johannes Ulricus Eberle¹⁷⁰



¹⁷⁰ Vlastní foto 4.4.2018.



¹⁷¹ Vlastní foto 4.4.2018.



¹⁷² Vlastní foto 4.4.2018.



¹⁷³ Vlastní foto 4.4.2018.



¹⁷⁴ Vlastní foto 12.4.2018.