

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: Hudba

Studijní obor: Kontrabas

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**FUNKCE A PODOBA KONTRABASU V DOBĚ W. A.
MOZARTA**

Pavel Hudec

Vedoucí práce: prof. Jiří Hudec

Oponent práce: doc. Radomír Žalud

Datum obhajoby: 6.6. 2016

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS
MUSIC AND DANCE FACULTY

Bachelor study program
Double bass

BACHELOR THESIS

**FUNCTION AND APPEARANCE OF DOUBLE BASS IN THE
LIFETIME OF W. A. MOZART**

Pavel Hudec

Thesis leader: prof. Jiří Hudec
Examiner: doc. Radomír Žalud
Date of Graduate: 6.6. 2016
Academy Degree: BcA.

Prague, 2016

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

FUNKCE A PODOBA KONTRABASU V DOBĚ W. A. MOZARTA

vypracoval(a) 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

Kontrabas je mezi smyčcovými hudebními nástroji svým vývojem velice ojedinělý. Jako jeden z mála nástrojů nemá ještě ani dnes ustálený tvar a způsob hry. Za dobu svého pestrého vývoje zaznamenal několik zvrátů a také důležitých vývojových zlomů. Rád bych zdůraznil, že jméno W. A. Mozarta figuruje v případě mé práce pouze jako jakési orientační časové vymezení (je tedy myšlena především druhá polovina 18. století) a hlavně symbolika; s Mozartovým životem je nejvíce spjaté město Vídeň, ve kterém poprvé zaznamenal kontrabas úspěchy jako hojně využívaný solový a komorní nástroj. Chtěl bych se v této práci zaměřit především na tuto dobu včetně období, které jsou pro ni co do souvislostí důležité, a přiblížit, jakým způsobem a k jakým účelům byl kontrabas v této době využíván. K bližšímu a věrnějšímu přiblížení přikládám překlady vybraných dobových zdrojů, které dosud nebyly do češtiny přeloženy. Cílem této práce je podat celkové informace o třech zemích, ve kterých se v 18. století formoval hudební život, tj. ve Francii, Itálii, a německých zemích.

Abstract

The double bass is among all the other string instruments a very rare one, as to its original development, which differs from the other string instruments. It does not have a unified number of strings and tuning, as one of the last instruments being currently used. I would like to put an emphasis on the fact, that the name of W. A. Mozart is figuring only as an orientation in time, as a kind of brackets to defy the period, which I am describing. It is also a symbolism; Mozart's name is very closely related to the city of Vienna, which has in his time witnessed successes of double bass as a solo as well as a chamber instrument. In my work I would like to concentrate mainly on this period, and on the periods being closely related to it and show the different ways and purposes, how this instrument was being used. For a more authentic look into this age I also translate some crucial documents, which have not been translated to the Czech language yet. The main aim of this work is to give a general view about three main countries, where the musical life was being formed, that is to say in France, Italy, and the German speaking countries.

1. Úvod	2
2. Kontrabas v první polovině 18. století	3
3. Kontrabas ve Francii - jedinečné svědectví M. Corretta	5
4. Kontrabas v Rakouských a Německých zemích	9
4. Významné osobnosti spojené s kontrabasovou hrou v německých zemích	13
5. Kontrabas v Itálii	17
6. Překlad Correttovy kontrabasové školy	18
7. Závěr	24
8. Seznam použité literatury	25

1. Úvod

Vývoj kontrabasu v druhé polovině 18. století zaznamenal jednu ze svých nejzajímavějších etap, která vedla k první jednotnosti jak v označení, tak v samotné metodice hry na kontrabas. Jedná se o první období, kdy byl kontrabas ve velkém používán jako sólový nástroj, a dalo by se říci, že ani předtím se tento nástroj takovému zájmu netěšil. Zároveň došlo k ustálenému označení tohoto nástroje jako kontrabas (nikoliv např. Violone aj.), což se dá, vzhledem k pestrosti pojmů nalézáných ještě na počátku 18. století, považovat za naprosto stěžejní milník ve vývoji tohoto nástroje. Práce zároveň zasahuje svým obsahem částečně i do doby předmozartovské, která je pro druhou polovinu 18. století co do historických souvislostí nepostradatelně důležitá. Většina informací o této době se ovšem třísťí do mnoha malých a nejasných zmínek z různých zdrojů.

V této práci se budu především zabývat tím, jaké informace máme o kontrabasu z jednotlivých významných hudebních center Evropy, konkrétně tedy Farnacie, Itálie, Rakouska a Německa. Každá tato země má svá specifika, a v 18. století i svůj originální hudební vývoj, který samozřejmě výrazně ovlivňuje i historii vývoje kontrabasu.

Z každé země máme zprávy o osobnostech spojených z tímto nástrojem, někdy jsou tyto zmínky hojnější, jindy zase velice stručné. Paradoxně potom nejvíce informací o kontrabasu jako takovém máme od hudebníků, kteří na tento nástroj vůbec nehráli (Corrette, Quantz, L. Mozart). I těm přiděluji v této práci místo, jelikož jejich svědectví je jedním z hlavních zdrojů této studie.

Dalším cílem mé práce je uvést základní poznatky o této době v češtině. Dokumenty a zdroje, dostupné na toto téma mají společné to, že jsou roztroušeny v literatuře především německé, částečně poté francouzské a anglické.

O samotném překladu Correttovy školy (který vyšel v přetisku v původní francouzštině) jsem přemýšlel již dříve, ovšem teprve v této bakalářské práci jsem k tomu shledal příležitost.

2. Kontrabas v první polovině 18. století

První polovina 18. století je období, kdy se kontrabas čím dál tím častěji objevuje v terminologii pod svým moderním názvem. I tak se ještě nedá mluvit o jednotnosti v jeho označování a jeho použití se v každé zemi různí. Jde o období, kdy viola da gamba prožívá ještě svůj největší rozkvět, a právě to ji činí s kontrabasem často zaměnitelnou (nejčastěji pod pojmem *Violone* kterým se v baroku označovala viola hrající v 16' oktávě). Nalezneme již v několika pramenech jeho jak komorní (D. Buxtehude), tak koncertantní označení (J.J.Fux). V případě druhého nejde většinou o koncertantnost v pravém slova smyslu; např. sonáty a symfonie Johanna Josepha Fuxe nesou často označení *col Violone concertato*, nebo *col Violone obligato*, jde ovšem spíše o Fuxův přímý požadavek po tomto nástroji. Samotný kontrabasový part neobsahuje žádnou vyloženě sólovou pasáž, hraje společně s varhanami či continuum. Setkáváme se v tomto období i s prvními koncerty pro kontrabas, které ovšem zdaleka ještě nedosahují hráčských požadavků koncertů pozdějších.

Další z důkazů nejednotnosti v názvosloví je jedna z vůbec prvních lexikonových zmínek o kontrbasu v 18. stol, která pochází od J. Mathessona¹, který dokonce uvádí více označení pro kontrabas:

Bručící violone, fran: Basse de viole, německy: Große Bass-Geige / je celkově dvakrát / a někdy i vícekrát větší než ty předchozí [zmíněné nástroje] / podobně tak i struny / jejich tloušťka a délka / dle rozměrů. Jeho zvuk je šestnáctistopý / a důležitě obalující základ vícehlasých věcí / jako s b o r y a jim podobné / o nic méně nezbytný na arie a recitativy / jelikož jeho tlustý zvuk dále bzučí / a je dále zaslechnutelný / než klavír, či ostatní basující nástroje.

Funkce kontrbasu v této době spočívala především v orchestrální hře, stejně tak jako ve hře komorní, především v triových sonátách. Mluvíme-li tedy o virtuositě a

¹J. Matheson, Das Neu-eröffnete Orchestre, Hamburg 1713; orig.: *Der brummende Violone, Gall: Basse de Violon, Teutsch; Grosse Basz-Geige / ist vollkommen zweymahl / ja oft mehrmahl so groß als die vorhergehenden / folglich sind auch die Sayten / ihrer Dicke und Länge nach / à Proportion. Ihr Ton ist sechzehnfüßig / und ein wichtiges bündiges Fundament zu Vollstimmigen Sachen / als Chören und dergleichen / nicht weniger auch zu Arien und sogar zum Recitativ auff dem Theatro hauptnöthig / weil ihr dicker Klang weiter hin summet / und vernommen wird / als des Claviers und anderer bassierender Instrumenten. Es mag aber wohl Pferde-Arbeit seyn / wenn einer diß Ungeheuer 3. bis 4. Stunden unablässig handhaben soll.*

virtuózech na kontrabas v této době, máme tyto pojmy na mysli ve vztahu k náročnějším a virtuóznějším partům v jednotlivých skladbách. Technická zdatnost tehdejších hráčů je právě z těchto partů velice dobře pozorovatelná (J. S. Bach, J. D. Zelenka). Kontrabas je chápán a využíván pouze a především ve své přirozené poloze.

Již Marin Marais, jeden z nejznámějších francouzských gambových virtuósů, využívá nástroje s podladěnými spodními strunami "na tóny kontra-A až Cis"². Toto zároveň svědčí o těsné příbuznosti kontrabasu s gambovými nástroji, která ještě dlouho po konci 17. století zůstává patrná. Jde zároveň o období prvních zpráv o konkrétních osobnostech, hrajících na tento nástroj.

² Planyavsky, Alfred, Geschichte des Kontrabasses, 1970

3. Kontrabas ve Francii - jedinečné svědectví M.

Corretta

Francie byla vždy zemí, která se vyvíjela co do hudebního života odděleně od ostatní Evropy. Ačkoliv byli jejími největšími hudebními reformátory většinou Italové (jako např. Lully a Muffat), vždy si tato osobitá kultura našla svůj vlastní směr, kterým se vydala. Co se kontrabasu týče, shledáváme se s velice podobným vzorcem. Již od 17. století se francouzská hudba vyznačovala velkým zmatkem v nazývání jednotlivých nástrojů. S těmito nepřesnostmi nástrojového označení se setkáváme i v jiných zemích u velkého množství nástrojů, kontrabas byl ovšem z těch, u kterých je často názvosloví nejspornější. Ve Francii je tato nejednotnost umocněna jak tím, že francouzi na vše používali terminologii vlastní, tak tím, že tento nástroj jako takový ještě v 17. století vlastně ještě ani neexistoval. Většina smyčcových souborů se v této době skládala z často používaných viol da gamba, doplněné o houslové nástroje.

Jelikož hlavní autentický zdroj, kterým se tato kapitola zabývá je škola Michela Corretta, začal bych přiblížením jeho osoby, od které se dozvídáme i informace z doby před ním.

Michel Corrette (1707 - 1795) byl francouzský violoncellista a multiinstrumentalista, pocházející z hudební rodiny (jeho otec Gaspard Corrette byl varhaník). Jeho *Methode pour apprendre de jouer de la contre-basse* je první pokus o napsání školy hry na kontrabas ve Francii vůbec. Kromě této knihy, vydal Corrette několik dalších instrumentálních škol, především školu violoncellovou. Neomezil se však pouze na smyčcové nástroje, mezi jeho dílo patří i např. metoda na příčnou flétnu (*Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière*), škola hry na mandolinu, zpěvu a také kniha skladeb pro cembalo (*Pièce de clavecin*) a další. Patří tedy mezi ve své době typické představitele instrumentalistů, snažících se vytvořit přehledné návody, jak hrát na určité nástroje.

Jeho kontrabasovou školu jsem se rozhodl přeložit (viz pozdější kapitola), jelikož jde o naprosto ojedinělé svědectví o způsobu používání tohoto nástroje ve Francii, a to nejen za časů Corretta, ale obsahuje i zmínky o dobách starších. Víme díky ní, kdy se kontrabas v pravém slova smyslu začal ve Francii používat, jaké bylo jeho využití a hlavně používaná ladění. Mnoho informací stojí za rozbor, ovšem

nejlépe si čtenář udělá názor na dobové prostředí přímo z autentického dobového textu.

Nástroj nazývaný kontrabas se začal ve Francii používat až po dobách Jeana-Baptista Lullyho. Corrette uvádí, že kontrabas nebyl za doby J. B. Lullyho vůbec znám. Za jeho života ovšem mohl být nahrazován velkobasovou violou da gamba, často zaměňovanou, nebo i nazývanou italsky violone (což je pojem, který Corrette uvádí přímo jako italský překlad slova “la contre-basse”), o čemž svědčí i řídke zprávy z této doby, především od M. Mersenna, který zároveň zmiňuje prvního kontrabasového virtuosa, pana Graniera³. Když vezmeme v potaz terminologickou nejednotnost této doby a podíváme se např. na název dvorní kapely Ludvíka XIV. “*Les 24 violons de roi*”⁴, dá se v souvislosti s hudbou co provozovala předpokládat, že šlo o soubor více smyčcových nástrojů různých druhů a velikostí. Z této terminologické nejednotnosti tedy nejspíše pochází i Correttův názor, že kontrabas v 17. století ve Francii ještě vůbec neexistoval. Corrette už ovšem neuvádí, kde se najednou slovo *kontrabas* objevilo. Zde přichází nejlépe vhod vysvětlení Alfreda Planyavského⁵, který dává první výskyt kontrabasu do souvislosti se změnami ve francouzské hudbě po smrti Lullyho a nástupu Georga Muffata, kdy začalo docházet k radikálnímu přechodu od gambových ensemblů k moderním smyčcovým. Takovéto změny si samozřejmě vyžádaly i novější označení pro tento nástroj, zvláště pokud šlo již i o rozlišení kontrabasu gambové a houslové rodiny.

První využití kontrabasu bylo podle Corretta ve vyjimečných situacích v pařížské opeře (viz předmluva Correttovy školy), teprve později začal zastávat významější funkci (nejspíše právě za Correttových časů). Přesto se zpočátku používal pouze ve vybraných místech, většinou závažných a především hlučných, což potvrzuje i T. du Tillet, který mluví o kontrabasu jako o nástroji nezbytném k rozzáření sborových a démonických vět.⁶

I po jeho celkovém zavedení do hudebního života (podle zmínek jak operního tak koncertního), se ovšem nepoužíval jako rovnocenný zdvojovací nástroj violoncella, nýbrž Corrette sám dodává ve své škole mnoho příkladů na to, jaké noty má kontrabasista při hře vybírat z cellového partu.

³ M. Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636

⁴ přímý překl.: *24 králových houslí*

⁵ Alfred Planyavsky, *Geschichte des Kontrabasses*, 1970

⁶ Tito du Tillet, *Parnasse francois*, Paris 1743

Škola je co do celkové struktury velice zmatená, často se tam opakují stejné problémy, a z moderního pohledu ani nemůžeme mluvit o metodice jako takové. Corrette nejspíše předpokládá, že člověk začínající se hrou na kontrabas má již zkušenosti z jiných nástrojů, konkrétně z violy da gamba nebo z violoncella. Popis jednotlivých technik je velmi strohý a neúplný, jsou často rozebírány i věci, které na první pohled nemohou fungovat.

Nejdůležitější je Correttova zmínka o třech možných laděních kontrbasu. Zde ovšem nejde o jedinou zmínku o laděních ve Francii. Ve své knize o hudbě uvádí J. B. Laborde⁷ dokonce pět ladění, z nichž pouze jedno se shoduje s Correttovými. Zde je seznam obou ladění podle Corretta a Laborda:

Corrette:	GDA,	Laborde:	GDA
	EADG,		FGDA
	FisHEAD		GDGC
			EsADGC
			FADFisA

Žádné z těchto ladění není uváděné jako nejvíce používané, ani jejich účely nejsou zmíněny. Právě třístrunné ladění je jediné to, na kterém se oba shodují, přičemž Corrette uvádí klasické EADG ladění jako nejpohodlnější. Co do obrazového materiálu v obou zdrojích, uvádí Corrette kontrabas typicky gambového tvaru, zatímco Laborde kontrabas tvaru houslového:



Kontrabas podle Corretta (1781)



Kontrabas podle Laborda (1780)

⁷ J.B. Laborde, *Essai sur la musique...*, Paris 1781

Z Correttova odkazu vyplývá, že kontrabas hrál v Paříži nejčastěji v operách. Často zmiňuje i koncertní činnost (*dans le concert*), kterou spojuje nejčastěji se hrou sonát. Sám hru sonát často přesněji popisuje, ovšem jde pouze o sonáty, kde kontrabas zastává jeden ze spodních hlasů, nikoliv sonáty se sólovým charakterem. Ačkoliv na konci knihy předkládá několik skladeb např. *Sonata Per viola e Basse*, je podle sazby zřejmé, že je myšlena pro violoncello nebo violu da gamba, což zase svědčí o výšše zmíněné nejednotnosti v označování nástrojů.

Jedna z často rozebíraných věcí, která je zde prezentována skoro jako nejdůležitější hráčská dovednost (vzhledem k počtu kapitol zabývajících se touto tematikou), jsou tzv. unisona. Tímto výrazem je myšlený dvojzvuk prázdné struny se stejným tónem na struně nižší, který Corrette doporučuje požívat na dlouhých a závěrečných tónech. Jelikož sám prezentuje kontrabas bezpražcový, je nefunkčnost tohoto způsobu na první pohled jasná.

Další z problematik, která je zde prezentována je to, co by kontrabas měl hrát; jsou zde celá cvičení a kapitoly na hru základních not a na to, jaké noty z violoncellového partu vynechat (reprodukce těchto cvičení jsem v příloze neuvedl). V předmluvě Corrette uvádí, že normální operní praxe bylo nehrát v recitativech, ve zbytku skladeb potom doporučuje v případě více hráčů vypsání zjednodušeného partu, aby se "zabránilo zmatkům". Corrette zároveň doporučuje transponovat noty mimo spodní rozsah kontrabasu nahoru, to samé ale doporučuje v případě, že by bylo nutno měnit polohu (tj. hrát v tomto případě noty o oktávu níže), což svědčí o typickém problému, kterým ve svých počátcích procházelo i violoncello, které najednou vedle violy da Gamba nemělo pražce, a k tomu malý počet strun, u kterého nutnost výměn poloh přijde výrazně častěji než u gamb.

4. Kontrabas v Rakouských a Německých zemích

V této oblasti dochází v druhé polovině 18. století k prvnímu rozkvětu kontrabasové hry vůbec. Máme již více zpráv i o jednotlivých osobnostech (a to nejenom o profesionálních hudebnících, ale i o amatérech a nadšencích, jako byl například Heinrich vévoda z Sachsen-Merseburgu, stejně tak jako přesnější zprávy o obsazení jednotlivých kapel a orchestrů, setkáváme se zde i s velikou rozmanitostí repertoárovou, která si v mnoha aspektech své originality nezádá s hudbou pozdější.

Zajímavou kuriozitou je leták Johanna Georga Reuttera *Jedinečný a přesný popis neslychaných Basových houslí*⁸. Těžko se dá říci, jakému účelu tento krátký spis sloužil. Jde o popis neúměrně velkého kontrabasu, jeho stavbě a možnostech (*“Na tento nástroj nemusí být hráno častěji než třikrát do roka, jelikož vydává po zbytek času tolik zvuku, že člověk*

ani častěji hrát nemusí”). Šlo nejspíše o ironickou narážku na problematiku velikosti kontrabasu, nebo také o senzační zprávu o neslychaném nástroji. Takovéto informační letáky obsahující "zahraniční kuriozity" nejsou v této době ničím neobvyklým. Pro bližší představu zvláštnosti tohoto dokumentu přikládám úryvek z ní s překladem. Pro potřeby této práce není potřeba uvádět celé znění letáku, dále vypisuji zhruba jeho polovinu. Jako první uvádím přepisu originálního textu, který byl psaný tištěným Německým neogotickým písmem. Vše bylo zachováno podle originálu, pouze písmo je převedeno do moderních znaků. Po textu následuje jeho překlad.



Úvodní strana Reutterova letáku z roku 1751

Eigentliche und deutliche Beschreibung einer unerhörten Grossen Baß=Geigen, die solche in Deutschland zu finden und anzutreffen nach der neuesten Mode verfertigt.

⁸ Johann Georg Reutter ml.: Eigentliche und deutliche Beschreibung einen unerhörten großen Baß-geigen, Wien, 1751

Erstlich, ist die bemeldte Baß Geige Vierhundert Ellen lang, Achtzig Ellen, zwo Viertel und Fünff Sechzehnteil breit.

Zum Andern, find auch Sechs tausend, sieben hundert und sechzig Schock Dielen darzu genommen worden, den zu dem Sattel seynd alleine Fünffhundert sieben und sechzig Schock kommen.

Drittens, haben hundert geigenmacher, zwey und neunzig Tischler und Sieben und Achzig Zimmerleute ganzer Neun Jahr darüber gearbeitet, und ist dieses Jahr erst fertig worden.

Zum Vierten, so seynd zu denen Schrauben Vier Schock grosse Eich=Bäume kommen.

Fünfftens, Seynd zum Fiedelbogen 8. Schock lorber-Bäume kommen.

Zum Sechsten, Seynd von Zwanzig tausend Pferden die Schweiffe oder haare zum Fiedelbogen kommen, und haben Zweyhundert Weber an den haaren 2. Jahr lang kunstreich geknüpfft.

— — —
Skutečný a jasný popis jedněch neslýchaných basových houslí, jakéžto jsou k vidění a shledání dokončovány podle nejnovější módy v Německu.

Za prvé, jsou zmíněné basové housle čtyřista loktů dlouhé, osmdesát loktů, dvě čtvrtiny a pět šestnáctin široké.

Za další, je k nim doneseno také šest tisíc sedmset šedesát kop prken, z kterýchžto pouze pětset šedesát je potřeba ke kobylce.

Za třetí, na nich pracovalo sto houslařů, devadesát dva truhlářů a osmdesát služebníků po celých devět let, a byly teprve tento rok dokončeny.

Za čtvrté, tak byly k jejím šroubům použity čtyři poschodí vysoké dubové stromy.

Za páté, bylo k jejímu smyčci použito osm kop vavřínových stromů.

Za šesté, bylo na smyčec použito vlasů a žíní z dvaceti tisíců koní, které k němu přivazovalo dvě stě tkadleců.

Kontrabas jako orchestrální nástroj

O Kontrbasu jako o orchestrálním nástroji svědčí nejlépe záznamy z výplat orchestrů. Dávají nám jedinečnou zprávu o dobovém obsazení orchestrů, které se ve

výsledku velice liší od moderní představy složení orchestru z druhé poloviny 18. stol. právě co do obsazení počtu kontrabasistů. Dnešní praxí je obsazovat basové nástroje v nižších počtech oproti nástrojům vyšším, záznamy tehdejších orchestrů ovšem uvádí naprosto jiné proporce. Je z nich patrné, že každý orchestr zaměstnával někdy stejný, většinou ale větší počet kontrabasistů v poměru k violoncellistům. Zároveň jsou potom zajímavým seznamem hráčů, působících v té době; seznamem, ve kterém nechybí ani hudebníci, známí i ze svých jiných aktivit.

Jako první bych zmínil asi největší z dobových institucí, a to orchestry Vídeňských operních domů, které byly v půlce osmnáctého století dva: *Theatre nächst der Burg* a *Theater nächst der Kärthnerthor*. U obou divadel je velice přesně zachováno jejich účetnictví, v tzv. *Hofamtzählbücher*, z čehož se dá udělat dobrá představa o jejich složení⁹. Některé účetní knihy dokonce uvádějí i kvality muzikantů, podané velice stroze jedním či dvěma slovy (*Der Beste, sehr Schlecht, soso, brauchbar, der schlechteste, gut*). Nejvíce hráčů na kontrabas vykazuje Burgtheater, který na tři violoncellisty využívá čtyř kontrabasistů. V dalších orchestrech se často setkáváme se stejnými jmény. Ačkoliv jde o jiná tělesa, byla očividně z velké části obsazena stejnými kontrabasisty (což není případ ostatních nástrojových sekcí). Můžeme zde vidět i jméno kontrabasového virtuósa Pichelbergera. Plat jednotlivých kontrabasistů jsou spíše průměrné až podprůměrné, nejlépe je placený kontrabasista Joseph Kammermar s platem 400 florinů, přičemž plat ostatních (včetně Pichelbergera!) nepřesahuje 180 florinů.



Vídeňské divadlo zvané *Theater nächst der Burg* na jeho nejstarším vyobrazení z roku 1741

Je tedy vidět, že byl v této době basové lince přikládán v rámci zvuku orchestru mnohem větší význam, než je tomu dnes. Ještě více než v orchestrech vídeňských je to patrné na Salzburgské kapele, kde od roku 1744 zaměstnán kontrabasista Anton Kühnel, který je možný iniciátor pro napsání prvních

⁹Dorothea Link, *The national court theater in Mozart's Vienna*, Clarendon Press oxford, 1998

kontrabasových sól v Haydnových symfoniích¹⁰. Je také ovšem možné, že Haydn využíval cestujících kontrabasistů jako byli dále zmínění Kämpfer a Pischleberger. Další zmiňovaní kontrabasisté Esterhazyovské kapely se nesespecializovali, byli tudíž zároveň povinováni hrát na více nástrojů.

Koncertantní kontrabas

Funkce kontrabasu jakožto koncertantního nástroje zaznamenala poprvé v druhé polovině 18. století v Rakouských zemích největšího rozkvětu. Vznikl velice originální, dnes opět často používaný, způsob hry. Většina sólové literatury je psána pro kontrabas laděný do D-dur akordu, což umožňuje velice specifické prvky hry, omezuje to ale především možnosti kompoziční. Kontrabas se poté pro potřeby sólové hry často přeladřoval o půltón výše, čímž se dosahovalo větší zvukové průraznosti (důkazem této praxe jsou dochované notové materiály, kdy sólový part kontrabasu je zapsaný v hmatané D-dur, přičemž doprovodné party orchestru jsou v Es-dur). I přes to všechno jsou ovšem často hranice mezi komorní a sólovou hrou těžko rozlišitelné.

Dalším důležitým prvkem je notace. Veškeré sólové pasáže kontrabasu byly psány v houslovém klíči, který se čte o oktávu níže, zní tedy o celé dvě oktávy hlouběji. Tímto způsobem byly i např. v komorní hře odlišovány pasáže koncertantní od doprovodných.

Koncertantní kontrabas se v druhé polovině 18. stol. nepoužíval zdaleka pouze jako samostatný koncertní nástroj; dochovalo se sice mnoho koncertů pro kontrabas, ještě více a pestřeji je však obsazován jako komorní nástroj. Když vezmeme v potaz období ranného klasicismu nalézáme mnoho skladeb různého složení. Dva Johanna Mathiase Spergera pro violu a kontrabas představují nejmenší komorní složení a využívají již plně možností terckvartového ladění. Pro triové obsazení existují od stejného autora jak trio pro flétnu, violu a kontrabas, stejně jako celý koncert pro tyto tři nástroje s doprovodem orchestru. Pestřejší je již oblast kvartetu. Originálním nápadem jsou kvartety vídeňského skladatele a vydavatele Franze Antona Hoffmeistra, autora zároveň tří kontrabasových koncertů, který klasické složení smyčcového kvarteta ozvláštnil nahrazením prvních houslí

¹⁰ Hob.I:6 " *Le matin*" a Hob.I:8 " *Le soir*"

kontrabasem. Líbezný a klasicisně šarmantní je i kvartet Spergerův, kde se koncertantní part flétny a kontrabasu vyváženě doplňuje za doprovodu violy a violoncella.

Jedním zmínění hodným zjevem je kontrabasový koncert Antonia Capuzziho. O tomto italském skladateli, benátském rodákovi, působícím ve Vídni je toho velice málo známo. S jeho jménem se setkáváme v různých podobách během druhé poloviny 18. století, všechny zdroje vedou nejspíše právě k jednomu jedinému člověku. Jeho kontrabasový koncert D-dur je očividně psán pro kasické "Vídeňské sólové ladění", a to v takovém rozsahu, aby nemuselo být použito palcové polohy. Vzhledem k absenci klasických prvků smyčcové koncertantní hudby, jako jsou flažolety, nebo dvojmaty a k sazbě sólového partu, dá se předpokládat, že v původu tohoto díla je koncert pro jiný nástroj (např. fagot), ze kterého byla tato verze přepracovaná. Není již ovšem zjištěné, má-li tato eventuelní úprava původ u samotného Capuzziho, nebo byla-li provedena jindy neznámým kontrabasistou.

V druhé polovině 18. století se s koncertantním kontrabasem setkáváme i v hudbě vokální, což je zvláštní kapitola, která nemá v ostatních obdobích žádnou návaznost, případně ji opět nalzáme až v soudobé hudbě. Z tohoto žánru se nám zachovaly především tři skladby: dvě koncertantní árie s obligátním kontrabasem (árie "*Per questa bella mano*" W. A. Mozarta a recitativ s árií "*Selene del tuo fuoco*" J. M. Spergera, který napsal dvě verze, jednu pro bas a druhou pro soprán). Třetí skladbou je "Litania de Beata" z roku 1774, kterou napsal skladatel A. Zimmerman (1741 - 1781). Jde o klasickou mši, v níž se v části Sanctus objevuje koncertantní part pro kontrabas.

4. Významné osobnosti spojené s kontrabasovou hrou v německých zemích

Již na přelomu 17. a 18. století se poprvé setkáváme s prvními osobnostmi kontrabasové hry. Jde o hudebníky aktivní často nejen hráčsky, ale i kompozičně. Pro účely této práce jsem vybral tři, kteří jsou z tohoto období nejznámější, a jejichž aktivita se týkala dodnes hrané literatury.

Josef Kämpfer

O Josefu Kämpferovi (1735 - 1788) nám jako jednom z prvních kontrabasistů žijících se sólovou hrou nejvíce cenných informací podává ve svém slovníku Gerber¹¹. Kämpfer byl maďarský rodák, který nejdříve sloužil v císařské armádě jako voják. Pro kontrabas (nebo přesněji *Contraviolon*, jak uvádí Gerber), se rozhodl z důvodů menší konkurence v tomto oboru. Na kontrabas se učil úplně sám bez cizí pomoci, a jak přímo Gerber uvádí, “byl ideál dokonalosti jeho pravidlem a vůdcem, a k jeho uspokojení opakoval některé pasáže několik tisíckrát”.¹²

Když se cítil dostatečně zdatný odjel do Vídně, kde byl přijat do Esterhaziový kapely a pokračoval i v sólové činnosti. Gerber uvádí učarování s jakým bylo jeho hraní přijímáno. V roce 1776 provedl turné po Německu. Po sérii úspěchů zakončil tuto cestu v Londýně, kde našel dobré uplatnění a kde také dožil svůj život.

Gerber uvádí, jakým způsobem Kämpfer řešil problém cestování s kontrabasem; údajně měl hrát na kontrabas, který drželo po složení dohromady 26 šroubů. Není ovšem jisté, jak tento systém fungoval, nebo jak je myšlen.

Co už v Gerberově slovníku uvedeno není, je Kämpferovo angažmá v Salzburské arcibiskupské kapele, ve které sloužil před svou výše zmíněnou koncertní cestou do Německa.

Friedrich Pischelberger

Skromné zmínky o Josefu Pischelbergerovi (ca. 1740 - ca. 1810) nacházíme v Každodenních zprávách Vídeňského spolku hudby (tehdejší *Tonkünstler-Societät*). Zmiňují hudebníky, které Mozart a Dittersdorf angažovali ve svých skladbách pro koncertantní partie. odtud také zpráva, že “kontrabasista ve vídni, jde 1764 s Dittersdorfem do biskupské kapely v Bratislavě”. Problém s touto informací je, že Dittersdorf nebyl nikdy v Bratislavě zaměstnán. Právě Dittersdorf ve svém životopisu zmiňuje, že s sebou do svého angažmá v Großwardeinu bere “dobrého Pichelbergera”. Dittersdorf měl zde jedenáctičlenou kapelu a jak se od hudebníků s pozicí *Capell-Meistera* očekávalo, snažil se za pomoci svých kolegů pomoci pracovitosti a umělecké produktivity udržet v nejlepším světle. Demonstrace

¹¹ Ernst Ludwig Gerber, Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1790

¹² “...sein eigenes Ideal der Vollkommenheit war dabey seine Regel und sein Führer, und dieses zu befriedigen, wiederholte er manche Paßagie viele tausendmal.”

schopností jednotlivých hráčů byla proto na místě a do tohoto období se řadí vznik jeho dvou kontrabasových koncertů a další koncertantní hudby, jako například Concertino pro jedenáct sólistů, kde jak Dittersdorf sám uvádí, se každý hudebník již v první větě nechá slyšet velkým sólem.

Johann Mathias Sperger

Sperger je člověk, který si ve své době udělal úspěšně jméno jak jako skladatel, tak jako kontrabasový virtuos. Narozen 23. března 1750 ve Feldsbergu (dnešní Valtice), byl možným žákem Pichelbergerovým, dostal první vzdělání ve Vídni a jeho prvním zaměstnáním se stalo členství v kapele hraběte Bathyaniho v Preßburgu (Bratislavě). Ze zpráv vídeňské *Tonkünstler-Societät* se dozvídáme o jeho výstupech ve Vídni, a to v letech 1778 a podruhé v roce 1788, tedy rok před jeho odchodem do Schwerinu. Po delších koncertních cestách byl v roce 1789 pozván na dvůr vévody Friedricha Franze von Mecklenburg-Schwerin, kde také zůstal až do své smrti v roce 1812. Je autorem mnoha symfonií, arií, duet, mší, klavírních sonát, komorní hudby a především 18 kontrabasových koncertů.

Z doby jeho života existují nejen zprávy jeho obdivovatelů, ale i kritiky opačného názoru. V jedné recenzi z Berlína¹³ je přirovnáván k "jakémusi tanečnímu virtuosovi", a varuje ostatní hudebníky, aby se vyvarovali koncertní hře na kontrabas a "své síly a čas nevyhazovali pro takto nevděčný nástroj."

Díky Spergerovi a jeho opisům je dnes známa většina děl pro kontrabas z jeho doby, jelikož se málokdy dochovaly originály. Koncerty a četná komorní díla Vaňhala, Zimmermana, Pichla, Hoffmeistera a Kohauta jsou všechny dochovány v jeho pozůstalosti.

Leopold Mozart a Joachim Quantz

Podobně jako ve Francii Corrette, snažili se i v jiných zemích instrumentalisté různých oborů uvést příklady a metodiky svých nástrojů, doplněné o všeobecné informace o nástrojích ostatních, čímž nám podávají obraz i kontrabasu, jak byl ve své době využíván. V Německu nalézáme jedno z nejlepších svědectví ve flétnové

¹³ Berlinische Musikalische Zeitung 1805, I. Jg. Nr. 49.

škole J. J. Quantze¹⁴. Tomuto hudebníkovi můžeme poděkovat nejen za stylový obraz doby, nýbrž i situaci orchestrálních hudebníků z povolání. Srovnává kontrabasisty často s violistami, říká že “violisté bývají v orchestru nahlíženi jako něco nepatrného, a s kontrabasisté na tom nejsou o moc lépe”.

Quantz se celkově ve své škole obrací proti staré generaci hudebníků, a v případě kontrabasu tomu není jinak. Co se týče ostrunění, uvádí za nejmodernější kontrabas čtyřstrunný, jako pozůstatek starého šestistrunného violonu poté uvádí kontrabas pětistruný. Jde ovšem ještě o jiný nástroj, než moderní pětistruný kontrabas, jelikož Quantz uvádí *vysokou* pátou strunu, namísto struny nízké, používané dnes. Zde je přesně přeloženo, co Quantz o ostrunění kontrabasu uvádí:

Tento nástroj dosahuje největšího účinku, když je střední velikosti, a potažen nikoliv pěti, nýbrž pouze čtyřmi strunami. Pokud by ona pátá struna měla dobře v poměru k ostatním fungovat, musela by být mnohem měkčí; a vydávala by mnohem slabší tón, než ty ostatní. Taková by nebyla škodlivá pouze na tomto nástroji, nýbrž i na violoncellu a houslích, v případě, že by na nich člověk chtěl použít pět strun. Onen takzvaný německý violon s pěti až šesti strunami je tudíž právem překonaný.

Houslová škola Leopolda Mozarta¹⁵ už mluví o dost stručněji než Quantzova. Zmiňuje kontrabas jako osmý druh smyčcového nástroje, zhotovovaný v mnoha velikostech, znějící o celou oktávu níže než violoncello. Jako nejčastější počet strun poté uvádí tři až pět strun, přičemž u pětistrunného doporučuje již použití pražců.

¹⁴ J. J. Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752

¹⁵ L. Mozart, versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, 1769/70, 1787, Salzburg 1922, Leipzig 1956

5. Kontrabas v Itálii

V této zemi, kde byl vývoj smyčcových nástrojů vždy napřed oproti zemím ostatním, nalézáme opět kontrabas v mnoha faktorech pozadu za houslemi a violoncellem, především co do metodických pokusů. Nejstarší pokusy o kontrabasové školy stačí sotva pro hraní basových figur v bassu continuo. Jeden z nejvýznamnějších prvních návodů nám ve svých "Dodici Sonate per Violino e Basso o Cembalo" předkládá A. Corelli, který sám uvádí, že "jsou důležité a použitelné pro vzdělání budoucích hráčů na cembalo, housle, violoncello nebo kontrabas." Ve stejném svazku se nachází i "Principii di Musica", ve které je přesně vypsán rozsah orchestrálního kontrbasu (bez prstokladů):



Většina kontrabasistů v Itálii stavěla dlouho pouze na svých zkušenostech a poznacích, případně předávaných i svými předchůdci. Toto období uzavírá definitivně až první italská kompletní metodika z roku 1820 od Bonifazia Asioliho¹⁶, což ovšem také nebyl kontrabasista (podobně jako Corrette), pouze člověk, snažící se sepsat způsoby hry na více nástrojů. Ani on neodkazuje ve své práci na žádné předchůdce nebo vzory, logicky ale pochází jeho učení z italské tradice druhé poloviny 18. století. Jeho škola tím posloužila jako základ způsobu hraní na kontrabas v Itálii, Španělsku a Latinské Americe.

Vzhledem k tomu, že Itálii jako jednotný státní celek můžeme vnímat až od 19. století, dělily se v 18. století jednotlivé způsoby hry podle regionů. Z těchto škol můžeme jmenovat školy jako např. "*scuola napoletana*", nebo "*scuola vecchia bolognese*" (jediná s odlišným držením kontrabasového smyčce po německém způsobu, tzv. Dragonettiho držení). Jediným vystopovatelným pedagogem z druhé pol. 18 stol v Itálii je Giuseppe Andreoli (1757-1830), který byl prvním učitelem kontrbasu na Milánské královské konzervatoři a zároveň později kontrabasistou v Teatru alla Scala.

¹⁶ Elementi per il Contrabasso con una nuova maniera di digitare composti da Bonifazio Asioli da Correggio, Socio Onorario del C. R. Conservatio di Milano, Presso Gio. Ricordi, 1820

6. Překlad Correttovy kontrabasové školy

K překladu

V překladu jsem zahrnul vše, co je důležité pro tuto práci, předmluvu jsem pro zajímavost přeložil celou, vynechal jsem pouze poslední odstavec pojednávající o historce z jednoho koncertu, (kdy se loutnista kvůli svému špatnému zraku srazil při otáčení not s cembalistou) která nemá s předmětem této práce nic společného. Kniha dále obsahuje metodu na violu a na Orfeovu violu (nástroj vynalezený přímo Correttem), které jsem v překladu nezahrnul. Jak je již zmíněno výše, je text často zmatený, opakuje se, a využívá mnoha květnatých výrazů, typických pro dobu kdy vyšel. Je občas prokládán různými historkami (podobně jako v předmluvě), kdy jediná o které má smysl se zde zmínit, je o Correttově překvapení z kontrabasového doprovodu sonát na koncertě v Paříži. Zde uznává, že byl efekt hezký, doporučuje ale přesto většinu sonát pouze s cembalem a violoncellem.

Text školy M. Corretta

Metoda, jak se naučit hrát na kontrabas o 3, 4 a 5-ti strunách, na quinton neboli violu a na Orfeovu Violu, nový nástroj vyrobený podle staré violy [da Gamba]; užitečné na koncerty k doprovodu zpěvu a pro hru sonát na tyto tři nástroje od pana Corretta, rytíře Řádu Krista.

Předmluva

Kontrabas, nazývaný italy violone, je nástroj znějící o oktávu níže než violoncello, a v unisonu s 16-stopým varhanním rejstříkem Bourdon. Tělo a hmatník jsou skoro dvakrát tak větší než u violoncella, stejně tak jako struny. Staré *Basse de Violes* [basové violy da Gamba] o 6 strunách měly v podstatě stejné rozměry, a ze zprávy od pana Mersenna z jeho čtvrté knihy, vlastnila sbírka Královny hudby jednu

violu o 4 a půl stopách, ke které Mersenne přidal jednoho mladíka, který zpíval, zatímco Granier zpíval bas doprovázeje se na svou violu. Často tento směšný koncert hráli před královnou Margueritte.

Pánové Montclair a Sagioni jsou ti, kteří jako první hráli na kontrabas v Pařížské opeře. Oba byli zároveň dobří skladatelé. V časech pana de Lully byl kontrabas neznámý, teprve v období po něm se kontrabas začal objevovat v opeře, nesloužil ale jinde než v bouřích, podzemních hlucích a invokacích; po většinu zbylého času měl tacet. V dnešní době hraje v opeře šest kontrabasistů, kteří hrají vše kromě recitativů.

Můžeme popravdě říci, že kontrabas svým zvukem rozzáří každou hudbu svým znělým a harmonickým zvukem.

Viola, o jejíchž základech v této knize také hovořím, je především velice starý nástroj. Dříve se v opeře violy dělily na tři druhy. Ten první se jmenoval *haut-contre* [vysoký hlas] a hrál pomocí C-klíče na první lince. Druhý se jmenoval *taille* [střední hlas] a hrál pomocí C-klíče na druhé lince, a třetí *quinte* [quinton neboli Alt], kterému dnes říkáme Viola¹⁷ hrající z C-klíče umístěného na třetí lince.

V operních partiturách pana Lullyho nacházíme všechny tyto střední hlasy velice přesně vyznačeny, v současné době si je ovšem všechny mylně spojujeme s označením Violy¹⁸. Quinton bývá výborný nástroj pro harmonické amatéry, avšak přece musí být člověk výtečný hudebník, když vezmeme v úvahu, že je nakonec v orchestru jediný, kdo na něj hraje.

Poté co stará viola [da gamba] zářila jak na dvorech tak ve městech na koci 17. a počátku současného století, došlo k upřednostňování violoncella, a to i přes obranu iniciovanou panem l'Abbé le Blanc Docteur v jeho knize nazvané "Obrana basové violy [da gamba] oproti úkladům houslí a nárokům violoncella". Nakonec se viola [da gamba] šťastně přesunula po své pěšince do věčného ticha, a je stále otevřeně přijímána hudebními amatéry.

Můj současný pokus vytáhnout ji z jejího vyhnanství za pomoci změn popisovaných počínaje kapitolou č. 10 mě přesvědčuje, že její využití bude stejně dlouhotrvající jako hra na řeckou lyru.

¹⁷ Překlad působí v tomto místě poněkud zmateně, jelikož francouzský výraz pro klasickou violu je *l'Alto*, autor tím zde tedy myslí, že starý quinton se již nenazývá violou, ale že se svojí novou funkcí přijal i nové jméno, narozdíl od ostatních jazyků, kde si tento nástroj název Viola uchoval. (pozn. překl.)

¹⁸ Opět je zde míněná klasická viola [l'alto] (pozn. překl.)

Představuji ji veřejnosti jako Orfeovu violu, protože předpokládám že když měl Orfeus oslnit Podsvětí aby vysvobodil svou milovanou Euridiku, vybral by si nástroj co nejvíce melodický, dojemný, a co nevíce podobný hlasu. Takový, jaký má zrvona naše Orfeova viola, na kterou nemusíme hrát pouze basso continuo, ale zároveň i sonáty bez toho, abychom celou dobu museli trapně měnit polohy, neboť pouze rozdílnou barevností tónů můžeme dopřát uchu potěšení, nikoliv však jejich hráčskou obtížností.

Dámy hrající na naši Orfeovu violu jí neshledávají než velice příjemnou a o nic méně atraktivní než hru na cembalo.

Kapitola I

O hmatníku 4-strunného kontrabasu

Kontrabas je normálně vybaven čtyřmi strunami v kvartách, G, D, A, E, což je převrácené ladění houslí. Někteří hudebníci přidávají ještě navíc pátou strunu, někteří používají pouze tři. Ladění v kvartách je ovšem nejlepší a nejpohodlnější.

Prsty se musí pokládat na vrch hmatníku, každý prst slouží jako pražec.¹⁹

Ti, co hrají na violoncello, se velice brzy naučí hrát i na kontrabas.

Je take mimochodem dobré mít trochu kompozičních znalostí, abychom hráli pouze základní noty namísto snahy hrát noty všechny. Tak dosáhneme větší zvukové čistoty, zvláště pokud máme více kontrabasů.

Je proto dobré, aby tento nástroj měl dobrý účinek, hrát pouze základní noty harmonie, k čemuž ještě dodáme příklady.

Kapitola II

O rozsahu kontrabasů o 4 strunách

Rozsah čtyřstrunného kontrabasů je 13 přirozených tónů bez potřeby měnit polohu. Když nechceme cíleně měnit polohu na vysoké D, můžeme ho zahrát na druhé, prázdné struně. Spodní D, které se již nedá zahrát na čtvrté struně přeneseme také na strunu druhou, stejně jako C, též neproveditelné na struně čtvrté, převezmeme na třetí struně.

Křížek # zvedá notu o půltón.

¹⁹ Vedle hmatníku můžeme na krk vyznačit body přirozených tónů. Toto nás dobře navede hrát čistě.

Bé b snižuje notu o půltón.

Jelikož čtvrtá prázdná struna zní E, přenáší se noty znějící hlouběji na další struny o oktávu výše, jak jsme se již zmínili v předchozích odstavcích.

Kapitola III

O unisonech, které můžeme zahrát na kontrabas 4 strunách

Slovem unisono máme na mysli zahrání stejné noty na dvou strunách zároveň, jedné struně promáčkne malíčkem, a jedné prázdné. Na čtyřstrunném kontrabasů můžeme zahrát tři unisona.

Tyto tři unisona nahmatáme posunutím ruky dolů směrem ke kobylce na pátý pomyslný pražec. Unisono se velice dobře vyjímá na dlouhých a závěrečných notách.

Kapitola IV

O smycích a způsobu tahání

Kontrabasový smyčec se drží stejně jako u Violy [da gamba] a quintonu, tudíž držíme ho rukou s nehty nahoře. Narozdíl od violoncellistů preferují kontrabasisté toto držení, které jim dává více síly k vytvoření zvuku.

Co se týče smyků, nejsou kontrabasisté celkově jednoho názoru. Jedni chtějí (velice správně s ohledem na držení smyčce) hrát smyky jako na staré Violy [da Gamba] nebo na quintonu, ti druzí zase prosazují opačný způsob podle violoncella. Je ještě i třetí skupina, velice slabě zastoupená, která nepřijímá žádná pravidla kromě toho, kde se smyčec zrovna nachází. Myslím, že tyto novátory můžeme nechat v řeči zapomnění.

Prezentuji zde pouze první dvě pravidla, a každý si poté vybere pouze to, které určí jeho učitel hudby.

Způsob smyčcové hry podle staré Violy [da gamba]:

Pokud jsou noty v párech, musí se první nota hrát nahoru a druhá dolů.

Máme-li za dvě osminky za sebou a první z nich vychází dolů, musíme poté i druhou hrát také dolů.

Když vychází tečkovaná čtvrtka dolů, musíme následně hrát následující osminovou notu také dolů. Pokud předposlední nota před závěrem vychází nahoru, musíme hrát nahoru i notu závěrečnou.

Kapitola V

O rozsahu kontrabasů o 3 strunách

Třístrunný kontrabas se ladí stejně jako první tři struny violoncella A, D, G o oktávu níže.

Na třístrunném kontrabasů můžeme zahrát pouze dvě unisona, a to A a zpěvné D, které se nachází na sedmém pomyslném pražci na 3. struně, A se nachází na 2. struně na sedmém pomyslném pražci. K umístění prstů na tuto pozici musíme ruku posunout dolů směrem ke kobylce.

Kapitola VI

O rozsahu kontrabasů o 5-ti strunách

Pětistrunný kontrabas se ladí po kvartách D, A, E, H, Fis.

Na pětistrunném kontrabasů můžeme vytvořit pět unison. K zahrání těchto unison musíme prsty položit na pátý pomyslný pražec posunutím ruky směrem ke kobylce.

Kapitola VII

O notách, které má kontrabas hrát

Ve větších kusech, kdy hraje více kontrabasistů najdenou, bychom měli vypracovat zjednodušený part, tedy pouze základní noty harmonie. Účinek bude hezčí a správnější. Ještě k tomuto problému dodáme příklady.

Když máme více not za sebou musí kontrabas hrát pouze spodní noty, v běžích poté vždy první notu v každé době. Naopak v pomalých větách označených např. Adagio, Andante ect. hraje kontrabas všechny noty. Části zapsané v jiných klíčích než v basovém kontrabas nehraje. Je velice příjemné poslouchat i části hudby bez kontrabasů.

Nemusíme hledat základní noty každého akordu, základní noty partu bassa continua jsou dostačující a dávají provedení více variabilnosti a zajímavosti než suchá základní harmonie. Když je v tomto ohledu cítění kontrabasistů rozdílné., je dobré se dohodnout co přesně hrát, abychom se vyhnuli totální kakofonii. Všichni italští kontrabasisté se vždy drží bassa continua, což dává smysl.

Kapitola VIII

O smyčích po violoncellovém způsobu

Podle violoncella jdou smyky nejdříve dolů a pak nahoru, pokud jsou noty v párech.

Zároveň pokud předposlední nota vychází dolů, zahrajeme notu poslední také dolů, tak jako na konci fráze ve zpěvu.

Pokud tečkovaná čtvrtka vychází dolů, zahrajeme následující notu také dolů.

Když vidíme slovo pizzicatti, tak brnkáme o struny palcem pravé ruky bez použití smyčce.

V praxi odpovídá part varhan [nebo pozitivu] partu kontrbasu. Musíme hrát zrovna noty, jako jsou ty, které jsou v harmonii vyznačené pro cembalo. Musíme hrát všechny noty v Adagiu, Largu, Andante a dalších pomalých větách. Musíme také hrát všechny noty tónické a dominantní, kteréžto jsou nejčastěji bez generálbasových znaků. Tónikou myslíme první tón ve stupnici, dominantou pátý.

Na začátek by se člověk měl dobře procvičit v generálbasu. Koukněte se na Stabat Mater od Pergolesiho a koncerty od Corelliho, Vivaldiho a Geminianiho.

7. Závěr

Věřím, že má práce jasně a přehledně shrnuje všechny dosavadní znalosti a problematiku spojenou s používáním kontrabasu v době Mozartově, a to ve všech zemích, které byly své doby stěžejní pro celkový vývoj evropské hudby. Je velmi poučná pro všechny, kdo se potřebují v kostce dozvědět detaily každodenního využití tohoto nástroje v druhé polovině 18. století. Shrnuje dohromady vývoj tohoto nástroje v Itálii, Francii, Německu a Rakousku jakožto v zemích, které byly stěžejní pro tuto epochu. Její přední účelnost spočívá ovšem v možnosti nahlédnutí do materiálů, které jsou jak málo známé, tak v českých velice těžko dostupné. Jejich smyslem je podat svědectví o této době a smýšlení tehdejších hudebníků. Překlad školy M. Corretta do češtiny je první svého druhu, a já věřím, že bude zajímavým dokumentem a svědectvím pro všechny zájemce o historii kontrabasu.

8. Seznam použité literatury

PLANYAVSKY, Alfred. Geschichte des Kontrabasses. 1. vyd. Tutzing: H. Schneider, 1970. ISBN 978-3795200770

FOCHT, Josef. Der Wiener Kontrabass. Tutzing: H. Schneider, 1999. ISBN 3-7952-0990-0

MEIER, Adolf. Konzertante Musik für Kontrabass in der Wiener Klassik. 2. vyd. München: B. Katzwichler, 1978. ISBN 978-3-87397-004-5

CORRETTE, Michel. Methode pour apprendre a jouer de la contre-basse. Paris, 1781. Přetisk Genève: Éditions Minkoff, 1977. ISBN 2-8266-0663-8

LINK, Dorothea. National court theatre in Mozart's Vienna. Oxford: Clarendon press, 1998. ISBN 0.19-816673-7

SANKEY, Stuart. Kontrabas /heslo ve velkém slovníku Grove/

PLANYAVSKY, Alfred. Das Wiener Kontrabaß Archiv. Dokumenty z pozůstalosti v majetku hudebního oddělení Rakouské národní knihovny (Österreichische Nationalbibliothek)