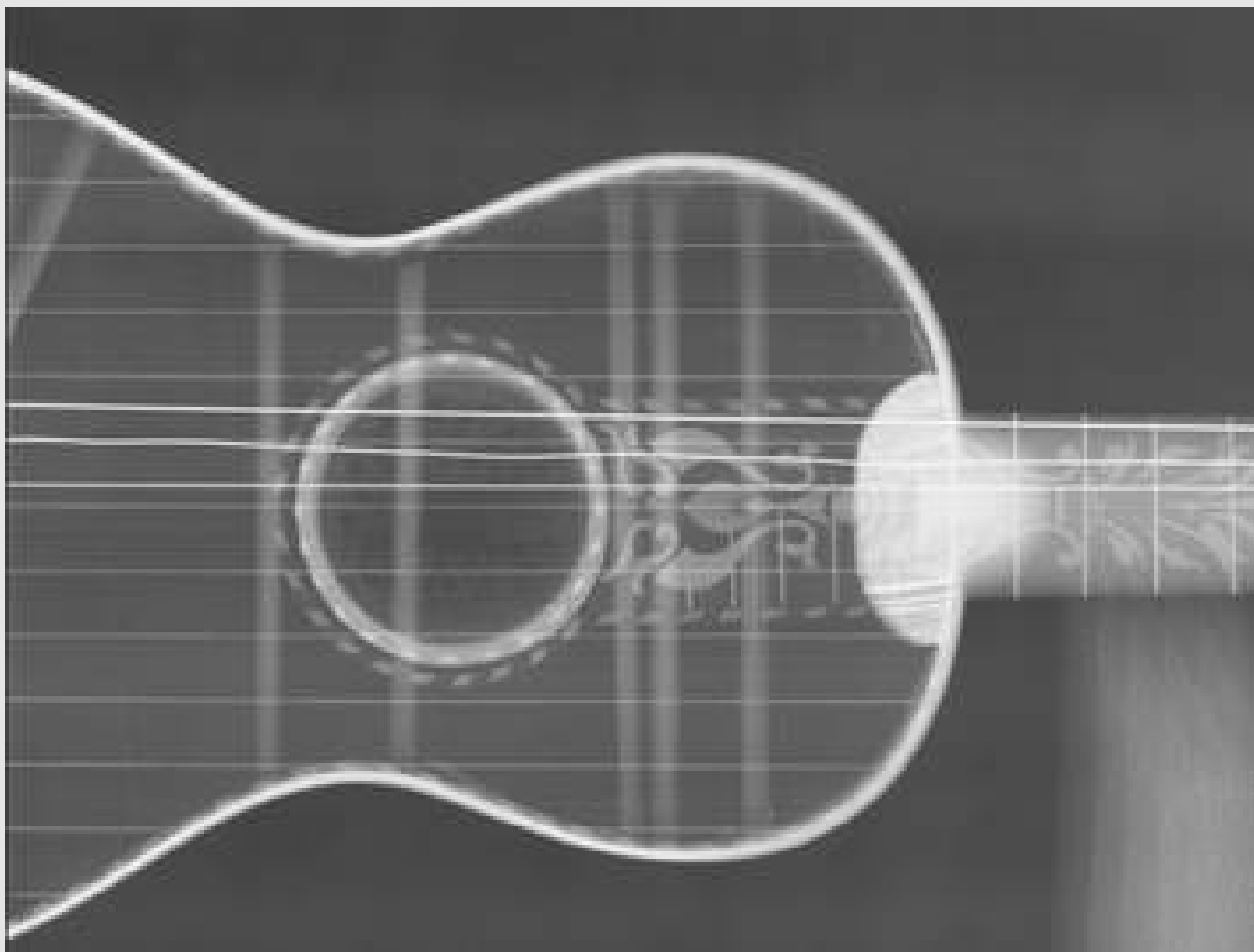


DOKUMENTACE, KONZERVACE A RESTAUROVÁNÍ HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ



Praha, České muzeum hudby, 16. a 17. října 2024



METODICKÉ CENTRUM
DOKUMENTACE, KONZERVACE A RESTAUROVÁNÍ
HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ



MINISTERSTVO
KULTURY



NÁRODNÍ
MUZEUM

OBSAH

DOKUMENTACE

Sbírka hudebních nástrojů Národního ústavu lidové kultury: Charakteristika sbírky a současný stav jejího zpracování s. 4
[Jiří Höhn](#)

Smyčcové hudební nástroje zámecké provenience ve sbírce Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea s. 18
[Barbora Števková Kadlíčková](#)

Monografický výzkum lužickosrbských houslí s. 34
[Petr Kalina](#)

Stavba žestvových nástrojů v 19. století: metody výzkumu s. 42
[Tereza Žůrková](#)

Rudolf Pajkr & spol. – 130. výročí založení slavné české továrny na americká harmonia v Hradci Králové s. 53
[Ondřej Mucha](#)

Trompeta Hans Geyer 1675 s. 58
[Josef Sadílek](#)

Strunné nástroje ze sbírky Karla Boromejského Dvořáka s. 59
[Daniela Kotašová](#)

100 let houslařského ateliéru Pilař s. 60
[Tomáš Pilař](#)

* * *

RESTAUROVÁNÍ

Restaurování violy d'amore E 1287 s. 62
[František Kůs](#)

Klaviorgan Anton Ulrich in Prag s. 81
[Adam Bitljan](#)

DOKUMENTACE

Sbírka hudebních nástrojů Národního ústavu lidové kultury: Charakteristika sbírky a současný stav jejího zpracování

Jiří Höhn • Národní ústav lidové kultury ve Strážnici

Příspěvek volně navazuje na referát přednesený v roce 2022, který byl zaměřen na současnou expozici *Hudební nástroje v lidové kultuře*. Referát se zaměřuje na charakteristiku fondu hudebních nástrojů Národního ústavu lidové kultury (NÚLK) jakožto jedinečného odrazu proměny hudebního instrumentáře lidové kultury na našem území. Nastiňuje také stav či přesněji řečeno způsob jeho zpracování a specifika, jež jsou spojena s dokumentací hudebních nástrojů lidové kultury. Okrajově se také dotýká projektů věnovaných experimentální stavbě, které vycházejí právě ze studia strážnického fondu.

COLLECTION OF MUSICAL INSTRUMENTS AT THE NATIONAL INSTITUTE OF FOLK CULTURE: CHARACTERISTICS OF THE COLLECTION AND CURRENT STATUS OF ITS PROCESSING

The paper loosely follows on a previous presentation from 2022 regarding the ongoing exhibition *Musical Instruments in Folk Culture*. The text characterises the collection of musical instruments at the National Institute of Folk Culture as a unique reflection of the transforming instrumentarium of Czech folk culture. It outlines the current state and specific methodology behind the documentation of folk musical instruments, while also touching on projects dedicated to the experimental construction of such items based on the collected artefacts.

Jiří Höhn vystudoval Odborné učiliště houslařské v Lubech u Chebu, obor Umělecko-řemeslná stavba hudebních nástrojů – houslař (v letech 1998–2002), a Katedru muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci (v letech 2002–2009). Jeho diplomová práce se zabývala tématem *Hudební nástroje ve sbírkách Národního ústavu lidové kultury*. Od roku 2007 působí v NÚLK ve Strážnici jako vědecký pracovník. Svou vědeckou činnost zaměřuje na hudební nástroje užívané v lidové

kultuře České republiky. Od roku 2012 je řešitelem výzkumného záměru Experimentální stavba hudebních nástrojů. V letech 2016–2021 byl odborným garantem při realizaci expozice *Hudební nástroje v lidové kultuře* (financované z evropských fondů, program IROP) a dále působil jako odborný pracovník projektu *Lidové písně a tance v Českých zemích – digitální systém pro zpřístupnění a ochranu* (program aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity, NAKI, 2016–2022).

✉ jiri.hohn@gmail.com



Lidová kultura představuje neoddělitelnou a zároveň velmi důležitou součást lidské společnosti. Pokud národ ztratí svoji jedinečnou tradiční kulturu, přijde současně také o svou identitu a dojde k jeho rozplynutí v okolních skupinách. Proto je důležité věnovat potřebnou pozornost studiu i uchování hmotných i nehmotných artefaktů tradiční lidové kultury.

Při zkoumání starších etap vývoje nehmotné složky tradiční lidové kultury jsme odkázáni ve většině případů na nepřímé prameny, které se kultuře lidu věnují jen okrajově a dosti často s negativním stanoviskem. Vzhledem k ústnímu přenášení nehmotného kulturního dědictví jsme proto například v případě hudebnosti nuceni hledat zlomky v existující kancionálové tvorbě, kritických traktátech teologů, městských knihách a dalších, hudbě často i vzdálených pramenech. Znatelný obrat nastal teprve koncem 19. století, kdy rozvoj zvukově záznamového zařízení dovolil zachycení existujícího tvaru tradiční kultury a tím jeho uchování v nezměněné podobě.

Odlišná situace panuje v oblasti hmotného kulturního dědictví. Díky podstatně větší trvanlivosti předmětů (oproti paměti společnosti) se do dnešních dnů dochovaly nejrůznější artefakty dokumentující lidovou kulturu od předmětů denní potřeby (například zemědělské nářadí, obydlí, oděv atd.) až po obrazy, keramiku, dřevorezby a hudební nástroje. Ty jsou tak jedinečným a dnes v podstatě jediným přímým pramenem k poznání hudebnosti před vynálezem fonografu.

Vlastní hudební nástroje tedy nespádají pouze do sféry živé hudby, ale slouží také jako doklady kulturní vyspělosti společnosti a jsou podkladem ke sledování vlivů, jež na danou kulturu působí zvenku, či naopak, nakolik ona sama ovlivňuje okolní národy. Na jejich podobnosti je také možné vysledovat migraci jednotlivých kultur a původ nejen lidové tvořivosti toho kterého etnika. Hudební nástroje jsou dokladem technologické vyspělosti kultury. Svou proměnou během staletí dokládají rozvoj řemesla i povědomí o vlastnostech materiálu z pohledu akustického. Jako příklad mohou posloužit škrábance na povrchu nástrojů či stopy po užitých dlátech, nebo mikroskopické částičky listů některých rostlin, například přesličky, uvízlé v pórech dřeva po přebrousování.

Hudební nástroje nebyly pouze funkčním zbožím, ale často i uměleckým dílem samy o sobě. Výrobci (někdy i sami hudebníci) nejen ve snaze lépe nástroj prodat, ale i z estetických důvodů nástroje různě zdobili malbou či řezbou. Mnoho nástrojů proto nese stopy dokládající dobové estetické hodnoty dané společností. Nelze se tedy divit, že se hudební nástroje záhy staly také předmětem zájmu paměťových institucí začleňujících jednotlivé kusy do svých akvizičních plánů jako doklady kultury regionu, společenských událostí, osobností atd. dle svého sbírkotvorného zaměření. Cíleně specializovaně se na hudební nástroje zaměřovali a i dnes zaměřují soukromí sběratelé, pro které jsou mnohdy hudební nástroje určitým druhem investice. Nelze opomenout také sbírky hudebních nástrojů jednotlivých výrobců, kteří tak dokumentují svou historii (například muzeum Petrof).

Pokud se zaměříme na státní organizace, dominují, co se týče velikosti sbírek, tři hlavní instituce. Největší fondy spravuje České muzeum hudby, kde také působí Metodické centrum dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů, a Moravské zemské muzeum v Brně. Oproti zmíněným institucím vyniká svým zaměřením třetí subjekt, kterým je Národní ústav lidové kultury (dále jen NÚLK) spravující obsáhlou sbírku hudebních nástrojů úzce spjatých s lidovou kulturou na našem území.

HISTORIE NÚLK

Vznik NÚLK ve Strážnici je úzce spojen s Mezinárodním folklorním festivalem, který nepřetržitě funguje od roku 1946 (zpočátku jako neformální setkání vesnických folklorních skupin z celé republiky). V roce 1956 došlo ve Strážnici k profesionalizaci a rozšíření kanceláře národopisných slavností a vzniku Krajského střediska lidového umění, jehož úkolem bylo organizovat rozvoj lidového umění, sbírat, uchovávat a zpřístupňovat doklady lidové kultury. Nadřízeným orgánem byl Krajský národní výbor (KNV) ve Zlíně (Gottwaldově). Sídlem organizace se stal strážnický zámek. Prvním ředitelem a hlavním iniciátorem byl profesor zdejšího gymnázia a zároveň primáš strážnické cimbálové muziky PhDr. Vítězslav Volavý. Odborná stránka instituce a sbírkové fondy se začaly budovat a rozvíjet počátkem šedesátých let pod vedením etnologa

PhDr. Josefa Tomeše, CSc., s jehož jménem je spojen i vznik odborného časopisu *Národopisné aktuality*.



Obr. 1 | PhDr. Vítězslav Volavý (1922–1983). Foto: Jiří Tesař 1962, archiv NÚLK.



Obr. 2 | PhDr. Josef Tomeš, CSc. (1936–1978). Foto: Jan Otruba 1970, archiv NÚLK.

Změnou administrativního členění státu (1960) přešlo Krajské středisko lidového umění ve Strážnici pod přímé řízení Jihomoravského KNV v Brně. Jeho poslání v podstatě zůstalo stejné. V roce 1968 dochází k jeho přejmenování na Ústav lidového umění (ÚLU) a postupně vzniká také nová koncepce zahrnující vedle sbírkotvorné činnosti a dokumentace rovněž národopisné pracoviště zaměřené na studium lidové kultury. Do tohoto období také spadá počátek budování Muzea vesnice jihovýchodní Moravy, které bylo otevřeno v roce 1981 a je ukázkou lidových staveb a života na vesnici jihovýchodní Moravy. Mimo expozice v jednotlivých objektech areálu se zde také nachází hlavní depozi-táře Národního ústavu lidové kultury ve Strážnici.

Největší změnou prošel ÚLU v roce 1990, kdy byl jeho vedením pověřen PhDr. Josef Jančář, CSc. Organizace byla přejmenována na Ústav lidové kultury ve Strážnici (ÚLK) přímo řízeným Ministerstvem kultury ČR. Novým zřizovatelem byl ÚLK pověřen funkcí národního odborného pracoviště zabývající se tradiční a lidovou kulturou a péčí o ni na území celého našeho státu.

Záslouhou své činnosti a svým významem s přesahem i do mezinárodních aktivit převzal ÚLK v roce 2008 název Národní ústav lidové kultury (NÚLK) a na základě zřizovací listiny (ze dne 19. 12. 2008, čj. 18724/2008), dle níž se řídí činnost instituce až do současnosti, patří mezi základní úkoly NÚLK mimo jiné provádění výzkumu kulturního dědictví v oboru tradiční a lidové kultury, zpracování získaných dokladů, jejich uchování, zpracování, prezentace, zveřejňování, organizování folklorních a vzdělávacích akcí, poskytování poradenských a informačních služeb pro všechny druhy folklorních aktivit v České republice. NÚLK se zapojuje i v rámci mezinárodní spolupráce, především ve smyslu naplňování rezoluce 25. generální konference UNESCO z roku 1989 jako „Doporučení k ochraně tradiční a lidové kultury a folkloru.“ NÚLK je rovněž sídlem České národní sekce CIOFF.

STRUKTURA NÚLK

Během své činnosti nashromáždil NÚLK velké množství hmotných dokladů lidové kultury na našem území, které jsou rozděleny do jednotlivých sbírek či fondů. Hmotné artefakty jsou

rozděleny do tří sbírek: Etnografická, Historická a Nositelé tradice. V současnosti se jejich celkový počet zapsaný v evidenci blíží počtu 63 tisíc jednotek a pokrývá v podstatě veškerou lidskou činnost počínaje drobnými předměty denní potřeby, uměleckými díly až po zemědělské nářadí a stroje.

Archivní fondy jsou evidovány samostatně. Co do počtu kusů je neobsáhlejší fotografický fond (zahrnuje také pohlednice a plakáty), který čítá 224 tisíc položek vzniklých od počátku 20. století. Tematicky se věnuje dokumentaci hmotné i nehmotné lidové kultury (stavitelství, zvykosloví, festivity atd.). Druhé místo zaujímají audiofondy obsahující přes 6 tisíc záznamů na nejrůznějších médiích profesionálního i amatérského původu. Obdobný obsah čítající více jak 5 tisíc položek se nachází v audiovizuálním fondu. Tyto zvukové a audiovizuální sbírky pokrývají v první řadě dokumentaci strážnického festivalu. Postupně ale byly rozšiřovány i o dokumentaci cizích festivalů a dalších aktivit souvisejících s lidovou kulturou nejen na našem území. Nejstarší záznamy přitom pocházejí ještě z období Rakouska-Uherska (dlouhodobá zápujčka Národního filmového archivu).

Nedílnou součástí instituce je také listinný archiv, jehož velikost se v současné době pohybuje okolo 100 archivních metrů. Jeho obsah vychází z dokumentace festivalů, odborné činnosti ústavu, budování skanzenu i pozůstalostí (například fond Zdenky Jelínkové, Vítězslava Volavého ad.). Od počátku existence instituce byla pozornost věnována také soustavnému budování knižního fondu odborné knihovny. Ten v současné době čítá přes 19 tisíc svazků. Cenným souborem je zde sbírka více než 100 zpěvníků, která zachycuje lidovou hudbu z celého světa.

SBÍRKA HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ NÚLK

Jedním z nejstarších sbírkových fondů NÚLK je soubor hudebních nástrojů založený v 50. letech 20. století. Jejimi hlavními iniciátory byli již zmíněni Vítězslav Volavý a Josef Tomeš. Cílem budování sbírky byla dokumentace lidové výroby hudebních nástrojů a nástrojů užívaných lidovými umělci, zpočátku převážně z nejbližších etnografických oblastí. Rozšířením působnosti NÚLK na celou ČR došlo ke vzniku zájmu o další regiony.

Ve sbírce se k prosinci roku 2024 nachází celkem 650 předmětů. Zastoupení zde mají všechny organologické skupiny (mimo elektrofonů). Přesný počet přináší následující přehled:

- Aerofony 259 ks
- Chordofony 175 ks
- Membranofony 20 ks
- Idiofony 148 ks
- Automatofony 3 ks
- Notový materiál 26 ks
- Ostatní 19 ks

Vzhledem k době vzniku sbírky jsou zde zastoupeny (vedle nástrojů z 19. a počátku 20. století) také nástroje vzniklé na zakázku pro ústav přímo od lidových tvůrců, kterých existovalo v 60. a 70. letech na Moravě (zejména na Horňácku a Valašsku) relativně hojně. Samozřejmě se zde nacházejí také nástroje mistrovské výroby nebo kopie původních nástrojů.

Prezentace hudebních nástrojů, jakožto svébytné složky naší lidové kultury veřejnosti, má ve Strážnici dlouhou tradici a jednoznačnou podporu od vedení NÚLK. První velká expozice *Lidové hudební nástroje v ČSSR*, nahrazující krátkodobé výstavy z konce 50. let, vznikla již v roce 1963 a vysloužila si neuvěřitelných více než 20 let trvání. Jejimi autory byli PhDr. František Dobrovolný a Jindřich Kovářů. Teprve po roce 1990 došlo k její zásadní rekonstrukci. Sbírka dostala nový kabát pod vedením etnoorganologa PhDr. Ludvíka Kunze, CSc., a v roce 1993 byla představena veřejnosti.



Obr. 3 | Expozice: Lidové hudební nástroje v ČSSR. Foto: Jaroslav Uherka 1981, archiv NÚLK.

Hlavní Kunzovou myšlenkou při budování této druhé expozice byla dokumentace nástrojového složení lidových hudeb, jak také dokládá její název *Hudební nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku*. Výběr exponátů podchytil převážně oblast Moravy s malým přesahem do okolních regionů (např. vídeňský šraml). Při realizaci výstavy byl organologický pohled na hudební nástroje poněkud upozaděn ve prospěch názorných ukázek složení hudebních uskupení vyskytujících se na území Moravy. Proto při tvorbě koncepce zvolili autoři způsob členění hudebních nástrojů podle způsobu užití (například skřipkařská kapela, cimbálová muzika, dechová hudba, velikonoční idiofony a další) a nikoli podle příslušnosti k jednotlivým organologickým skupinám.



Obr. 4 | Expozice: Hudební nástroje lidové hudby v Čechách, na Moravě a ve Slezsku. Foto: David Rájecky 2003, Archiv NÚLK.

Ludvík Kunz počítal s propojením expozice se zvukovými ukázkami jednotlivých nástrojových skupin. Díky tomuto pokrokovému přístupu dosáhla jeho expozice mezinárodního uznání. Původní součástí expozice měla být i poslechová místnost, v níž měl mít návštěvník možnost poslechu nahrávek jednotlivých hudebních uskupení a měly zde probíhat i vzdělávací pořady pro veřejnost. Tento záměr však nebyl realizován. Nadčasová koncepce expozice, výtvarný návrh, způsob instalace a vůbec vizionářský přístup jejích autorů se zasloužily o to, že k jejímu uzavření pro veřejnost došlo až v roce 2018.

Od roku 2022 slouží veřejnosti nová instalace „Hudební nástroje v lidové kultuře“, jejímž autorem je Mgr. Jiří Höhn. Architektonického ztvárnění se ujal architekt Ing. Tomáš Kodet. Hlavní snahou zde je představit instrumentář lidové kultury po jednotlivých organologických skupinách včetně zvukových ukázek jednotlivých nástrojů prostřednictvím webového rozhraní. Nástrojová obsazení jednotlivých typů kapel potom přibližují interaktivní panely. Exponáty jsou umístěny v prachotěsných instalacích a v celém prostoru jsou řízeny stabilní klimatické podmínky vhodné pro dlouhodobé uložení hudebních nástrojů. Do prostoru je také zamezeno přístupu slunečního záření. Nová expozice byla postavena díky Integrovanému regionálnímu operačnímu programu (Výzva č. 21 – Muzea v rámci SC 3.1 IROP) realizovanému v letech 2016–2022. Součástí projektu IROP bylo rovněž vybudování nového depozitáře s regulovaným klimatem. To umožnilo přemístění zbylých hudebních nástrojů z hlavních depozitářů na jedno místo, docílilo se tím jejich větší ochrany a zároveň je nyní možné v rámci vzdělávacích akcí mít přístupnou celou sbírku.

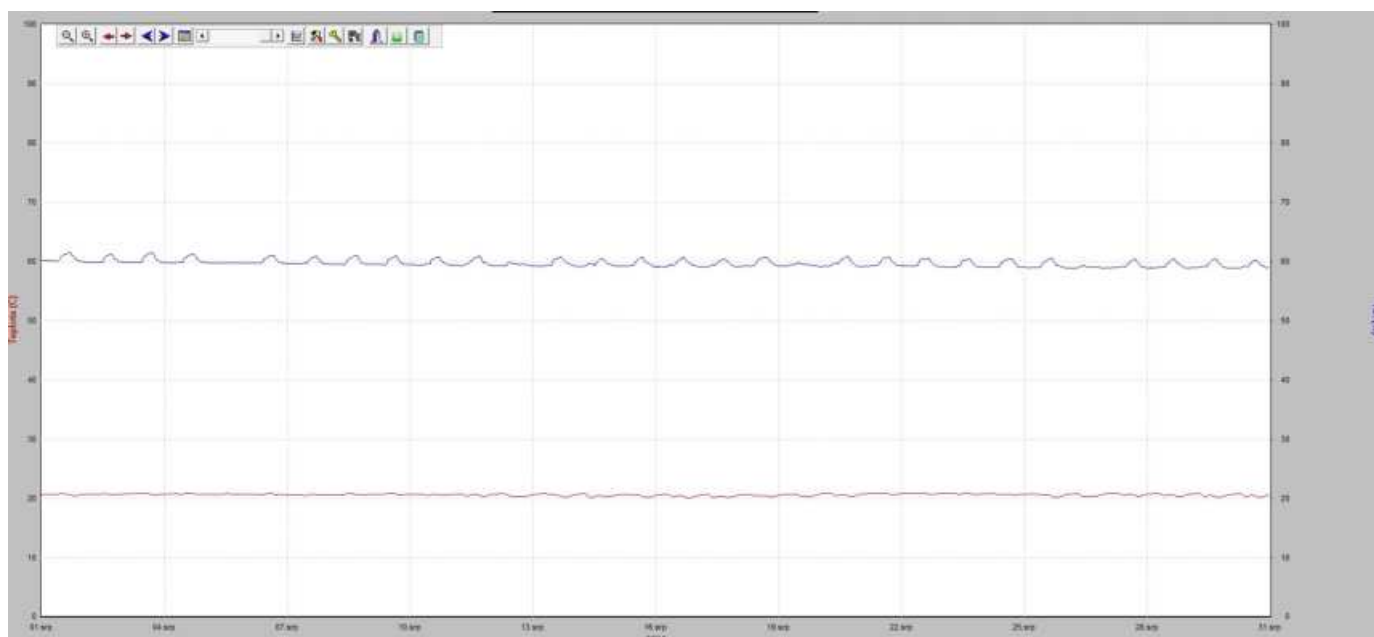


Obr. 5 | Expozice: Hudební nástroje v lidové kultuře. Foto: Jiří Höhn 2022, archiv NÚLK.

SOUČASNÁ SBÍRKOTVORNÁ KONCEPCE A SPRÁVA SBÍRKY

Sběrka dodnes není uzavřena, každý rok se doplňuje o další nástroje a jejich součásti. Získávání nových přírůstků je dáno odborným zaměřením instituce. Samotný akviziční plán by se dal systematicky rozčlenit na několik okruhů:

- **Hudební nástroje „s historií“:** hlavní zřetel je směřován na původce hudebního nástroje



Obr. 6 | Graf naměřené teploty (červená barva) a vlhkosti (modrá barva) v prostoru expozice během srpna roku 2024.

(osobnost hudebníka nebo spolek, v němž byl užíván), případně má zdokumentovanou historii.

• **Nástroje jako dokumentace výroby na území ČR:** cíleně jsou vyhledávány hudební nástroje určitých výrobců tak, aby byl podchycen jejich způsob výroby, vzhledové charakteristiky atd.

• **Nástroje dokládající proměnu hudebního instrumentáře lidové kultury:** v průběhu 20. století došlo k výrazné proměně hudebního instrumentáře. Považujeme proto za nutné tento jev podchytit a zachovat pro budoucí generace i ty nástroje, které z běžného užívání mizí, nebo už zmizely.

• **Hudební nástroje doplňující obraz našeho instrumentáře v evropském (světovém) kontextu:** naše lidová kultura nevisí ve vzduchoprázdnu, je ovlivňována kulturami okolních národů, které zároveň sama ovlivňuje. Proto zde své místo získávají nástroje ze vzdálenějších oblastí, díky nimž můžeme také porovnávat konstrukční charakteristiky a vývoj instrumentáře v evropském kontextu.

• **Výstupy z projektu experimentální stavby hudebních nástrojů:** od roku 2013 je sbírka každoročně obohacována o nástroje vzniklé díky realizaci projektu *Experimentální stavba hudebních nástrojů*. Projekt je součástí Dlouhodobého rozvoje koncepce výzkumné organizace a jeho výsledky jsou veřejnosti prezentovány jako samostatná IX. řada edice *Lidová řemesla a lidová umělecká výroba v ČR*.

Pro správu archivních a sbírkových fondů užívá NÚLK databázový systém olomoucké firmy BACH systems s.r.o. Přímo pro naši instituci jsme si nechali v roce 2023 upravit celkem 5 samostatných modulů (verze 20230927-nulk):

- Audio-video dokumenty
- Sbírkový
- Restaurátorské karty
- Obrazové dokumenty
- Dokumentace (verze 20241007-nulk)

Oproti předchozím lokálním verzím programu běží tyto systémy na principu webového rozhraní, které čerpá svá data z databáze uložené na serverech NÚLK. Tento systém umožňuje práci v databázi i její editaci více pracovníkům současně, aniž by docházelo ke kolizi práv. Každý pracovník má přístup na základě svého unikátního jména a hesla, přičemž má individuálně nastavená práva, a je tak možné dohledat původce jednotlivých zápisů. Rozhraní podporuje fulltextové vyhledávání, vícestupňové filtrování a databázový strom usnadňuje orientaci v jednotlivých fondech. K jednotlivým kartám lze nahrávat obrazové i textové soubory v dostatečném rozlišení. Modul Audio-video dokumenty dokonce umožňuje ke kartám přiřadit také zvukové a filmové záznamy uložené na uložišti. Pro zajištění bezpečnosti jsou všechna data zálohována dle standardů

Sbírky

Skupina: Hudební nástroje
 Město původu: Lip. Slačo, Slovensko
 Etnoterapeutický region: ...
 Inventurní číslo: 2317
 Číslo smlouvy: ...
 Č. korekce karty: ...
 Uložení: HL_E14, smyčec HL_E15
 Způsob nabytí: kupa Albin Benčo Lip. Slačo 2006
 Uložení: Hlás, JH
 Předmět: housle
 Jméno výrobce: Ochráněná - Karpatská housle - Ochráněná - 321.321.71
 Popis: počet strun: 4, celková délka 578 mm, délka korpusu 324 mm, šířka vrchní desky 167 mm, výška korpusu 79 mm, délka znející struny 310 mm, tloušťka desky 2,1 - 4 mm, krabice a krk jsou monolitické.
 Materiál: dřvo - smrk, hruška, struny - kov
 Funkční vlast.: ...
 Barvy: přirození kůže dřeva, bez povrchové úpravy
 Výrobce: Albin Benčo
 Datum výroby: 1962
 Počet kusů: 1
 Kompletovat: nástroj a smyčec

Obr. 7 | Inventurní karta houslí inv. č. 2317 v databázi BACH (modul sbírky).

Lupa Počet řádků: 20

počet strun: 4. Celková délka 578 mm, délka korpusu 324 mm, šířka vrchní desky 167 mm, výška korpusu 79 mm, délka znející struny 310 mm, tloušťka desky 2,1 - 4 mm.
 Krabice a krk jsou monolitické.
 Korpus: tvar loutnový, vydlabaný z jednoho kusu. Krabice překryta smrkovou deskou v tangenciálním řezu. Deska je mírně klenutá, opatřena na menzuře symetricky dvěma rezonančními otvory tvaru ef (82 mm). Uvnitř korpusu je basový trámec vedený pod nehlubší strunou. Pod pravou nohou kobylky je vložena duše (smrk). Knoflík je společně s korpusem z jednoho kusu. Ke korpusu je připevněn spodní pražec.
 Krk: korpus plynule přechází v krk. Opatřen hmatníkem tvarovaným po způsobu barokních nástrojů (délka hmatníku 240 mm). Hmat je ohraničen na obou koncích patkou.
 Hlavice: Standardní vzhled houslové hlavice zakončené závitem. Čtyři količky vsazeny ve dlabané količnici.
 Struny: kovové stuny (houslové). Uchyceny ve struníku (hruška), struník (vzhled obdobný jako u houslí, délka 110 mm, šířka u strun 42,5 mm) je korpusu připevněn střeovou poutkovou strunou. Struny jsou nataženy přes jednoduchou kobylku (šířka 44 mm, výška 29,8 mm). Ladění: g, d1, a1, e2, průměr strun 0,94/0,9/0,52/0,24 mm
 Uvnitř korpusu je ingoustovou tužkou nápis: vyrobil Benčo Albin Lipt. Slačo pri Ružomberku 6. 11. 1962 55 ročný
 Nástroj je bez povrchové úpravy.
 Smyčec dlouhý 71 cm.

Zrušit

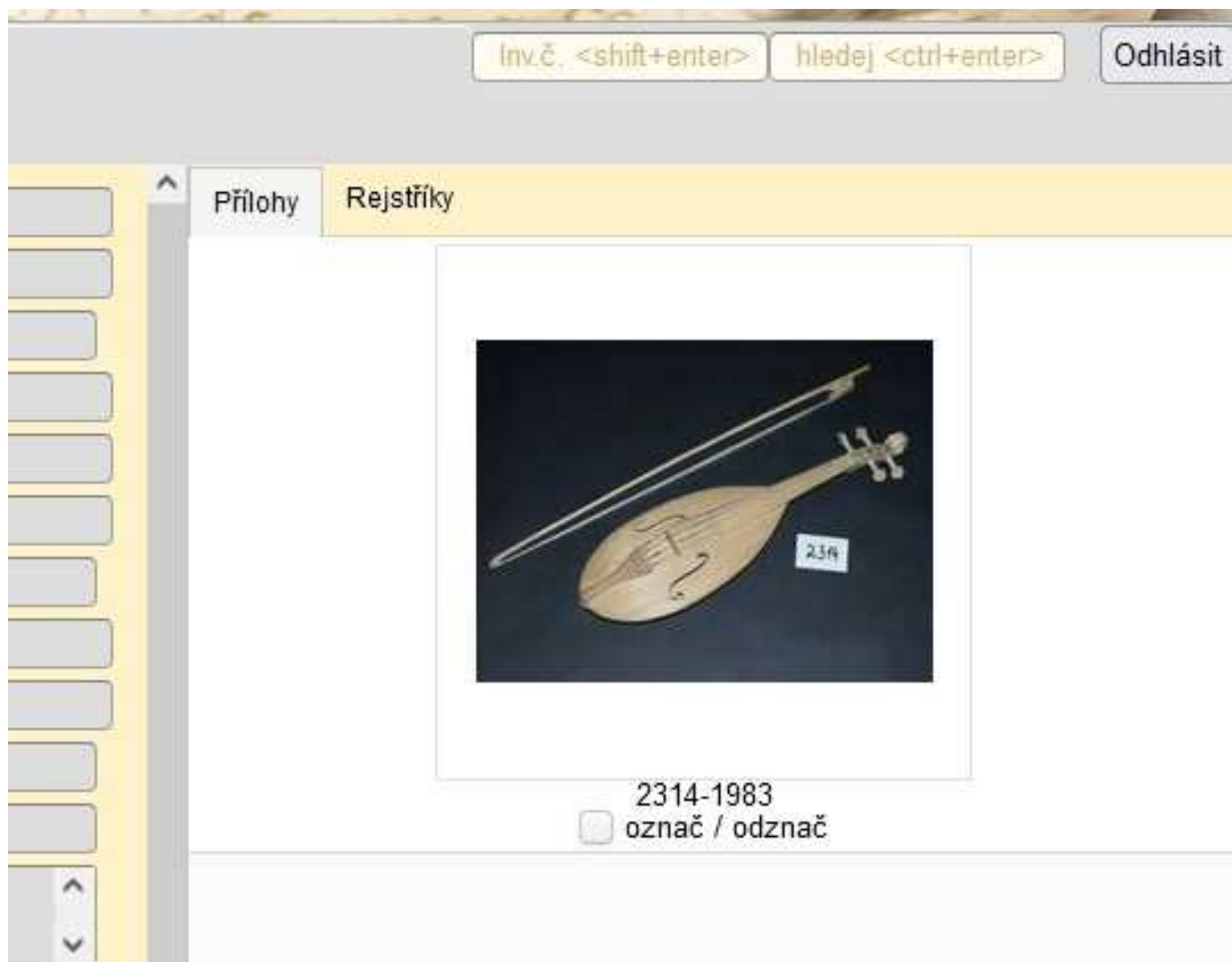
Výrobce: Albin Benčo

Obr. 8 | Detail podrobného popisu sbírkového předmětu v databázi BACH (modul sbírky).

nutných pro ochranu dat před jejich poškozením či ztrátou, ať už formou živelné pohromy (požár,...) nebo kybernetickým útokem, mimo jiné i na páskové knihovně. Jednotlivé karty existují i v tištěné podobě.

Badatelům jsou sbírky postupně zpřístupňovány aplikací Vademecum (intranet), která vedle obrazové dokumentace obsahuje i vybrané údaje z jednotlivých karet. S tímto zpřístupněním se u sbírky hudebních nástrojů prozatím nepočítá.

Důvodem je užití samostatné aplikace na platformě WordPress vytvořené pro potřeby expozice, která vedle podpory obrazové dokumentace umožňuje také zprostředkování zvukových záznamů.



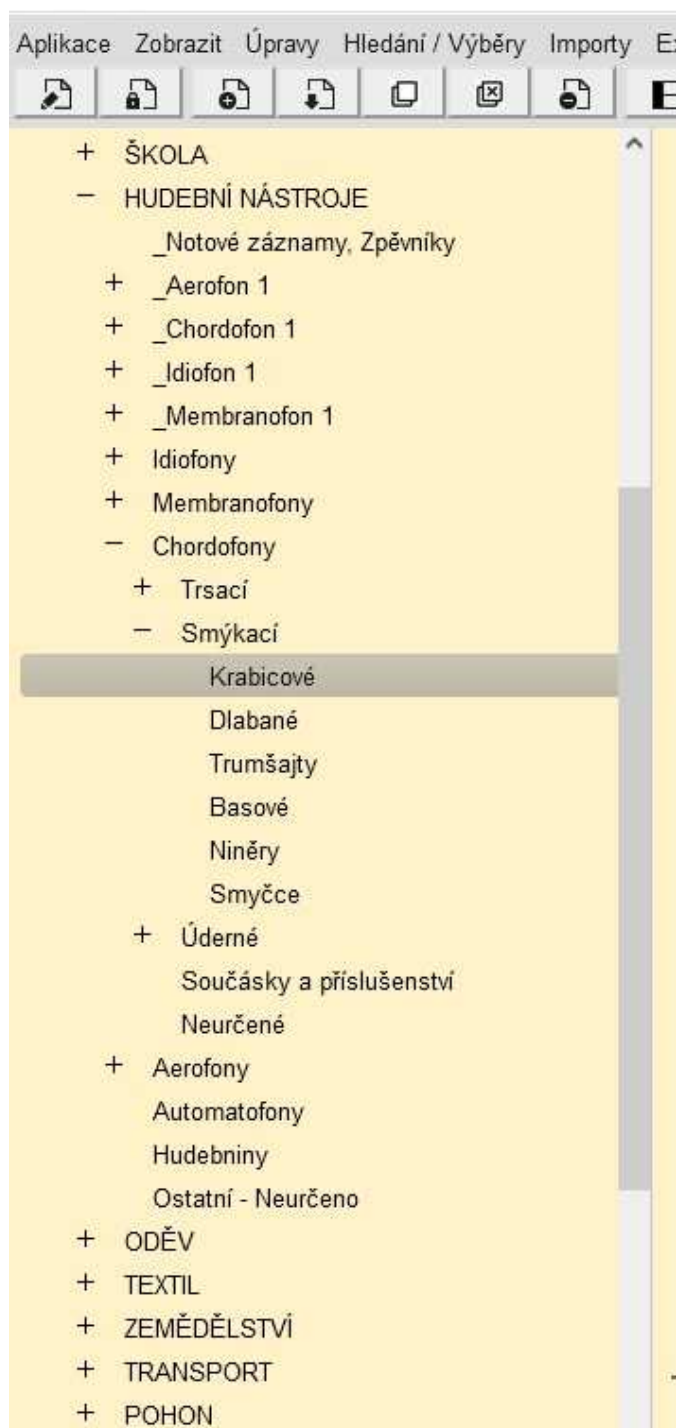
Obr. 9 | Detail kontaktní fotografie v databázi BACH (modul sbírky).

Součástí zmíněného projektu IROP bylo vytvoření podrobného organologického popisu jednotlivých sbírkových předmětů a začlenění do systematiky Hornbostel-Sachs. Na tomto úkolu se nadále pracuje a dochází k postupnému doplňování jednotlivých karet a vypracování podrobnějšího manuálu zohledňujícímu primárně atypické hudební nástroje užívané v lidové kultuře. Tuto postupnou práci umožňuje jak databázový program BACH, tak i plně otevřené interaktivní rozhraní expozice. Není proto problém i zpětně doplňovat či opravovat již zapsané údaje.

Nedílnou součástí evidence je rovněž fotodokumentace: základní fotodokumentace nutná pro identifikaci jednotlivých předmětů je zajištěna zcela. Podrobnější fotografická dokumentace probíhá postupně podle potřeb kurátorů a odborné veřejnosti. U části exponátů byla také provedena

360° fotografie. Ta je určena pro vzdělávací pořady a do budoucna se plánuje její využití v rámci Vademeca či jiného online zpřístupnění sbírek (např. e-sbírky).

V současné době se postupně zpracovává podrobnější rozměření jednotlivých hudebních nástrojů, jak předkládají přiložené nákresy, doplňující základní rozměry zpracované při pořízení předmětů. Ideálním stavem by byl tento druh dokumentace u všech nástrojů. Zde však narážíme na časové kapacity pracovníků NÚLK. Proto se k tomuto důkladnému zpracování přistupuje prozatím pouze výběrově.



Obr. 10 | Detail panelu navigátora v databázi BACH (modul sbírky).

ZÁVĚR

NÚLK je výjimečnou paměťovou institucí, jež klade velký důraz na odbornou činnost v oblasti výzkumu lidové kultury. To se odrazilo také na obsahu sbírky hudebních nástrojů. Svým úzkým zaměřením je tento soubor dokladem vývoje hudebního instrumentáře lidové kultury na našem území i jeho začlenění do středoevropského kontextu.

Prezentace v prostorách instituce má více než půl století dlouhou historii a podepsaly se na ní nesmazatelně významné osobnosti, jakými byli František Dobrovolný a Ludvík Kunz. Vybudování současné expozice potom vytvořilo moderní platformu pro prezentaci proměn naší hudební kultury a zajistilo bezpečné uchování sbírkových předmětů pro budoucí generace. Zároveň vytvořilo technologickou kostru pro další zpracování fondu, jejíž naplnění je výzvou pro následující roky.



Obr. 11 | Základní nafození sbírkového předmětu. Niněra inv. č. 1731. Foto David Rájecky 2021, Archiv NÚLK.



Obr. 12 | Detailní fotografie nástroje pro potřeby správy sbírek a publikační výstupy. Niněra inv. č. 1731. Foto David Rájecky 2021, Archiv NÚLK.

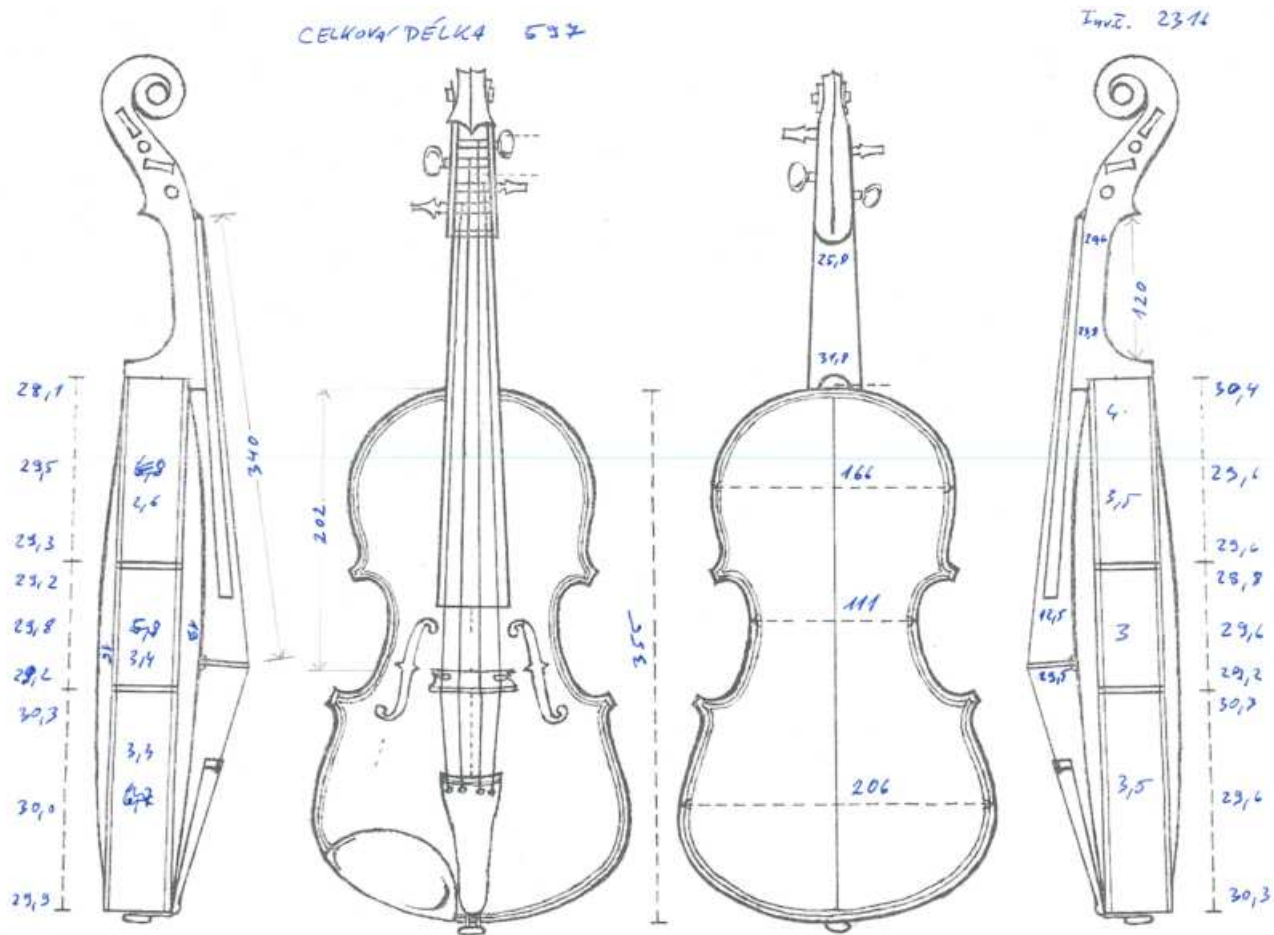
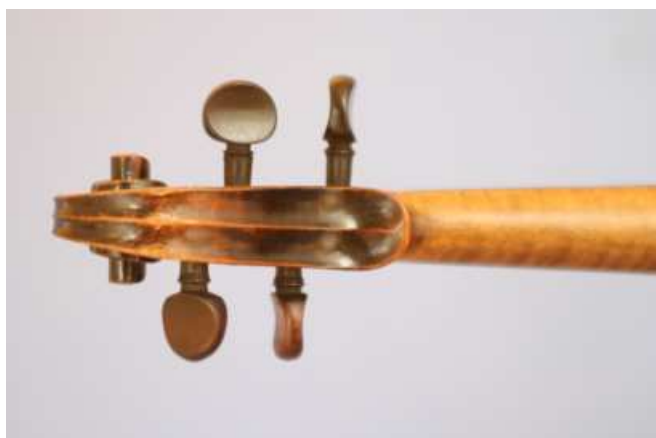
The screenshot shows a web application interface for a museum exhibit. On the left, there is a close-up image of the kobza's neck and tuning pegs. In the center, there is a title "HUDEBNÍ NÁSTROJE KOBZA*" and a table of technical specifications. On the right, there is a gallery view of the instrument. The interface includes a navigation menu with "English" and "Expozice" options, and a logo for "NÁRODNÍ ÚSTAV LIDOVÉ KULTURY".

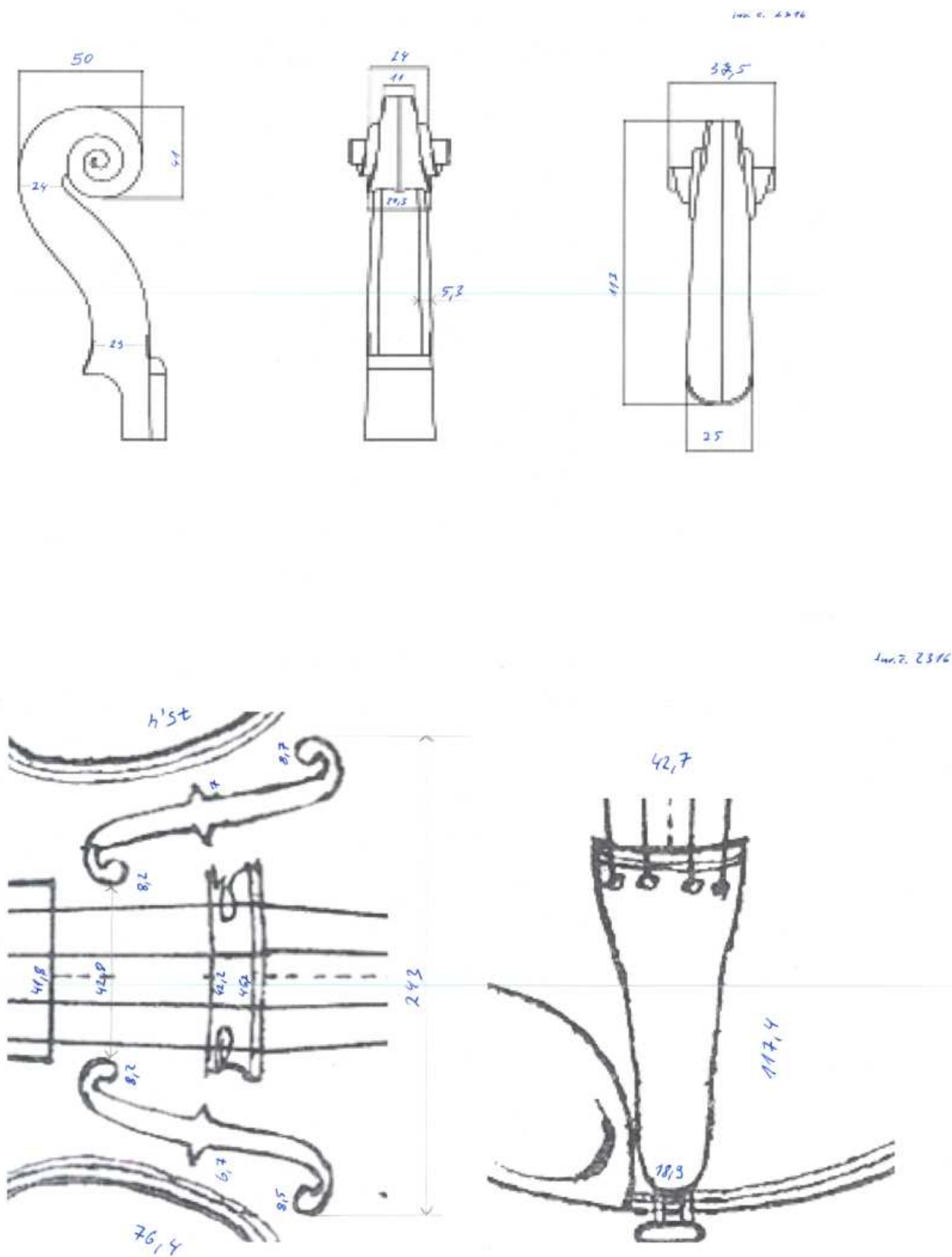
o Zobrať na kategorii	
HUDEBNÍ NÁSTROJE	
KOBZA *	
Inventurní číslo:	792
Číslo HS:	314.722.8
Výrobce:	Jože Orszálg Vranecký
Datování:	1963
Rozměry:	Délka 700 mm, šířka 130/260 mm, výška korpusu 30 mm, menzura struny 342 mm.
Popis:	Korpus křabičový s břichem vyroben z tmavě barveného dřeva. Potah tvoří 12 strun laděných pomocí čtverořech kuliček - 4 melodické (unisono) a 8 doprovodných. Pod metalickými strunami je umístěn hmatník osazený 13 pražci z ušlechtilého dřeva. Na vnější desce se nachází dva kruhové rezonanční otvory. Pod mřížkou je značka výrobce a číslo 63-14 (označuje, že jde o 14. nástroj v roce 1963). Pod větší otvor je vylepen obrázek divou dířil. Kuličnice je zakončena jednoduchým zvlíhlem. Na ploše je rytina šneku a kalíšky zvážněné elastou linkou. Kopii kobzy z Vranovic z 19. stol. Vyrobitel: J. G. Vranecký.

Obr. 13 | Prezentace hudebních nástrojů prostřednictvím webové aplikace v prostorách expozice Hudební nástroje v lidové kultuře.



Obr. 14 | Základní organologická fotodokumentace hudebního nástroje (výběr snímků). Housle inv. č. 5905. Foto Zdeněk Polyšenský 2009, archiv NÚLK.





Obr. 15 | Podrobné rozměry houslí inv. č. 2316 jako příloha inventární karty.

Smyčcové hudební nástroje zámecké provenience ve sbírce Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea

Barbora Števková Kadlíčková • Národní muzeum – Muzeum Antonína Dvořáka

Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea (ODH MZM) ve své sbírce hudebních nástrojů dosud shromáždilo na 80 smyčcových hudebních nástrojů různého stáří, typu a provenience. Tento příspěvek se zaměřuje na skupinu smyčcových nástrojů z ODH MZM pocházejících ze zámeckého prostředí, a to konkrétně ze zámků ve Strážnici, Náměšti nad Oslavou a Bruntále. Jedná se o housle, violy, violu d'amour, violu da gamba, violoncello a kontrabas, které jsou pracemi italských, německých, rakouských a anonymních tvůrců. Příspěvek se pokouší shrnout co nejkomplexnější aktuální informace o historii nástrojů a způsobu jejich získání do sbírky společně s jejich stručným popisem a doprovodnou fotodokumentací.

THE BOWED STRING INSTRUMENTS FROM ARISTOCRATIC ENVIRONMENTS IN THE COLLECTION OF THE DEPARTMENT OF THE HISTORY OF MUSIC OF THE MORAVIAN MUSEUM

The Department of the History of Music of the Moravian Museum in Brno has assembled in its collections some 80 string instruments, which are diverse in age, type, and provenance. The paper deals with a group of string instruments from aristocratic environments, specifically, from the stately homes in Strážnice, Náměšť nad Oslavou, and Bruntál. The items comprise violins, violas, a viola d'amore, a viola da gamba, a violoncello, and a double bass – made by Italian, German, Austrian, and anonymous craftsmen. A detailed, comprehensive summary is provided regarding the instruments history and their means of acquisition for the collection, alongside a brief description and photographic documentation.

Barbora Števková Kadlíčková je absolventkou hry na housle na Janáčkově konzervatoři v Ostravě. Poté studovala hudební vědu na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity, kde nyní pokračuje v doktorském studiu. Ve svém výzkumu se zaměřuje na smyčcové hudební nástroje ve sbírce ODH MZM.

Od roku 2022 působí jako kurátorka Národního muzea – Muzea Antonína Dvořáka v Praze.

✉ barbora.kadlickova@nm.cz



Nástrojová sbírka Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea (dále jen ODH MZM) obsahuje řadu různých druhů hudebních nástrojů ze zámeckých sbírek, např. ze zámku v Tovačově, Jemnici, Loučné, Lednici, Velkých Losinách, Vizovicích atd. Část těchto nástrojů se dostala do sbírky jako konfiškáty Národní kulturní komise v 50. letech s prohlášením za státní kulturní majetek nebo jako státní deposity uložené v muzeu. Devět ze smyčcových nástrojů dochovaných v brněnské sbírce pochází ze zámků v Náměšti nad Oslavou (2 housle, 2 violy, 1 viola da gamba, 1 violoncello), Strážnici (1 housle, 1 viola d'amour) a Bruntále (1 kontrabas).

SMYČCOVÉ NÁSTROJE ZE ZÁMKU V NÁMĚŠTI NAD OSLAVOU

Hudební kultura zámku v Náměšti nad Oslavou nejsilněji vzkvétala v období působení hraběte Jindřicha Viléma Haugwitze (1770–1842) a jeho syna Karla Viléma Haugwitze (1797–1874), jejichž rod vlastnil náměštské panství od roku 1752.¹ Jindřich Vilém stál v jeho čele od roku 1794² a založil zde zámeckou kapelu. Díky provozování mnoha oper, orchestrálních i komorních instrumentálních děl a rozsáhlé sbírce hudebnin, kterou také vybudoval a která se nyní nachází v ODH MZM,³ se z Náměště stalo kulturní centrum, jehož význam přesáhl do středoevropského měřítka. Sbírkou hudebnin obsahuje například díla Georga Friedricha Händela, který byl Haugwitzovým oblíbeným skladatelem, Wolfganga Amadea Mozarta, Antonia Salieriho, Christopa Willibalda Glucka, Josepha Haydna, Ludwiga van Beethovena, Ignaze Pleyela a dalších. Hudební produkce tedy běžně využívaly i smyčcové nástroje a pro kapelu,⁴ která byla nejpočetnější

ve 30. a 40. letech 19. století (obsahovala okolo čtyřiceti hráčů),⁵ potřebovala dostatek nástrojů.

Ve sbírce ODH MZM se ze zámku Náměšť nad Oslavou dochovalo celkem šest smyčcových nástrojů: dvoje housle, dvě violy, viola da gamba a violoncello (E 182–187). Podle údajů na štítcích nástrojů jsou nejstarší Amatiho housle z roku 1686 a nejmladší je viola da gamba Johanna Antona Stauffera z roku 1842. Všechny šest nástrojů se dostalo do sbírky tehdejšího hudebně-historického oddělení Moravského muzea (dále HHO MM) prohlášením Národní kulturní komise za státní kulturní majetek v roce 1950. Dochovaný inventář hudebních nástrojů, který pochází z Rodinného archivu Haugviců,⁶ byl v Náměšti sepsán roku 1851 a aktualizován v letech 1854 a 1856. Spadá tedy až do období vlády Karla Viléma Haugwitze. Obsahuje housle, violy, violoncella, violony, kytary, lesní rohy, fagoty, trumpety, trombony, nástroje turecké hudby a také harfy.

Přepis seznamu smyčcových hudebních nástrojů z inventáře:

Housle

- Jeden kus od Amatiho, Cremona, z roku 1686 ve futrálu bez smyčce
- Jeden kus od Thira, Vídeň 1782
- Jeden kus bez jména se dvěma smyčci ve futrálu
- Dva kusy beze jména s jedním smyčcem ve futrálu
- Jeden kus od Stadlmanna z Vídně, 1760 s futrálem a smyčcem
- Jeden kus od Krausche z Jihlavy 1831
- Dva chanotty od Wutzlhofera v Brně s jedním smyčcem
- Jeden kus od Steinera ve futrálu

¹ BUŠ, Marek: Několik slov úvodem. In: Haugwitzové a hudba: sborník přednášek z muzikologického sympózia konaného na zámku v Náměšti nad Oslavou dne 22. září 2002 v rámci projektu "Vivat musica" u příležitosti výročí 250 let od zakoupení panství hraběcími rodem Haugwitzů. Náměšť nad Oslavou: Národní památkový ústav, Správa státního zámku v Náměšti nad Oslavou, 2003, s. 11.

² VETTERL, Karel: Bohumír Rieger a jeho doba II. Časopis Matice moravské, roč. 53, 1929, č. 3–4, s. 436.

³ Inventář zámecké sbírky 1827–1851, ODH MZM, sign. G 66–G 69.

⁴ Samostatná rubrika hudebníků se v zámeckých účtech objevuje až od roku 1808. Propojit známá jména hudebníků s konkrétními dochovanými nástroji pravděpodobně nebude nemožné. Jiří Sehnal uvádí, že Haugwitz koupil v roce 1813 Rossipalovi housle za 80 zl a Jakl dostal v roce 1815 nové housle za 45 zl. Několik hráčů dostalo nové rukavice na violon/kontrabas. O smyčcové nástroje, opravy, natahování strun a žíní do smyčců se v letech 1813–1833 staral pan Glaser, mezi lety 1839–1842 jej vystřídal jeho pomocník Jan Kowaržik. Violista Nosek opravoval nástroje v letech 1829–1842, učitel Popovice roku 1831 opravoval housle. Viz SEHNAL, Jiří: Hudebníci Jindřicha Viléma Haugwitze. In: Haugwitzové a hudba: sborník přednášek z muzikologického sympózia konaného na zámku v Náměšti nad Oslavou dne 22. září 2002 v rámci projektu "Vivat musica" u příležitosti výročí 250 let od zakoupení panství hraběcími rodem Haugwitzů. Náměšť nad Oslavou: Národní památkový ústav, Správa státního zámku v Náměšti nad Oslavou, 2003, s. 53–69.

⁵ BUŠ, Marek: *Hudba na zámku v Náměšti nad Oslavou*. Národní památkový ústav: Telč, 2016, s. 45.

⁶ Moravský zemský archiv v Brně: Rodinný archiv Haugviců Náměšť nad Oslavou, G 142, karton 49, inv. č. 6001, sig. K 10.

- Dva kusy od Wutzlhofera v Brně se dvěma smyčci a futrálem

- Dva kusy beze jména

Viola.

- Jeden kus od Thira. [?] dobrá, 1854 opravená

- Jeden kus od Dallingera.

- Jeden kus Viola di Gamba od Stauffera, šestistrunná ve futrálu.

Violoncelle.

- Jeden kus od Thira se smyčcem.

- Jeden kus od Guarneriho v černém futrálu.

Violon

- Jeden kus od Wutzlhofera v Brně 1798.

- Jeden kus od Stadlmanna ve Vídni 1772.

- Jeden kus od Stosse ve Vídni 1820.

- K tomu šest smyčců.

Nejstarším strunným smyčcovým nástrojem zapsaným v inventáři s datací jsou Amatiho housle z roku 1686 a nejmladším jsou housle jihlavského výrobce Georga Adama Krausche⁷ z roku 1831. Všech šest nástrojů dnes dochovaných v brněnské sbírce je v inventáři zapsáno také, a mezi ostatními nacházíme například nástroje od významného brněnského houslaře Wutzlhofera (nevíme kterého z členů rodu),⁸ vídeňské autory Mathiase Thira,⁹ Johanna Martina Stosse,¹⁰ Johanna Josefa Stadlmanna¹¹ a další. Pět nástrojů je anonymních.

Housle (E 182)

První housle obsahují tištěnou vinětu „Antonius et Hieronymus Fr. Amati, Cremonenses Andreae filii fecer 1686“. Druhá tištěná viněta dokládá opravu nástroje Františkem Zykou v Brně roku 1950. V náměšťském inventáři jsou uvedeny ve futrálu bez smyčce, ale v současnosti k nim již futrál nenáleží.

Jedná se o housle žlutohnědého laku s matnou horní deskou, lesklými luby a lesklou spodní

deskou. Dokument o převodu nástrojů do brněnské sbírky z roku 1951 uvádí původní hmatník a struník, hlavici a krk z hruškového dřeva. Nástroj je vybaven čtyřmi černými ebenovými kolíčky, černým tenkým ebenovým struníkem s kostěným proužkem, žalud je pravděpodobně nový ebenový s perleťovým očkem. Aktuální signatura E 182 je psána bílou barvou pod patkou krku, na patce je zamalována stará signatura KE, která se objevuje i na ostatních náměšťských nástrojích. Tato signatura byla používána v 50. letech při zápisu nástrojů do sbírky muzea. Horní deska má rovnoměrně rozložená léta, dvoudílná spodní deska je ze žíhaného javoru. Střední průřezy v efech jsou drobné, zvláště vnější jsou nepatrné. Dochované jsou dvě kovové struny a jedna střevová. Po obou stranách je v oblasti vsazení krku zářez na spodní straně hmatníku, patrné je také poškození hmatníku. Úzké okraje desek jsou souměrné, v dobrém stavu. Výložka je pěkně provedena na obou deskách.

Mezi největší poškození patří prasklina u hmatníku, odklížená dolní deska, prasklina v levém horním lubu a ohlazený lak na spodní desce.



⁷ DILWORTH, John: G. A. Krausch. In: *Amati Instruments Ltd: Makers Archive* [online]. Dostupné z: <https://amati.com/maker/krausch-g-a/> [cit. 25. 9. 2024].

⁸ KURFÜRST, Pavel: *Brněnští hudební nástrojářci 14.–19. století*. Brno: Etnografické muzeum, 1980, s. 122–123. ŠTEVANKA KADLÍČKOVÁ, Barbora: Brněnští houslaři zastoupení ve sbírce Oddělení dějin hudby Moravského zemského muzea, in: *Dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů*. Praha: Národní muzeum – České muzeum hudby, 2022, s. 36–50 [online]. Dostupné z: <https://www.mcmi.cz/file/f845e5a7125f46d48981e8fa5839443c/7359/Muzeum%20hudby-sbornik2023.pdf>

⁹ JALOVEC, Karel: *German and Austrian Violin-makers*. London: Hamlyn, 1967, s. 413; Mathias Thir, in: *Tarisio: Makers (A–Z)* [online]. Dostupné z: https://tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/maker/?Maker_ID=1471 [cit. 25. 9. 2024].

¹⁰ Johann Martin Stoss, in: *Ingles & Hayday* [online]. Dostupné z: <https://ingleshayday.com/makers/stoss-johann-martin/> [cit. 25. 9. 2024].

¹¹ Johann Josef Stadlmann, in: *Tarisio: Makers (A–Z)* [online]. Dostupné z: https://tarisio.com/cozio-archive/browse-the-archive/makers/maker/?Maker_ID=1332 [cit. 25. 9. 2024].



Obr. 1 | Housle, „Antonius et. Hieronymus Fr. Amati, Cremonenses Andreae filii fecer 1686“ ze zámku Náměšť nad Oslavou. ODH MZM, E 182.
Foto: Barbora Števková Kadlíčková.

Housle (E 183)

Nástroj pochází od anonymního tvůrce z 18. století. V inventáři z roku 1851 zapsáno pět anonymních houslí, je tedy možné, že se jedná o jedny z nich. Opraveny byly Františkem Zykou v Brně roku 1950. Podle protokolu Národní kulturní komise z roku 1951 se jedná o lesklé housle s hnědým lakem na žlutém podkladu.

Barva tmavého laku je jednotná na obou deskách i lubech (na okrajích lubů zatmavený lak). Lak hlavice je tmavě ořechově hnědý, bez odřenin. Signatura E 183 vyvedena na spodní straně krku černým fixem. Tři světle hnědé kolíčky jsou zdobeny černým pinem, na kolíčku g struny kostěným pinem. Hmatník je nový, ebenový. Horní deska je

nízce klenutá. Pravý ozvučný otvor je širší než levý z důvodu vylomené části okraje. Opravovaná dvou-dílná dolní deska je tmavě ořechově hnědá. Výložku tvoří dva velmi úzké černé proužky se středním světlým, špičky končí až v zaoblení růžků. Černý ebenový struník s jedním doladovačem je bez ozdob, žalud z hnědého dřeva jako kolíčky. Kobylka chybí, dochovány jsou dvě kovové struny. Zachován je podbradek značky Beran.

Mezi nejvýraznější poškození patří praskliny horní desky včetně praskliny dlouhé cca 130 mm, propad lubu v oblasti podbradku v důsledku přílišného utážení mechaniky, oprava dolní desky u patky krku, praskliny v lubech a poškození laku.



Obr. 2 | Housle, anonym, ze zámku Náměšř n. Oslavou. ODH MZM, E 183. Foto: Barbora Šteevanka Kadlíčková.



Obr. 2 | Housle, anonym, ze zámku Náměšť n. Oslavou. ODH MZM, E 183. Foto: Barbora Števková Kadlíčková.

Viola (E 184)

Pod levým efem violy se nachází úzká tištěná viněta „Mathias Thir, fecit Wien, Anno 1777“.

Podle náměšťského inventáře byla opravena v roce 1854. Protokol Národní kulturní komise uvádí, že se jedná o originální nástroj.

Viola je tmavě hnědého laku na žlutém podkladu, s matnější horní deskou a luby a lesklou spodní deskou. Hlavice je tmavě hnědá, zmatnělá. Zachovány jsou čtyři tmavě hnědé kolíčky, černý struník bez doladovačů a ebenový žalud. Hmatník a podbradek chybí. Kobylka je novější s nápisem ZYKA-BRNO/ HOUSLAŘ (je možné, že i tento nástroj byl opraven v Brně, ale nedochoval se účet). Signatura E 184 psána fixem na papírové nálepce na spodní straně krku. Vedle se nachází stará signatura KE 22. U patky krku jsou stopy po červené voskové pečeti s vypálenou značkou dvojitého HH. Desky jsou výrazněji vyklenuté. Horní deska má široká léta pod hmatníkem, užší po stranách a opět širší u lubů. Dvoudílná spodní deska je z jemně

žíhaného javoru, po okrajích tmavě hnědá, uprostřed žlutá. Dochovány jsou dvě kovové struny a jedna střevová. Výložka zasahuje až do špiček růžků. Spodní zakončení pravého f výřezu je širší než u levého. Pravý f výřez je jemně posunutý výše než levý. C výřezy jsou otevřenější.

Horní deska má několik dlouhých prasklin a tmavé vrypy v laku. Levý dolní lub je opraven vsazením dílu cca 30 × 30 mm. Luby mají ohlazený lak s mnoha vrypy. Drobná dírka se nachází mezi lubem a spodní deskou pod knoflíkem. Spoj uprostřed dolní desky je po celé délce opraven.





Obr. 3 | Viola, „Mathias Thir, fecit Wien, Anno 1777“, ze zámku Náměštn. Oslavou. ODH MZM, E 184. Foto: Barbora Števkanka Kadlíčková.



Obř. 3 | Viola, „Mathias Thir, fecit Wien, Anno 1777“, ze zámku Náměšť n. Oslavou. ODH MZM, E 184.
Foto: Barbora Šteevanka Kadlíčková.

Viola (E 185)

Na tištěném štítku pod levým efem stojí „Sebastian Dalinger, Lauter- und Geigenmacher in Wien 1773“. Podle druhého štítku violu opravil Karel Pilař, což dokládá dochovaný účet z roku 1952. Nástroj se také nachází v náměšťském inventáři z roku 1851.

Viola je tmavě červenohnědého laku na oranžovohnědém podkladu, s lesklou horní deskou, tmavými luby a lesklou spodní deskou. Hlavice je tmavě hnědá, matná se čtyřmi černými kolíčky, struník šedočerný jednoduchého tvaru bez doladovačů. Horní i spodní pražec a žalud jsou z ebonového dřeva. Krk je světle hnědý, žíhaný, lesklý. Na patce krku je podobný znak jako u předešlé violy Mathiase Thira – vypálené dvojité H. Struník uchyten červeným střevovým lankem svázaným bílou nití. Kobylka a hmatník jsou nové. Signatura nástroje není viditelná. Desky nejsou příliš výrazně klenuté. Horní deska má výrazněji viditelná léta, struktura dřeva vystupuje v oblasti spodního okraje u podbradku a okolo levého C výřezu. Luby jsou tmavě hnědé bez výrazné kresby. Spodní deska je ze dvou kusů žíhaného javoru. Dochovány jsou dvě

kovové struny a dvě střevové. C výřezy jsou otevřenější, a při pohledu na spodní desku je pravý C výřez výše položený než levý.

Podbradek chybí. Horní deska violy má vrypy v laku a několik prasklin různých délek. Okolí pravého ozvučného otvoru bylo opravováno. Střední průřez v levém efu je poškozený. Spodní deska silně poškrábaná, bez viditelných prasklin, uprostřed vyhlazený lak. Část knoflíku je odštípnutá. Praskliny uprostřed luby v okolí krku. Při pohledu dovnitř je spodní deska v sedmi bodech opravována.





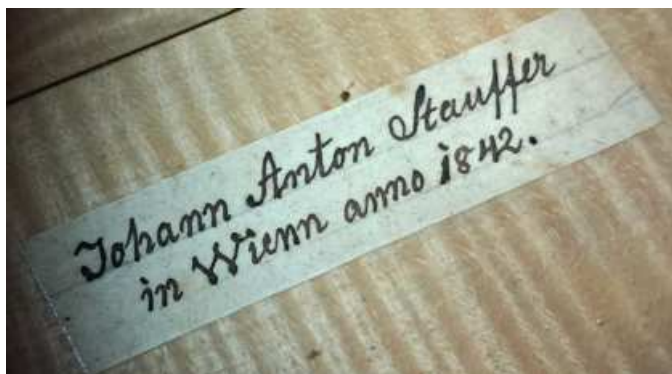
Obr. 4 | Viola, „Sebastian Dalinger, Lauter- und Geigenmacher in Wien 1773“, ze zámku Náměšť n. Oslavou. ODH MZM, E 185.
Foto: Barbora Števková Kadlíčková.

Viola da gamba (E 186)

Na silně zalakovaném ručně psaném štítku violy da gamba se nachází nápis „Johann Anton Stauffer in Wienn anno 1842“. Výrobce je v lístkovém katalogu také určen jako Johann Anton Stauffer,¹² nicméně provedení štítku neodpovídá jiným nástrojům tohoto výrobce.¹³ Nástroj se nachází v náměšťském v inventáři z roku 1851, kde je popsán jako šesti-strunný nástroj s futrálem. Dnes má dřevěný černý futrál se dvěma různými signaturami (na několika místech aktuální E 186, na dolní části víka se nachází starý papírový štítek s číslem 542).

Hlavice s šesti kolíky a perleťovými očky je zachovalá s lesklým červenohnědým lakem. Krk je lesklý jemně žíhaný, ebenový hmatník v dobrém stavu, výrazně ztenčený pod nejhlubší strunou. U patky krku se nachází čtyřhranný šroub, sloužící pro nastavení úhlu krku a dohmatu. Vzadu na patce krku je napsána bílou barvou signatura E 136, přelepena bílou etiketou s černým fixem provedenou signaturou E 186. Tři nižší kovové vinuté struny a tři vyšší střevové jsou zachovány. Struník je černohnědý bez zdobení, upevněný střevoým poutkem do dlouhého černohnědého knoflíku. Lak horní desky je oranžovohnědý, zachovalý, mírně lesklý. Kobyłka je v dobrém stavu. Spodní klenutá deska je dvoudílná, jemně souměrně žíhaná, lesklá, oranžovohnědá. Luby jsou také z hustě žíhaného javoru, lesklé, v dobrém stavu.

Uvnitř nástroje vidíme opravu dolní desky po celé délce spoje dílů. Horní deska je jemně poškrábaná, růžky zachovalé. Na lubech se nachází několik trhlin. Dolní deska je nahoře rozklížená.



¹² JALOVEC, Karel: *German and Austrian Violin-makers*. London: Hamlyn, 1967, s. 401.

¹³ Za tuto informaci děkuji Janu Tuláčkovi.



Obr. 5 | Viola da gamba, „Johann Anton Stauffer in Wienn anno 1842“, ze zámku Náměšť n. Oslavou. ODH MZM, E 186.

Foto: Barbora Števková Kadlíčková.

Violoncello (E 187)

Tištěný štítek violoncella uvádí nápis „Andreas Guarnerius sub titulo santa Theresia fecit Cremona anno 1719“ (podle dobového seznamu nástrojů z HHO MM se jedná o falešný štítek). Nástroj je také uveden v inventáři z roku 1851 s černým futrálem. Violoncello opravil Karel Pilař v roce 1952. Dnes je uloženo v černém dřevěném futrálu se dvěma signaturami – aktuální E 187 (papírový nový štítek na horním kovovém zámku dřevěného futrálu, bílým fixem E 187 nad tímto papírovým štítkem) a druhou na starém papírovém štítku s číslem 541.

Hnědooranžová hlavice je zachovaná, černé kolíčky s bílým očkem pravděpodobně nové. Otvory pro kolíčky jsou nově provedeny. Ve výřezu kolíčníku nacházíme po stranách praskliny. Horní deska je matnější, oranžovohnědá. Hmatník je černý, struník černohnědý s černým střevovým úchytem. Nástroj má signaturu E 187 psanou bílou barvou dole na patce krku a starší signaturu KE 25 černou barvou pod ní. Lesklá oranžovohnědá spodní deska je ze dvou dílů a má výraznou kresbu. Výložka spodní desky je ze dvou černých proužků s prostředním hnědým. Dochovány jsou dvě kovové struny.

Bodec u violoncella chybí, kobylka se jménem Karla Pilaře je volně ve futrálu. Nejvýraznější vady jsou četné praskliny na lubech (některé opravené), praskliny horní desky (některé opravené), krátká prasklina na spodní desce, vrypy a škrábance v laku, a mírně rozlepená dolní deska u dolního okraje. Uvnitř vidíme sedm opravovaných bodů ve spoji spodní desky.





Obr. 6 | Violoncello, „Andreas Guarnerius sub titulo santa Theresia fecit Cremona anno 1719“, ze zámku Náměšť n. Oslavou. ODH MZM, E 187. Foto: Barbora Števková Kadlíčková.

SMYČCOVÉ NÁSTROJE ZE ZÁMKU VE STRÁŽNICI

Strážnický zámek se řadí mezi další moravská hudební centra 18. století. Strážnici vlastnil od roku 1628 rod Magnisů, který ji s přestávkami spravoval do roku 1945. Velká část dochovaných hudebnin pochází z druhé poloviny 18. století, z doby, kdy Strážnici zveleboval hrabě a velkostatkář František Antonín Magnis, který navázal kontakty s vídeňským prostředím a mohl tak zajišťovat například nákupy nových hudebnin.¹⁴ Zřejmě také provozoval zámeckou kapelu, o jejíž existenci je ale dochováno málo přímých dokladů. Teprve z období počátku 19. století bohužel pocházejí také soupisy vybavení zámku. Některé písemnosti byly ztraceny při požáru roku 1856, který zničil velkou část zámeckého vybavení.¹⁵ Sbíрка hudebnin, která zahrnuje skladby

italských, vídeňských i českých autorů (Luigi Boccherini, Domenico Cimarosa, Joseph Haydn, Leopold Koželuh, Wolfgang Amadeus Mozart, Jan Křtitel Vaňhal, Pavel Vranický ad.), některé hudební nástroje a inventář hudebnin, které svědčí o provozování hudby na zámku, byly darovány v roce 1919 Antonínem Františkem Magnisem do sbírky tehdejšího Moravského muzea.¹⁶

Dva dochované soupisy hudebních nástrojů se nacházejí ve dvou hlavních inventářích zařízení strážnického zámku z roku 1810 a 1836.¹⁷ Nejedná se o samostatné inventáře zámecké kapely, a tak je soupis vybavení řazen po jednotlivých místnostech zámku. Hudební nástroje se nacházejí v různých pasážích soupisů v oddílech, například „*In dem blauen Zimmer*“ (v modrém pokoji) a „*In dem*

¹⁴ KLIMEŠOVÁ, Eva: *Hudba na zámku ve Strážnici: příspěvek k hudebním dějinám Moravy v údobí evropského hudebního klasicismu*. Diplomová práce. Brno: Filoz. fak. Univ. J.E. Purkyně v Brně, 1969, sv. 1, s. 21.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ ŠEJNOHOVÁ, Anežka: *Flétnová tvorba v archivu zámku ve Strážnici*. Bakalářská práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2016, s. 2. [online]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/sh3hm7/> [cit. 10. 10. 2024]. Dobový inventář hudebnin uložen v ODH MZM, sign. G7.

¹⁷ Moravský zemský archiv v Brně: Velkostatek Strážnice (NAD 354, F 90); inv. č. 1875; ukl. j. 1345 kniha; Hlavní inventář zařízení, 1810. Moravský zemský archiv v Brně: Velkostatek Strážnice (NAD 354, F 90); inv. č. 1876; ukl. j. 1346 kniha; Hlavní inventář zařízení, 1836. Fondy byly pravděpodobně dříve umístěny v kroměřížském archivu pod jinými signaturami. Viz KLIMEŠOVÁ, Eva: *Hudba na zámku ve Strážnici: příspěvek k hudebním dějinám Moravy v údobí evropského hudebního klasicismu*. Diplomová práce. Brno: Filoz. fak. Univ. J.E. Purkyně v Brně, 1969, sv. 1, s. 26.

hochgraflichen Sitzkammer“ (v hraběcím obývacím pokoji?).¹⁸ V prvním inventáři z roku 1810 nacházíme společně s různými žesťovými a dřevěnými nástroji violon se smyčcem v části soupisu nazvané „*An Musikalischen Instrumenten / Laut Verzeichniss des H. Ledwina / befinden sich bei ihm*“, který určuje, že jsou nástroje uloženy u pana Ledwiny. Podle disertační práce Evy Klimešové se na hudebních produkcích podíleli nejen zámeční služebníci nebo úředníci, ale také měšťané, a je proto možné, že i H. Ledwina byl tímto způsobem se zámkem spojen.¹⁹ Jeden basetl se smyčcem a futrálem a čtyři kusy houslí se smyčcem ve futrálu jsou bez dalších podrobností uvedeny v části „*Im Haus Vorräthig*“ (V domě skladem?). Mladší inventář kromě těchto nástrojů sepsaných v oddíle „*An anderen Musik Instrumenta*“ (V ostatních hudebních nástrojích) uvádí ještě nástroje pro tureckou hudbu v části „*In Instrumenten für Turkischen Musik*“. Housle E 176 s Magginiho štítkem v těchto dvou seznamech nejsou konkrétně specifikovány, zatímco viola d’amour E 178 by se v obou inventářích teoreticky mohla nacházet pod názvem „*1 St Praczen samt bogen*“ (1 kus bracce se smyčcem), snad odkazujícímu k archaické viole da braccio.

Oba dochované nástroje byly vystaveny od 29. listopadu 2013 do 30. března 2014 na výstavě Moravského zemského muzea *Musica Magni. Hudební kolekce hrabat Magni ze sbírek Moravského zemského muzea*.²⁰

Viola d’amour (E 175)

Uvnitř violy d’amour nacházíme ručně psaný štítek s nedokončeným dvoučíslným letopočtu „Paulus Alletsee Lauten-und Geigen-macher in München 17...“ Nástroj pravděpodobně opravil Karel Pilař roku 1952, který v dochovaném účtu za opravy uvádí violu d’amour bez jména výrobce. Viola byla roku 1950 Národní kulturní komisí prohlášena za státní kulturní majetek a svěřena do správy Moravského muzea jako depozitum.

Jedná se o violu d’amour oranžovohnědého laku s plaménkovitými ozvučnými otvory a dlouhou vyřezávanou hlavicí ve tvaru stylizované ženské hlavy. Dokument Národní kulturní komise v popisu nástroje uvádí, že: „*hlavice a krk je falešná, přizpůsobená k violové hře, se čtyřmi černými kolíčky*“.²¹ Je tedy možné, že byla hlavice později vyměněna za kus v původním stylu. Dnes je zachováno šest strun melodických (spodní kovová vinutá, ostatní střevové) a 7 rezonančních strun (4 vyšší kovové, 3 kovové vinuté). Všech 14 kolíčků protáhleho slzovitěho tvaru je také zachováno. Hlavice je oranžovohnědá, s florálními motivy vyřezanými na spodní části žlabu. Ve spodní polovině uloženy melodické struny, v horní nataženy harmonické. Signatury nástroje jsou uvedeny na spodní straně krku (větší E 175 bílou barvou a menší KE 13 černou barvou). Hmatník je pravděpodobně nový, struník je zkoseného tvaru. Pod hmatníkem se nachází vyřezávaná oválná rozeta o rozměrech cca 48,6 mm (výška) × 37 mm (šířka) s okrajem ze dvou černých pásků. Horní deska je lesklá, červenohnědá, luby tmavě hnědé s výraznou černou kresbou. Páskování na okraji tvoří černý, bílý a černý kroužek a dále dva tenké černé proužky. Hnědá zadní deska je dvoudílná z habrového dřeva s prostředním černým proužkem a černým proužkem po okrajích. Knoflík je černý se spodním bílým očkem, přidány jsou také další čtyři malé knoflíky pro rezonanční struny (zleva fixují 1-2-2-2 struny). Jeden z doplňkových knoflíků je buď ulomen nebo zrušen – v luby lze vidět pouze černý kroužek.

Vyřezávaná hlavice je zachovaná, místy se objevují tmavé vrypy. Hmatník a kobylka jsou zřejmě novější. Horní deska má četné praskliny v délce od 25 mm do 150 mm. Pod hmatníkem je odřený lak. Bílá výložka je místy zatmavená. Napravo u usazení krku je trhlina v luby. Na horních a dolních lubech se nacházejí četné praskliny. Dvě praskliny a oděrky laku jsou na dolní desce po celé délce spodní desky a následují četné kratší

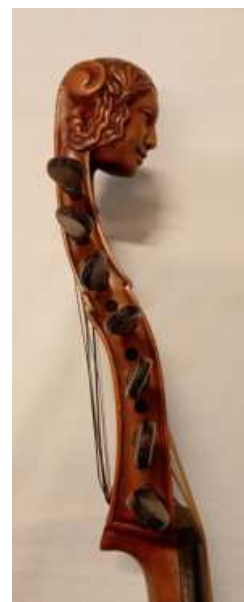
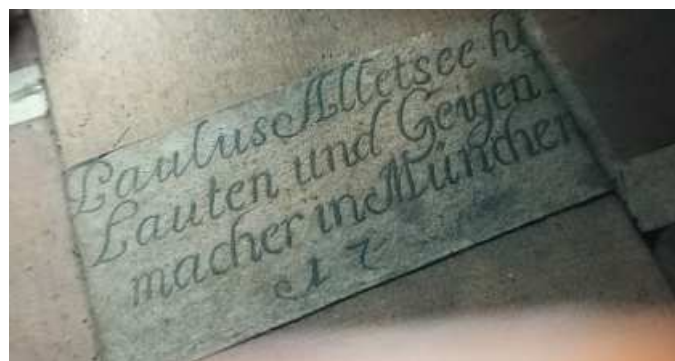
¹⁸ Kristýna Bobáková uvádí přepis Sitzkammer namísto Sitzzimmer, srovnej viz BOBÁKOVÁ, Kristýna: Objev v Jevišovickém depozitáři. *Opus musicum: hudební revue*, roč. 34, 2002, č. 6, s. 49; srov. KLIMEŠOVÁ, Eva: *Hudba na zámku ve Strážnici: příspěvek k hudebním dějinám Moravy v údobí evropského hudebního klasicismu*. Diplomová práce. Brno: Filoz. fak. Univ. J.E. Purkyně v Brně, 1969, sv. 1, s. 27.

¹⁹ BOBÁKOVÁ, Kristýna: Objev v Jevišovickém depozitáři. *Opus musicum: hudební revue*, roč. 34, 2002, č. 6, s. 50.

²⁰ Dietrichsteinský palác – MZM [online]. [Cit. 28. 9. 2024]. Dostupné z: <https://www.atlasceska.cz/kalendar-akci/musica-magni-vystava-dietrichsteinsky-palac-mzm-82088>. ŠEJNOHOVÁ, Anežka: *Flétnová tvorba v archivu zámku ve Strážnici*. Bakalářská práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2016, s. 2. [online]. Dostupné z: <https://theses.cz/id/sh3hm7/> [cit. 10. 10. 2024].

²¹ Seznam hudebních nástrojů, nedatovaný strojepis z ODH MZM.

praskliny. Výložka je v místě u patky krku vypadaná, v oblasti u knoflíku je vyměněna za hnědou. Zevnitř lze vidět opravy spodní desky lepidlem, plátnem a dalšími materiály.



Housle (E 176)

V lístkovém katalogu nástrojů v ODH MZM byly dodatečně nalezeny housle E 176, které pochází ze strážnického zámku.²² Jedná se o housle s tištěným štítkem „Gio Paulo Magini in Brescia [Prescia] 166.“ V roce 1950 byly prohlášeny za státní kulturní majetek a přešly do správy Národní kulturní komise. Opraveny byly Ernstem Liebichem v polské Vratislavi (Breslau) roku 1913, který také vytvářel kopie nástrojů podle Maginiho a Stradivariho vzoru.²³



Jedná se o housle s podlouhlým korpusem a jednoduchým vykládáním okrajů. Dle strojopisného Seznamu hudebních nástrojů HHO MZ jsou označeny nepravým štítkem a pravděpodobně se jedná o práci některého německého nebo rakouského houslaře z 18. století. Hlavice nástroje je hrušková a připomíná Stradivariho model. Krk je nastavený, lihový lak má kaštanovou barvu a je často opravovaný. Vrchní deska je z osmi dílů smrku nepravidelných letokruhů. Luby jsou z jemně žíhaného javoru. Spodní deska je z jednoho kusu javoru s prasklinou. Nástroj prošel mnoha opravami. Levý vrchní lub je v horní části otevřený.

Poměry korpusu ani ozvučné otvory příliš neodpovídají Maginiho modelu.

ZÁMEK BRUNTÁL A ZÁMECKÁ KAPELA

Posledním zámek zastoupeným v nástrojové sbírce ODH MZM je Bruntál. Hudba a divadlo se na bruntálském zámku bohatě rozvíjelo od konce 18. století. V době působení místodržitele Maxmiliána Xavera von Riedheima fungovala na zámku kapela a divadlo.²⁴ Kapelu vedl ředitel bruntálského kúru, rektor a skladatel Anton Schlichtig²⁵ a kapelník Josef Buschmann.²⁶ V roce 1796 Riedheima vystřídal hrabě František Josef z Thürheimu, který podporoval divadelní program, založil zámeckou knihovnu a kapelu udržoval. Orchestr byl typicky složen ze dvou houslí, violy, violonu, hobojů, fléten, hoboju, fagotů, trubek, lesních rohů a tymbánů, přičemž se obsazení přizpůsobovalo potřebám provozované opery nebo instrumentálních skladeb.²⁷ Na repertoáru se objevovala díla Josefa Haydna, Ignáce Pleyela, Karla Stamice, Karla Ditterse, Wolfgang Amadea Mozarta a dalších.²⁸ V roce 1798 bylo také založeno zámecké divadlo, které bylo dříve provozováno v budově piaristické koleje. Na produkcích se podíleli ochotníci i vrchnostenští úředníci. Provozovala se zde operní, operetní, i činoherní představení do roku 1806, kdy divadelní soubor odjel z Bruntálu a začal vystupovat kočovně.²⁹ Zámek se pak roku 1809 stal sídlem velmistra řádu Německých rytířů. Roku 1947 byl převzat do správy Národní kulturní komise a roku 1951 jej převzala vojenská správa, která zámek neudržovala, a tak se z něj muselo mnoho předmětů odvézt.³⁰ Kontrabas E 275 byl možná právě tehdy umístěn na zámek v Lednici, odkud jej dle doku-

²² Zdroje fotografií houslí: Dietrichsteinský palác – MZM, [online]. Dostupné z: <https://www.atlasceska.cz/kalendar-akci/musica-magnii-vystava-dietrichsteinsky-palac-mzm-82088> [cit. 28. 9. 2024]; a *Na co hrál rod Magnisů? Výstava představí historické nástroje*, 28. 11. 2013 [online]. Dostupné z: <https://ct24.ceskatelevize.cz/clanek/archiv/na-co-hral-rod-magnisu-vystava-predstavi-historicke-nastroje-321071> [cit. 28. 9. 2024].

²³ DILWORTH, John; LIEBICH, Ernst (III). In: *Amati Instruments Ltd: Makers Archive* [online]. Dostupné z: <https://amati.com/maker/liebich-ernst-iii/> [cit. 11. 10. 2024].

²⁴ HANIČÁKOVÁ, Markéta: *Řád německých rytířů a zámecká hudební kultura v Bruntále na přelomu 18. a 19. století*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2017, s. 99.

²⁵ Tamtéž, s. 123–124.

²⁶ ŠTĚPÁN, Václav: *Historie zámku Bruntál*. Bruntál: Muzeum, c2009, s. 41.

²⁷ HANIČÁKOVÁ, Markéta: *Řád německých rytířů a zámecká hudební kultura v Bruntále na přelomu 18. a 19. století*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2017, s. 130.

²⁸ VOJKOVSKÝ, Rostislav: *Bruntál: zámek v Bruntále: na 27 stranách*. Dobrá: Beatris, 2001, s. 19.

²⁹ Tamtéž, s. 16.

³⁰ ŠTĚPÁN, Václav: *Historie zámku Bruntál*. Bruntál: Muzeum, c2009, s. 53.

mentu Ministerstva školství a umění z roku 1953 jako značně poškozený nástroj z bruntálského zámku bez značky převzalo Moravské museum jako depozitum.

Kontrabas (E 275)

Jedná se o čtyřstrunný nástroj anonymního tvůrce 19. století. Signatura není na nástroji viditelná. Hlavice s kovovým strojivem pro napínání strun je tmavě hnědá. Hmatník je vyroben ze světlého černě lakovaného dřeva. Javorový a smrkový korpus je hnědý, horní deska je pokrytá vrypy, oděrkami laku, a přibližně sedmi prasklinami o velikosti od 25 do 600 mm. Okraj desky trpí odštěpy materiálu. Kovové struny jsou kompletně dochované. Dolní deska je pokryta četnými hlubokými vrypy. Luby jsou také poškozeny škrábanci, hlubokými vrypy v laku a prasklinami, u knoflíku a v dalších oblastech jsou rozklíženy. Struník ze světlého dřeva je natřený černou barvou se silným poškozením laku. Je také vybaven 5. vyvrtaným otvorem uprostřed mezi uchycením strun.

ZÁVĚR

Skupina struných smyčcových nástrojů v ODH MZM ze zámeckých sbírek obsahuje nástroje známých i anonymních výrobců. V případě Amatiho, Magginiho a Guarneriho nástrojů se velmi pravděpodobně jedná o kopie, a autorství u ostatních bude muset být odborně posouzeno.

Nástroje zámeckého původu patří mezi ty brněnské sbírkové předměty, u nichž lze hlouběji probádat jejich provenienci. Díky dochování dobových inventářů majetku a vybavení v Náměšti nad Oslavou a Strážnici můžeme u části z nich podrobněji popsat jejich historii, na rozdíl od jiných nástrojů ve sbírce, pocházejících například ze soukromého vlastnictví, o nichž často existují jen strohé informace z přírůstkových knih. Navázat by mohl průzkum dalších archiválií, které by mohly objasnit například ceny nástrojů nebo jejich prodejce, a případně doplnit, zda byli již při získání do zámecké sbírky považováni za výrobce tvůrci uvedení na štítcích a v inventářích. V případě Strážnice a Bruntálu bude nutné prozkoumat další archivní fondy.

Monografický výzkum lužickosrbských houslí

Petr Ch. Kalina • Masarykova univerzita, Ústav hudební vědy / Ústav slavistiky

Kromě tarakawy a dud jsou pro lužickosrbskou lidovou hudbu charakteristické zejména malé a velké lužickosrbské housle. V tomto příspěvku autor prezentuje výsledky svého dlouholetého výzkumu, který nedávno vyšel knižně. Nástroje jsou poprvé komplexně organologicky prozkoumány a vysvětleny v kontextu evropských nástrojů lidové hudby. Tím, že byly zdokumentovány všechny dochované originální exempláře, se výzkum zaměřuje nejen na výrobce, hráče a sběratele houslí, ale také na samotnou lužickosrbskou lidovou hudbu.

MONOGRAPHIC RESEARCH ON THE SORBIAN VIOLINS

In addition to the tarakawa and bagpipes, small and large Sorbian violins are particularly characteristic of Sorbian folk music. This paper presents the results of the author's many years of research, which was recently published as a book. For the first time, a comprehensive organological examination of the instruments is provided and explained in the context of European folk music instruments. By documenting all of the surviving original specimens, the investigation focuses not only on the makers, players, and collectors of the violins, but on Sorbian folk music itself.

Petr Kalina působí jako odborný asistent Ústavu hudební vědy a Ústavu slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Odborně se zabývá zejména etnoorganologií a hudební kulturou slovanských národů, především Ukrajinců a Lužických Srbů. Působí rovněž jako překladatel ukrajinské beletrie.

✉ kalina@phil.muni.cz



V roce 2024 vyšla péčí Lužickosrbského ústavu v saském Budyšině (Sorbisches Institut, Bautzen) má německy psaná monografie s názvem *Sorbische Geigen*,¹ která v odborné literatuře zcela poprvé obsahuje tzv. komplexní organologický obraz² dvou typů unikátních houslových nástrojů, které nacházíme v lidovém instrumentáři Lužických Srbů. U komplexního organologického obrazu vycházím z teze, že hudební nástroj nelze zdaleka chápat jako neživý produkt materiální kultury. Získání celistvé představy o hudebním nástroji totiž předpokládá reflexi všech relevantních konotací, které se k tomuto předmětu vztahují.

Na jedné straně je touto konotací samotná hudba, jež představuje nejdůležitější duchovní nadstavbu hudebního nástroje jakožto zdánlivě neživého předmětu. Na straně druhé je to člověk žijící v určitém historickém a geografickém prostředí a v jistých podmínkách – člověk-tvůrce, člověk-muzikant, člověk-recipient; na obecnějším stupni chápání potom člověk coby nositel konzervativních hodnot, jež se v jeho společenství tradují po staletí, a zároveň člověk jakožto dynamický element těchto společenských uzancí, který je svou kreativitou schopen tyto hodnoty kvalitativně rozvíjet, nebo v extrémním případě pak úplně zničit tím, že se přikloní k hodnotám jiné society. A v tom spočívá i příběh lužickosrbských houslí.

Vzhledem k tomu, že kniha *Sorbische Geigen* vyšla pouze v němčině, snažím se v předkládaném příspěvku pro českého čtenáře shrnout základní rysy tohoto mého mnohaletého bádání. U jednotlivých problematik pak odkazují na své někdejší česky psané časopisecké studie, jež mohou případného zájemce o tento fenomén nasměrovat k podrobnějším údajům.

Lužičtí Srbové tvoří nejmenší slovanský národ, který žije ve východní části Německa ve spolkových zemích Sasko a Braniborsko. V jejich lidové hudbě se vyskytovaly dva typy unikátních třístrunných smyčcových nástrojů. V první řadě jde o tzv. **velké housle**, jejichž délka přesahuje 60 cm. Osmičkový korpus tohoto instrumentu sestává ze spodní desky,

kteřá je zcela plochá, dále z vysoce klenuté vrchní desky a samostatně ohýbaných lubů. Klenutí vrchní desky není dosaženo dlabáním jako u violina, nýbrž ohýbáním; ohyb je pravidelný, takže celá vrchní deska tvoří část pláště válce. Vysoká klenba má za následek větší pevnost nástroje, jež dokáže vzdorovat značnému tlaku a má také pozitivní vliv na jeho akustický výkon. Luby jsou poměrně vysoké a největší výšky dosahují v dolní části nástroje (kolem 10 cm). Okraje obou desek výrazně přesahují přes luby. Na vrchní desce jsou tři ozvučné otvory: jde o dva obdélníkové otvory na dolních lících a o vyřezávanou rozetu ležící na podélné ose nástroje. Rozeta není vyřezána přímo do desky; bývá ze zvláštního kusu dřeva, které je vsazeno do kruhovitého otvoru vrchní desky z její vnitřní stěny. Dolní velký špalík se skládá ze dvou úzkých lišt, mezi kterými procházejí luby. Špalík tak má svou část vnitřní a vnější. Do vnější části dolního špalíku jsou zvenčí vetknuty dva žaludy, přičemž horní slouží k přichycení poutka struníku a dolní k připevnění textilní pásky usnadňující fixaci nástroje; druhým bodem uchycení pásky je otvor protínající patku krku. Hlavice má formu plochého prkénka, do něhož jsou kolíčky vsazeny sagitálně. Velké lužickosrbské housle byly laděny v kvintách na tóny $d^1-a^1-e^2$.

Vysoká klenba desek vyvolává poměrně syté a ostré tóny, jež však do značné míry zmírňují relativně tenké rezonanční desky, střevové struny a také dusítkový efekt způsobený dlouhým struníkem. Struna má totiž mezi kobylkou a struníkem velmi malou délku, což má na akustický výkon nástroje negativní vliv. Přílišná délka struníku má ten důvod, že pro venkovského muzikanta byly struny těžko dostupným artiklem. Čím byl struník delší, tím kratší mohly být struny, které se před použitím postupně odstříhávaly z jednoho klubka – kratší struny totiž méně praskají.

Typologicky patří velké lužickosrbské housle do rodiny fidul, které nám připomínají v jejich posledním vývojovém stádiu, jak je známe z ikonogramů 16. století. Náš nástroj má však na rozdíl od fidul především hmatník, který velké lužickosrbské

¹ KALINA, Petr Ch.: *Sorbische Geigen*. Bautzen: Sorbisches Institut, 2024.

² Komplexní organologický obraz je množinou jednotlivých dílčích charakteristik jednotlivých nástrojových typů, které zahrnují hlediska konstrukční, výrobní, akustická, interpretační, vývojová, ale i terminologická, sociologická atd.



Obr. 1 a 2 | Velké lužickosrbské housle.

housle přibližuje k vývojově mladší rodině starých viol. Rozdílem od stavby fiduly spočívá také v klenu-té vrchní desce a v přesahu obou desek přes luby. Přítomnost pásky usnadňující držení nástroje evokuje také jistou míru příbuznosti s violou da spalla. Velké lužickosrbské housle jsem z vývojového hlediska charakterizoval jako argottyp, tedy rustifikovanou variantu nástrojů „vysoké hudební kultury“, jež řadíme do fidulové rodiny.³

Druhým unikátním typem lužickosrbských smyčcových chordofonů jsou tzv. **malé housle**, dosahující délky do 50 cm. Tento nástroj patří typologicky k těm instrumentům evropského lidového instrumentáře, jež si česká etnoorganologie od dob Ludvíka Kunze zvykla označovat jako „husle“.

Z vývojového aspektu je možné hledat původ těchto nástrojů v rebabu. Z hlediska konstrukce je pro podobné nástroje typická stará technika dlabání spodní jednodílné báze nástroje. Spodní deska, luby, krk, hlavice a často i žalud, který v dolní části korpusu slouží k uchycení struníku, jsou vyrobeny z jediného kusu (nejčastěji ořechového) dřeva, což nástroje typu „husle“ činí instrumenty de facto monoxylíckými. Technika dlabání způsobuje, že malé housle mívají velmi různou tloušťku korpusového dna; při dlabání rezonanční skříně se totiž dá jen ztěžka odhadnout síla spodní části. Tu lze sice změřit obkročným měřidlem, můžeme však jen těžko předpokládat, že lidový výrobci tímto měřicím nástrojem disponovali. Spodní desky malých houslí tak bývají poměrně robustní. Při dlabání dutiny

³ KALINA, Petr Ch.: Velké housle lidového instrumentáře Lužických Srbů. *Národopisná revue*, roč. 21, 2011, č. 1, s. 22–31.



Obr. 3 | Monoxylický korpus malých lužickosrbských houslí.

korpusu vznikaly špalíky, jež nástroj vhodným způsobem zpevňují a zvětšují plochu pro fixaci vrchní desky. Spodní stěna rezonanční skříně monoxylických nástrojů je zcela plochá, stejně jako vrchní deska ze smrkového dřeva, jež bývá na vydlabanou rezonanční skříň přiklášena. Vrchní deska bývá vyrobena z jednoho kusu dřeva; s tzv. fugováním se u malých lužickosrbských houslí nesetkáváme. Vrchní deska původních nástrojů nemá na vnitřní stěně basový trámec.

Malé lužickosrbské housle jsou na rozdíl od velkých houslí nástrojem do značné míry violinizovaným, o čemž svědčí především existence růžků na krajích bočních výřezů rezonanční skříně, dále dva ozvučné otvory ve tvaru stylizovaného písmene f ve vrchní desce a šneková hlavice s kolíčkem a kónickými ladicími kolíčky vsazenými z boku. Vrchní deska však nemá výložky a přes lub na žádném místě nepřesahuje. Nástroj je stejně

jako velké lužickosrbské housle třístrunný; struny se ladí v kvintách na tóny $f^1-c^2-g^2$.

U malých lužickosrbských houslí nacházíme pozoruhodné kobylky, jež oplývají varietou tvarů. Jejich společným znakem je to, že jedna z jejich dvou nožiček se dotýká vrchní desky a druhá prostupuje speciálním nejčastěji obdélníkovým otvorem v horní desce až ke dnu rezonanční skříně, o něž se opírá zevnitř. Plní tak zároveň funkci duše, tzn. že její úloha je akustická (kobyłka přenáší vibrace strun na vrchní i spodní desku) a mechanická (tlak strun je rovnoměrněji rozložen na obě desky).

U violinových nástrojů bývá zvykem, že zářezy ozvučných otvorů ve tvaru stylizovaného písmene f udávají menzuru nástroje tím, že ukazují na postavení kobylky, která se nachází v rovině těchto zářezů. U malých lužickosrbských houslí tomu tak není; kobylka je vždy umístěna o několik



Obr. 4 | Malé lužickosrbské housle.

centimetrů níže. Tyto zářezy tak nejsou funkční a jejich přítomnost lze vysvětlit kopírováním tvaru ozvučných otvorů z profesionálních violinových instrumentů. S podobnými rysy se běžně setkáváme i u jiných violinizovaných nástrojů evropského lidového instrumentáře.

Rezonanční korpus s poměrně silnými stěnami způsobuje, že malé housle mají ve vyšších frekvencích poměrně ostrý a pronikavý zvuk, jež odpovídal dobovému lidovému zvukovému ideálu. Ostrost a drsnost tónu umocňuje také duše, jež je u malých houslí spojena s kobylkou bezprostřední mechanickou vazbou, resp. tvoří s ní materiálovou jednotu. Duše v podobě delší nožičky kobylky však ve skutečnosti přenáší vibrace na spodní desku jen ve značně omezené míře, jelikož spodní deska je vzhledem ke své robustnosti schopna jen minimálního rozkmitu. Interpretační zajímavostí malých lužickosrbských houslí je skutečnost, že se na ně hrálo výhradně v souhře s dudami a s velkou pravděpodobností pouze na svatbách.⁴

Co se týče originálních nástrojů, v práci je lokalizováno, detailně popsáno a změřeno 12 exemplářů velkých a 8 kusů malých houslí. V knize *Sorbische Geigen* kladu velký důraz na striktní odlišení autentických originálních nástrojů od novodobých kopií houslí i na diferenciaci autentických hudebních projevů od pódiových prezentací spadajících do druhotné existence folklóru, respektive pod *folklorismus*.⁵ Velké lužickosrbské housle se na venkově přestaly používat někdy v 90. letech 19. století a byly postupně nahrazovány zvukově i interpretačně dokonalejším violinem. Není bez zajímavosti, že se spolu s tradičními nástroji začal vytrácet i tradiční repertoár, který byl na tento nástrojový typ evidentně pevně navázán. Malé housle se však ve své původní funkci udržely ve střední Lužici o něco déle; zánik jejich autentické existence nacházíme až ve 20. letech 20. století. Kontinuita pak byla na delší čas přerušena a zvýšený obnovený zájem o oba nástroje můžeme

pozorovat až po druhé světové válce. Tehdy začala být lužickosrbská lidová hudba pěstována především prostřednictvím institucionalizovaných, tedy zcela neautentických forem. V této době také docházelo ke vzniku kopií původních nástrojů, které se však mnohdy od svých předloh značně vzdalovaly.⁶

Součástí komplexního etnoorganologického obrazu by měla být i terminologická charakteristika nástroje a jeho částí včetně zachycení pojmosloví spojeného s jeho používáním. V knize je tak podaná nomenklatura poměrně širokého sémantického pole „lužickosrbské housle“ v horní i dolní lužické srbštině, kdy mě zajímalo především místní dialektní pojmosloví, které následně komparuji s normativní lexikou obou lužickosrbských jazyků.

V knize nechybí ani kartografické znázornění dobové přítomnosti obou nástrojových druhů. Na mapě je kolečkem zobrazen dobový výskyt velkých houslí a obdélníkem historická prezenze malých houslí. Pohled do této mapky vede k závěru, že výskyt jednotlivých typů houslí je vlastně přesně rozvržen do dvou kompaktních lokalit, přičemž velké housle nacházíme pouze v katolické oblasti Lužice severozápadně od města Budyšin a malé housle zase výhradně ve střední Lužici. Velké a malé lužickosrbské housle se tedy v době své autentické vzájemně existence nesetkávaly a jejich moderní sdružování do ansámbků, kde oba nástrojové typy hrají spolu, je potřeba označit za čirý *folklorismus*. Mimochodem oba tyto mikroregiony, tedy katolická oblast Horní Lužice a střední Lužice jsou výjimečné zejména tím, že se v nich nejdéle udržel lužickosrbský jazyk, a dokonce dnes můžeme říct, že lužická srbština funguje jako živý jazyk pouze v těchto dvou lokalitách. Jsou to tedy celkově oblasti nejvíce konzervativní.

⁴ KALINA, Petr Ch.: Malé housle lidového instrumentáře Lužických Srbů. *Folia ethnographica: supplementum ad Acta Musei Moraviae, Scientiae sociales*, roč. 48, 2014, č. 1, s. 21–34.

⁵ KALINA, Petr Ch.: Problém stratifikace prvotní a druhotné existence lužickosrbského hudebního folklóru. *Musicologica brunensia*, roč. 44, 2009, č. 1–2, s. 67–71.

⁶ KALINA, Petr Ch.: Činnost Jurije Mencla na poli lužickosrbských nástrojů pro lidovou hudbu. In: *Pražské sorabistické studie II. K 360. výročí narození pražského sochaře lužickosrbského původu Matěje Václava Jáckela (1655–1738)*. Černý, Marcel – Kaleta, Petr (eds.). Praha: Společnost přátel Lužice, 2016, s. 95–104.



Obr. 5 | Mapa výskytu malých a velkých lužickosrbských houslí: kolečkem zobrazen dobový výskyt velkých houslí a obdélníkem historická prezenze malých houslí.

V mém výzkumu se také podařilo vystopovat několik písemně doložených jmen autentických výrobců i hráčů na tyto nástroje a tam, kde je to možné, je podána také jejich sociální charakteristika. Nutno zdůraznit, že šlo vždy o amatéry.

Od hudebního nástroje je dále samozřejmě neoddělitelný rovněž jeho repertoár. K analýze hudby hrané na lužickosrbské housle mi posloužily dobové sbírky instrumentální hudby i doprovodných písní, resp. zpívaných tanců. Podobné sběry na Lužici prováděli v 80. letech 19. století především dva Češi, a to Adolf Černý a Ludvík Kuba. Posledně jmenovaný malíř a folklorista při svých terénních výzkumech správně postřehl, že houslisté doprovázející zpívané tance nehrají přesnou melodii nápěvu, nýbrž variaci k této melodii s mírně zahuštěnější rytmickou fakturou, která původní melodii obohacuje o střídavé a průchodné tóny. V několika zápisech Ludvíka Kuby tak máme

k dispozici zpívanou i hranou variantu nápěvu, která je striktně rozlišena; odlišnost melodie hrané na nástroj značil Kuba malými notami paralelně s notací původní zpívané melodie. Je však potřeba mít na paměti, že variace lužickosrbských hudeců jsou vždy dílem improvizace. Lidový muzikant při opakování melodie tedy své variace téměř nikdy nezahraje dvakrát stejně. Každé provedení je proto svým způsobem jedinečné. Kubův zápis melodické variace je tudíž třeba chápat jako zachycení jediné z nekonečně mnoha intraindividuálních variant nástrojové hry.

V lidovém instrumentáři několika středoevropských regionů můžeme nalézt konstrukční paralely k oběma typům lužickosrbských houslí. V žádné z těchto oblastí se však nevyskytují nástroje, které by byly s velkými či malými lužickosrbskými houslemi identické, což vede ke konstatování, že oba typy

2. Z Haslowa a Khrósćic.

Sta-rej bu-dže-moj, šě-rej bu-dže-moj, že-nje wja-cy
rejt-wać njeb'-dže-moj! Sta-rej bu-dže-moj, šě-rej bu-dže-moj,
že-nje wja-cy rejt-wać njeb'-dže-moj.

Tuta reja z druhim textom bu wot M. Hórniku podata w Časopisu Maćicy Serbskeje l. 1868, str. 89. Melodija so tudy znowa podawa, zo by so póznało, kak „here“ hlós přeměnja.

lužickosrbských smyčcových chordofonů jsou nástroji autochtonními, vyskytující se pouze na území Lužice, a navíc (dle jiných indicií) výhradně mezi jejím slovanským obyvatelstvem. Ve středoevropském instrumentáři však nalézáme několik více či méně blízkých analogií k těmto nástrojům.

Velkým lužickosrbským houslím jsou nápadně podobné především jihlavské skřipky, resp. jejich novější typ vyráběný v jihlavském německém jazykovém ostrově od 20. let 19. století, což má evidentní souvislost s faktem, že se kolem roku 1813 z horní Lužice odstěhoval na Jihlavsko německý stolař Johann Bernesch, který je zde začal vyrábět.

Jihlavským skřipkám i velkým lužickosrbským houslím je příbuzný i nástroj vyobrazovaný v Polských pramenech 17. století s poněkud podezřelým názvem serby, resp. serbskie skrzyпки, který poukazuje na souvislost s Lužickými Srby. Malé lužickosrbské housle mají pak některé společné konstrukční znaky (především monoxylický základ) s polskými dlabanými mazankami,

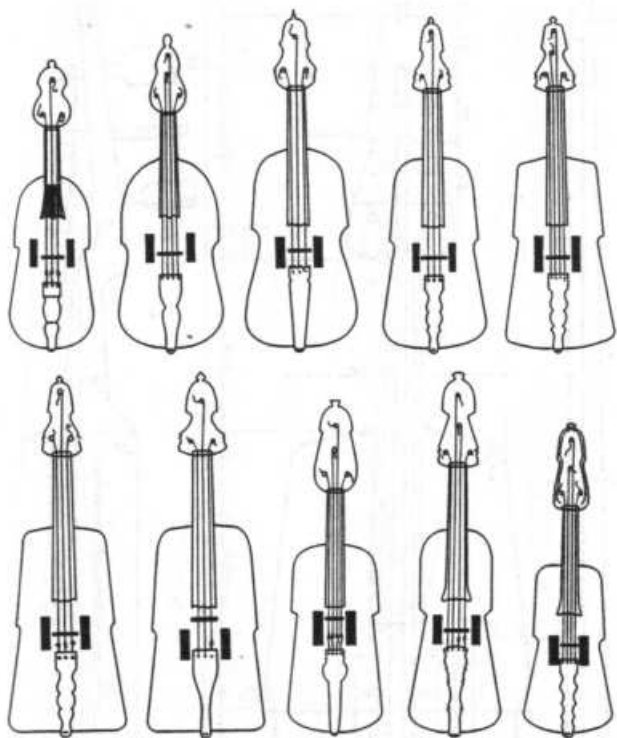
podobné charakteristiky dále nacházíme u beskydských ochlebek, korýtkových houslí neboli optávek z Liptova, u tatranských oktávek, u oravských korábek, u polských ztóbcoků apod.

Prostupující kobylku sahající ke spodní desce u malých houslí, která plní zároveň funkci duše, můžeme najít u zmíněných mazanek, ale také u nástroje s názvem suka, která představuje poslední vývojovou fázi smyčcové lyry ve střední Evropě.

Svou knihu jsem věnoval památce mého dávno zvěčnělého učitele organologie na brněnské univerzitní muzikologii prof. Pavla Kurfürsta (1940–2004). Byl to totiž právě on, kdo mi doporučil zpracovat téma lužickosrbských houslí, které dosud nebylo ve světové organologické literatuře uspokojivě probádané. S Pavlem Kurfürstem jsem vinou jeho odchodu z tohoto světa stihl konzultovat pouze pár měsíců na samém počátku své práce. V popsaném bádání jsem se však i následně snažil důsledně držet jeho metodologických zásad, a to

7 KALINA, Petr Ch.: Repertoár lužickosrbských houslí jako prvek etnoorganologického obrazu lidových chordofonů z Lužice. *Muzikologické fórum: časopis České společnosti pro hudební vědu*, roč. 1, 2012, č. 2, s. 73–80.

nikoliv z pouhé piety ke svému učiteli, ale proto, že je považují za propracované a vedoucí ke kýženému cíli tou správnou cestou. A jsem rád, že tyto jeho organologické principy mohou na půdě Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity předávat dalším generacím studentů.



Obr. 6 | Skřipky.

Kniha *Sorbische Geigen* existuje v tištěné podobě, nicméně na internetových stránkách jejího vydavatele je možné si zcela volně a bezplatně stáhnout i její elektronickou verzi.⁸



Obr. 7 | Mazanki.

⁸ Dostupné z: <https://www.serbski-institut.de/publikation/kleine-reihe-des-sorbischen-instituts-heft-36>.

Stavba žestových nástrojů v 19. století: metody výzkumu

Tereza Žůrková • Národní muzeum — České muzeum hudby

Ačkoli byl dlouhou dobu spatřován jako základní formující prvek zvukových vlastností dechového nástroje jen geometrický průběh jeho znějícího vzduchového sloupce, nedávné výzkumy potvrzují, že ani materiál, tloušťka plechu a zejména způsob výroby nelze považovat za marginální v otázce vlivu na výsledný zvuk. Dobový instrumentář konkrétního historického období je tudíž nutné podrobit širokému kontextuálnímu výzkumu a hledat odpověď i na otázky týkající se použitých materiálů a zejména způsobu a přesného postupu, jakým byly nástroje v daném období vyráběny. To je ovšem oblast, kde až do sklonku 19. století zcela postrádáme přímé prameny. Autorka v rámci příspěvku představuje dva unikátní texty, které mohou na řadu otázek z daného okruhu odpovědět a poskytnout reálný vhled do denní praxe nástrojařského řemesla druhé poloviny 19. století.

BRASS INSTRUMENT MAKING IN THE 19TH CENTURY: METHODS OF RESEARCH

Although the geometric shape of the resonating air column was long seen as the only fundamental element of the sound characteristics of a wind instrument, recent research confirms that the material, the thickness of the sheet metal, and especially the method of manufacture are far from marginal in terms of their influence on the resulting sound. The instrumentarium of a particular historical period must therefore be subjected to extensive contextual research, and answers must be sought regarding the materials used and, in particular, the exact method and procedure by which the instruments were made in the given period. However, this is a subject in which there is a complete lack of direct sources until the late nineteenth century. The paper presents two unique texts that offer useful responses to a number of relevant questions and provide practical insight into the day-to-day business of instrument makers of the second half of the nineteenth century.

Tereza Žůrková vystudovala hudební vědu na Masarykově univerzitě v Brně. Krátce působila jako kurátorka hudební sbírky Vlastivědného muzea v Olomouci (2011). Od roku 2012 pracuje jako kurátorka oddělení hudebních nástrojů Národního muzea – Českého muzea hudby a od roku 2016 jako koordinátorka Metodického centra dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů. Zároveň působí jako vedoucí redaktorka muzejního časopisu Musicalia. Předmětem jejího odborného zaměření jsou zejména žestové dechové nástroje a jejich historie, dále historie českého nástrojařského řemesla a organologická terminologie.

✉ tereza.zurkova@nm.cz



V roce 2024 vydalo Národní muzeum elektronickou publikaci s názvem *The Czech Tradition of Brass Instrument Manufacturing in the Latter Half of the 19th Century in the Light of Practical Manuals of the Period*,¹ ve které byly zahraničním badatelům představeny dva velice unikátní texty zabývající se stavbou žesťových nástrojů ve 2. polovině 19. století. Jelikož tyto texty jsou datem svého vzniku a svým zaměřením velice ojedinělé, bylo rozhodnuto zprostředkovat je zahraničním badatelům, neboť jeden text je psán původně v českém a druhý v ruském jazyce a nebyly proto dosud mezinárodní odborné veřejnosti známé. Vzhledem k tomu, že samotnému komentovanému překladu předchází rozsáhlá úvodní studie zasazující oba texty do společenského a historického kontextu, bylo rozhodnuto vydat v elektronické verzi i českou podobu knihy,² aby byla dobře přístupná domácím čtenářům, a to i přesto, že oba texty jsou v originálním znění dostupné prostřednictvím digitální knihovny Kramerius³ a český překlad rusky psané příručky byl již publikován v roce 2016 v rámci monografie věnované Josefu Šedivovi.⁴ Úvodní studií, komentovaným překladem i zpřístupněním obou textů v originální podobě v digitální knihovně Kramerius se tak dostává zájemcům do ruky kompletní podklad pro studium těchto výjimečných materiálů.

ÚVOD

Když jsem v letech 2012 až 2016 pracovala na své dizertační práci na téma výroby žesťových dechových nástrojů v českých zemích,⁵ uvědomila jsem si, jak málo víme o praktických otázkách provozování tohoto řemesla ve starších historických obdobích.

Hlavním (jakkoliv významným) zdrojem informací jsou pro nás dobové dochované nástroje, jež dokumentují rozvoj řemesla a úroveň práce konkrétních výrobců, nicméně praktická stránka věci, ať již organizace řemesla nebo spíše jeho přesná metoda, metodika i metodologie, jsou nám známe pouze okrajově a velice obecně. Přesto se poznání dobové technologie jeví čím dál tím více jako zásadní nejen pro pochopení řemeslného i nástrojového vývoje, ale také jako výchozí předpoklad pro novodobou stavbu věrných kopií historických nástrojů, které mají sloužit poučené interpretaci hudby starších období. Jak ukazují mezinárodní výzkumy posledních let, představuje téma dobových řemeslných postupů klíčovou otázkou, bez jejíhož zodpovězení se neobejdeme, chceme-li poznat tuto tradici pokud možno objektivně a v její úplnosti.

Jako blesk z čistého nebe na mě proto zapůsobila kniha Josefa Šedivy (1853–1915), českého výrobce žesťových nástrojů působícího v Oděse, jenž svou celoživotní praxi přehledně a velmi podrobně shrnul ve svém podrobném návodu na stavbu žesťových dechových nástrojů. Detailní průzkum tohoto jedinečného materiálu a okolností jeho vzniku mě přivedly na stopu dalšího teoreticko-praktického textu od jiného významného českého výrobce, a sice Václava Františka Červeného (1819–1896). Ukázalo se, že v obou případech jde o práce unikátní nejen svým zaměřením a obsahem, ale zejména dobou vzniku. Rešerší v dalších dobových pramenech a zdrojích se mi nepodařilo odhalit žádný jiný ekvivalentní text ze sledovaného období.

¹ ŽŮRKOVÁ, Tereza: *The Czech Tradition of Brass Instrument Manufacturing in the Latter Half of the 19th Century in the Light of Practical Manuals of the Period*. Praha: Národní muzeum, 2024. Srov. <https://www.nm.cz/e-shop/e-knihy/the-czech-tradition-of-brass-instrument-manufacturing-in-the-latter-half-of-the-19th-century-in-the-light-of-practical-manuals-of-the-period>.

² ŽŮRKOVÁ, Tereza: *Česká tradice výroby žesťových nástrojů ve druhé polovině 19. století ve světle dobových praktických manuálů*. Praha: Národní muzeum, 2024. Srov. <https://www.nm.cz/e-shop/e-knihy/ceska-tradice-vyroby-zestovych-nastroju-ve-druhe-polovine-19-stoleti-ve-svetle-dobovych-praktickych-manualu>.

³ ČERVENÝ, Václav František: O vyrábění hudebních nástrojů kovových. *Listy průmyslové*, roč. 4, 1878, č. 3, s. 25–26; č. 4, s. 40–42; č. 5, s. 54–55; č. 6, s. 64–65; č. 8, s. 91–92; č. 9, s. 101–102. Dostupné z: <https://www.digitalniknihovna.cz/svkhk/view/uuid:087811f3-b050-4294-86bc-9167e7f821bc?page=uuid:cfa05317-dc04-11e7-bc7e-00155d012102>. ŠEDIVA, Josef: *РУКОВОДСТВО ДЛЯ ПРОИЗВОДСТВА И ДЛЯ ЗАКАЗОВЪ ДУХОВЫХЪ МЕТАЛЛИЧЕСКИХЪ МУЗЫКАЛЬНЫХЪ ИНСТРУМЕНТОВЪ, СИГНАЛЬНЫХЪ ПЪХОТНЫХЪ РОЖКОВЪ, СИГНАЛЬНЫХЪ КАВАЛЕРИЙСКИХЪ ТРУБЪ, МАЛЫХЪ И БОЛЬШИХЪ БАРАБАНОВЪ*. Odessa: G. Bekel, 1896. Dostupné z: <https://kramerius.nm.cz/view/uuid:dd71bbcd-dd5c-4dd5-b55a-869b04636d90?page=uuid:4fa69dd3-6b54-42fb-b5ef-298d28d88729>.

⁴ ŽŮRKOVÁ, Tereza – HRUŠKA, Viktor: *Josef Šediva (1853–1915) a jeho sbírka hudebních nástrojů v Národním muzeu – Českém muzeu hudby*. Praha: Národní muzeum, 2016.

⁵ ŽŮRKOVÁ, Tereza: *Výroba nátrubkových dechových nástrojů v českých zemích v 18. a 19. století se zaměřením na lesní rohy*. Dizertační práce. Brno: Masarykova univerzita, 2016.

HISTORICKÝ KONTEXT A METODY VÝZKUMU

Hudební nástroje jsou ze své podstaty velmi komplexní předměty, které v sobě kombinují jak hledisko umělecké (ryze kulturní, hudební, estetické), tak i fyzické (konstrukční, akustické). Sledování jejich vývoje, respektive interpretace tohoto vývoje v různých historických obdobích tudíž musí být zasazena do širšího historického a zejména kulturního kontextu (a to nejen hudebního, ale též estetického a filozofického), který měl na formování řemesla zásadní vliv. Proměny tohoto paradigmatu v přímé souvislosti s širším historickým vývojem podrobně definoval Herbert Heyde.⁶ Sledované období, tedy druhá polovina 19. století, bylo zcela zásadně formováno zejména dvěma procesy: v dlouhodobějším kontextu vědeckou revolucí a s ní souvisejícím vnímáním významu akustiky pro konstrukci hudebních nástrojů, a v krátkodobějším horizontu, o to však významněji, průmyslovou revolucí a pozvolnou industrializací. Dopad tohoto komplexního procesu na výrobu hudebních nástrojů definoval Ignace de Keyser čtyřmi základními aspekty:⁷

- 1) technický (volba materiálu a aplikace průmyslových postupů z jiných oborů též na stavbu hudebních nástrojů);
- 2) ekonomický (dělná práce, mechanizace výroby a masová produkce);
- 3) sociologický (rozvoj masové kultury);
- 4) ideologický (konstantní usilování o pokrok).

Velký nárůst vojenských dechových kapel ve sledovaném období, a tudíž i poptávky po hudebních nástrojích pro tyto soubory, zapříčinil nejen jejich masovou výrobu, ale rovněž zvýšenou produkci příslušného repertoáru a s tím související úsilí o rozvoj technických možností dobového instrumentáře. Tento rozvoj logicky souvisel i s aplikací strojíva na žesťové nástroje a z ní vyplývajícího

rozšíření zvukových možností této nástrojové skupiny. Výrobci hudebních nástrojů byli na jedné straně formováni potřebou uspokojit masivní poptávku po žesťových nástrojích, na druhou stranu nutností udržet si konkurenceschopnost výrobou kvalitních výrobků či stavbou inovativních nástrojů s lepšími zvukovými vlastnostmi.

Ačkoli byl dlouhou dobu za základní formující prvek zvukových vlastností nástroje považován jen geometrický průběh jeho znějícího vzduchového sloupce,⁸ nedávné výzkumy potvrzují, že ani materiál, tloušťka stěny či zejména způsob výroby nelze považovat za marginální v otázce vlivu na výsledný zvuk nástroje. Je tedy namístě podrobit dobový instrumentář konkrétního historického období širokému kontextuálnímu výzkumu a hledat odpověď i na otázky týkající se použitých materiálů a zejména způsobu a přesného postupu, jakým byly nástroje v daném období vyráběny. Pro zodpovězení zmíněných otázek nám však chybí dostatek přímých pramenů a poznání je tudíž možné jen multidisciplinárním výzkumem historických nástrojů a dalších písemných či ikonografických pramenů. Tímto způsobem se dané problematice věnuje recentní projekt pod patronací Hochschule der Künste Bern s názvem „Historisch informierter Blechblasinstrumentenbau“,⁹ zaměřený na výzkum stavby žesťových nástrojů ve Francii v 19. století. Cílem projektu je získání znalostí o materiálu a dobové technologii výroby, zhotovení historického polotovaru a další rozvíjení výzkumu vedoucího k historicky poučené výrobě hudebních nástrojů.¹⁰ Pro dosažení tohoto cíle si tým stanovil tři základní metody výzkumu, a sice:

- a) průzkum zdrojů týkajících se historických technik a tradic řemesla,
- b) exaktní materiálový průzkum analytickými metodami (například přesné složení slitin historických žesťových nástrojů, tloušťka použitého plechu,

⁶ HEYDE, Herbert: Methods of Organology and Proportions in Brass Wind Instrument Making. *Historic Brass Society Journal*, roč. 13, 2001, s. 1–52.

⁷ KEYSER, Ignace De: The Paradigm of Industrial Thinking in Brass Instrument Making during the Nineteenth Century. *Historic Brass Society Journal*, roč. 15, 2003, s. 233–258, zde s. 233.

⁸ S touto myšlenkou experimentoval mj. Adolphe Sax, když postavil v roce 1846 šest žesťových nástrojů stejné celkové délky a stejného přímého tvaru, ovšem s rozdílným průběhem menzury, aby demonstroval, že zvukové vlastnosti žesťových nástrojů jsou utvářeny jedině tímto faktorem, nikoli materiálem či tvarem.

⁹ Viz <https://www.bfh.ch/de/forschung/forschungsprojekte/2010-949-797-342/> a <https://www.bfh.ch/documents/ris/2010-949.797.342/BFHID-225956928-27/Blech-rz3.pdf>.

¹⁰ Na projektu spolupracuje švýcarská nástrojařská firma Egger, která staví nástroje z takových materiálů a takovými technologiemi, které byly v rámci tohoto výzkumu definovány.

metalurgický výzkum k zjištění procesu kalení a žíhání kovu, neutronová tomografie pro odhalení konstrukčních struktur, které nejsou okem patrné atd.),

c) tzv. experimentální archeo-metalurgii, která aplikuje na stavbu žesťových nástrojů původní materiály, za použití původního nářadí a původních technik – jde tudíž o historicky poučenou výrobní technologii.

Je zřejmé, že všechny tři uvedené výzkumné metody se vzájemně doplňují. Prvnímu přístupu, tedy výzkumu různých zdrojů pro poznání historických technik a postupů, se v rámci projektu věnoval Martin Mürner,¹¹ který zkoumal, jaké technologie a nástroje byly používány na stavbu nástrojů ve sledovaném období a oblasti, jak probíhaly jednotlivé kroky výroby či jak se proměnila výroba v důsledku industrializace. Konstatuje nedostatek přímých pramenů a vyvozuje informace o dobové nástrojařské praxi z vybavení některých dochovaných dílen (Mahillon) nebo ze soupisů majetku provedených v rámci konkurzních řízení.

Přímé prameny, jež by nám přibližovaly dobové metody výroby žesťových nástrojů, jsou totiž velice ojedinělé, a tudíž vzácné. Z tohoto důvodu lze k unikátním pramenům zařadit praktické manuály dvou českých nástrojařů, a sice Václava Františka Červeného a Josefa Šedivy. Ty totiž představují skutečný vhled do dobové řemeslné praxe, neboť popisují poměrně detailně celý postup výroby a v případě Šedivovy příručky i souhrn všech rozměrů všech modelů jím vyráběných žesťových nástrojů. Takto konkrétní informace jsou ve své době velmi vzácné, neboť řemeslo se dlouhou dobu předávalo jen ústně z mistra na jeho učně. V mnoha případech si mistři konkrétní detaily výroby nechávali pro sebe a mladí tovaryši si je museli osvojit až vlastní praxí. Zmíněnými dvěma prameny získáváme nejen přímý zdroj informací

o technologii výroby žesťových nástrojů v druhé polovině 19. století, ale zejména v případě Šedivovy příručky i pramen dokládající tehdejší způsob uvažování o řemesle, o jeho poslání a prioritách.

PROMĚNY TECHNOLOGIE A ZDOKONALOVÁNÍ VÝROBNÍHO POSTUPU V 19. STOLETÍ

Vývoj žesťových nástrojů v 19. století byl zcela neodmyslitelně spjat s technologickým převratem průmyslové revoluce. Společnost byla doslova fascinována technickými novinkami a formována ustavičným úsilím o pokrok. Tyto snahy se projeví i ve stavbě dechových nástrojů, kdy vznikaly první továrny na masovou produkci žesťů, využívající moderní technologické novinky. Přejít na strojovou výrobu byl nejprve realizován použitím strojů poháněných vodou, později čím dál tím více parních strojů.¹² Přesto zůstávala převážná část výroby hudebních nástrojů výrobou manufakturní, závislou na odborných a specializovaných výrobních postupech. Strojová výroba se týkala především obrábění kovů, zpracování plechu a výroby trubek tažením či protahováním a znamenala nejen zefektivnění výroby, ale také nahrazení nebo alespoň ulehčení některých fyzicky náročných úkonů výroby.

O zajištění konkurenceschopnosti firmy bylo usilováno co největší modernizací a racionalizací výroby, která by umožnila produkci kvalitních nástrojů za nižší výrobní náklady. Některé dílny se přitom specializovaly pouze na výrobu dílčích částí (nejčastěji strojiva). Přesun dílčích výrobních kroků a postupů na strojovou výrobu byl příčinou nejen objemově nesrovnatelně větší produkce, ale také jednotnější, standardizovanější formy výsledných výrobků. Tuto skutečnost ocenili i drobnější výrobci, kteří si od větších firem kupovali některé součástky k nástrojům (typicky strojivo), jež následně používali pro výrobu vlastních nástrojů.

¹¹ Srov. MÜRNER, Martin: Blechblasinstrumentenbau im 19. Jahrhundert in Frankreich. Historische Quellen zur Handwerkstechnik. In: Allenbach, Daniel – von Steiger, Adrian – Skamletz, Martin (eds.): *Romantic Brass. Französische Hornpraxis und historisch informierter Blechblasinstrumentenbau*. Symposium 2. Musikforschung der Hochschule der Künste Bern: Vol. 6. Schliengen: Edition Argus, 2016, s. 446–462.

¹² BERTHOLD, Moritz – FÜRSTENAU, Theodor: *Die Fabrikation musikalischer Instrumente und einzelner Bestandteile derselben. Nachdruck des Originals von 1876*. Paderborn: Salzwasser-Verlag, 2013. Na začátku 20. století pak byly stroje postupně elektrifikovány. Jedním z prvních dokladů použití strojů s elektrickým motorem v českých zemích je továrna brněnského výrobce Josefa Lídl. *Josef Lidl, první česká továrna hudebních nástrojů v Brně (Morava). Obrázkový ceník*. Brno: Josef Lidl, 1913/1915.

Vývoj řemeslného procesu výrazně formovaly také proměny materiálu, ze kterého byly nástroje vyráběny, a také jeho kvalita. To bylo podmíněno lokálně (vazba na nerostné zdroje a způsob jejich zpracování). Žesťové nástroje se v 19. století zhotovovaly nejčastěji z mosazi, méně často též z jiných materiálů (měď, stříbro, speciální slitiny zinku a hliníku atd.).¹³ Výhoda mosazi nespočívala jen v jejich vlastnostech vhodných pro stavbu nástrojů (zejména tvrdost, tažnost, kujnost, trvanlivost na vzduchu, snazší tavitelnost). V roztaveném stavu se navíc kov vyznačoval větší tekutostí, přičemž se nevytvářely bubliny podobně jako v případě mědi), a výhodou byla také nižší cena. Příměsí dalších materiálů bylo možné náležitě upravovat vlastnosti mosazi: přidáním olova bylo dosaženo lepších vlastností pro zpracování na obráběcích strojích (ovšem za snížení tažnosti), přidáním zinku se zlepšily její vlastnosti pro válcování a výrobu mosazného drátu. Mosaz se zvýšeným obsahem mědi se vyznačovala načervenalou barvou, naopak zvýšený obsah zinku se projevil ve žluté až bílé barvě. Poměr složek slitiny určoval nejen barvu, ale i vlastnosti, a proto byly jednotlivé typy mosazi používány pro konkrétní účely. V 19. století se nejběžněji používaly tři druhy mosazi: tzv. červená (obsah zinku cca 9–19%, velmi tažná), žlutá (obsah mědi 70–68%, obsah zinku 30–32%, křehčí, vhodná na válcování) a bílá (obsah mědi 15–42%, obsah zinku 85–58%, velmi křehká, vhodná ke slévání). Pro předměty, které měly být pozlacené, se užívala slitina zvaná tombak (se složením 78–98% měď, 22–2% zinek, s příměsí olova a cínu), jejíž žlutočervená barva umožňovala pozlacení předmětu jen ve velmi tenké vrstvě. Existovaly ale i další slitiny charakteristické příměsí dalších kovů (železo, olovo, cín, hliník). Až do poloviny 19. století nebyla mosaz čistou slitinou mědi a zinku, ale byla v důsledku dobového zpracování kovů charakteristická příměsí dalších látek, nejčastěji olova, stříbra, cínu či síry. Teprve od poloviny 19. století se na kvalitě

vyrobené mosazi výrazněji podepsaly výsledky poznatků analytické chemie, jež vedly nejen k větší výtěžnosti kovů z rud, ale i k docílení jejich větší čistoty.¹⁴

Zhruba od poloviny 19. století se v českém prostředí používal rovněž pakfong (zvaný též bílá mosaz, nové stříbro, alpaka, argentan, či německy Neusilber), tedy mosaz doplněná o nikl, který dodává slitině stříbrnou barvu (poměr složek tvořily cca 50–66% měď, 13–18% nikl, 19–31% zinek nebo cín). Pakfong se používal nejčastěji na výrobu dílčích částí nástroje (věnec roztrubu, spojovací kroužky, příčky atd.), méně často též ke konstrukci celého nástroje. Vhodný byl také jako základní materiál pro předměty určené k dalšímu postříbřování.

Výběr materiálu a obecně celková úroveň provedení se mnohdy odvíjela od konkrétní zakázky. Například v cenících V. F. Červeného se většina nástrojů nabízela v levnější variantě „vojenské“ a luxusnější „koncertní“ – rozdíl byl především v povrchové úpravě, drobných detailech a péči, které se nástroji v továrně dostalo.¹⁵ Primárně byl nicméně výběr materiálu determinován geograficky s ohledem na dostupné zdroje a ekonomicky v souvislosti s typem výroby (továrna / řemeslná dílna / drobní výrobci) a její obchodní prosperitou. Výhodu měly samozřejmě oblasti s delší tradicí výroby žesťových nástrojů, případně s vhodným prostředím pro průmyslový rozvoj.

Až do poloviny 19. století zaujímal v oblasti produkce žesťových nástrojů jednoznačně Francie (Raoux, Labbaye, Millereau, Courtois, Gautrot, Sax, Kretzschmann, Müller, Tabard a další), které až v polovině 19. století mohla začít konkurovat tradice střeoevropská, jejímž vůdčím představitelem byl český průmyslník Václav František Červený. Červený sám hovořil o škole rakouské, později však byla označována též jako rakousko-česká (österreichisch-böhmisch).¹⁶ Dílem Václava Františka Červeného byl ovlivněn i Josef

¹³ BAHNERT, Heinz – HERZBERG, Theodor – SCHRAMM, Herbert: *Metallblasinstrumente*. 2. vyd. Wilhelmshaven: Noetzel, 1986, s. 86–91.

¹⁴ MAJER, Jiří: Kovohutnictví. In: JÍLEK, František (red.): *Studie o technice v českých zemích 1800–1918*, sv. 1. Praha: Národní technické muzeum, 1983, s. 226–254, zde s. 232.

¹⁵ PAVLÍK, Jiří: *Václav František Červený: Doba, život, dílo*. Praha: Torst, 2006, s. 183–184.

¹⁶ SLAVICKÝ, Tomáš: Inovace Václava Františka Červeného (1819–1896) a rakousko-česká tradice stavby chromatických žesťových nástrojů. *Musicalia*, roč. 11, 2019, č. 1–2, s. 71–92. Dostupné z: <https://publikace.nm.cz/en/periodicals/mjotcmom/11-1-2/the-innovations-of-vaclav-frantisek-cerveny-18191896-and-the-austrian-czech-tradition-of-making-chromatic-brass-instruments>.

Šediva, ačkoli dosud není zcela zřejmé, zda šlo o vliv přímý na základě tovaryšské praxe v Červeného dílně, nebo spíše o recepci jeho řemesla. Na rozdíl od Červeného se Šediva rozhodl odejít z vlasti a založil si živnost v tehdejší carské ruské Oděse (dnešní Ukrajina).

VÁCLAV FRANTIŠEK ČERVENÝ (1819–1897)



Obr. 1 | Adolf Russ: Portrét Václava Františka Červeného. Olej na plátně, 2. polovina 19. století.

Národní muzeum – České muzeum hudby, sign. F 2207.

Červeného učednická léta spadají do období dynamického rozvoje žesťových nástrojů spojeného

především s vynálezy a aplikacemi prvních řešení strojiva. Červený se řemeslu vyučil u Johanna Adama Bauera v Praze a zkušenosti získal jako tovaryš v Chrudimi, Prešpurku (Bratislavě) u Franze Schöllnasta, ve Vídni u Antona Klepsche a v Brně u Josefa Hallase. Vlastní dílnu si otevřel v posádkovém městě Hradci Králové v roce 1842, kde se kromě svého řemesla aktivně zapojoval do politického dění. S provozem a prodejem mu nejprve pomáhal bratr František, který později emigroval do Spojených států amerických a zde se zasadil o import nástrojů z Červeného dílny. Svou produkci zaměřil Václav František Červený na stavbu kvalitních nástrojů a inovace dobového instrumentáře. Ty se týkaly jednak vnější formy nástroje (tvarová transformace stávajících nástrojů – např. cornon, uplatnění kóničtější menzury korpusu, stavba zcela nových forem – kontrabasová tuba), jednak problematiky transpozice (přelaďovací zařízení aplikované na žesťové nástroje – zvukovodka, zlepšení stávajících řešení strojiva). Nejprogresivněji zasáhl svými vynálezy do oblasti zpěvorohů, kornetů a lesních rohů.

Svými vynálezy v oblasti žesťových nástrojů působil Červený silně na obsazení dechových vojenských kapel – jeho vlivem byly z rakouských vojenských hudeb odstraněny fagoty, basové tuby byly nahrazeny jeho kontrabasy a subkontrabasy, své uplatnění našly i další jeho inovativní žesťové nástroje. Nejpatrnější byl Červeného vliv na rakouských vojenských dechových souborech, ale ovlivnil též vojenské hudby pruské a ruské.

Přínos Červeného nástrojařského odkazu k vývoji žesťových nástrojů shrnuje přehledně dostupná literatura.¹⁷ Méně však bylo dosud známo o jeho přínosu k teorii, technologii a historii řemesla. O své zkušenosti z oboru se Červený podělil na žádost redakce časopisu *Listy průmyslové* v roce 1878. Písemné pojednání *O vyrábění hudebních nástrojů kovových*¹⁸ věnované technologii výroby žesťových nástrojů v Červeného dílně

¹⁷ Velmi stručně, ale přitom přehledně a fundovaně například KELLER, Jindřich: Nástrojařské dílo Františka Václava Červeného. *Hudební nástroje*, roč. 4, 1967, č. 3, s. 73–78. Dále též SLAVICKÝ, Tomáš: Inovace Václava Františka Červeného (1819–1896) a rakousko-česká tradice stavby chromatických žesťových nástrojů. *Musicalia*, roč. 11, 2019, č. 1–2, s. 71–92. Dostupné z: <https://publikace.nm.cz/en/periodicals/mjotcmom/11-1-2/the-innovations-of-vaclav-frantisek-cerveney-18191896-and-the-austrian-czech-tradition-of-making-chromatic-brass-instruments>; JOPPIG, Gunther: Václav František Červený: Leading European Inventor and Manufacturer. *Historic Brass Society Journal*, Vol. 4, 1992, s. 210–228; ad.

¹⁸ ČERVENÝ, Václav František a synové: O vyrábění hudebních nástrojů kovových. *Listy průmyslové*, roč. 4, 1878, č. 3, s. 25–26; č. 4, s. 40–42; č. 5, s. 54–55; č. 6, s. 64–65; č. 8, s. 91–92; č. 9, s. 101–102.

vzniklo v době, kdy firma výrazně expandovala na zahraniční trh (zejména ruský a německý), zároveň se však potýkala s finanční nejistotou způsobenou mimo jiné investováním většiny zisku i finančních rezerv v předchozím období do rozvoje továrny.¹⁹ Tím měla být zajištěna stabilita firmy, které výrazně konkurovala produkce žestvých nástrojů z Kraslicka za výrazně nižší ceny, a bylo proto usilováno o maximální racionalizaci a modernizaci výroby (využití parní energie, částečně strojová výroba, dělba práce). Článek vytvořený na sklonku tohoto období modernizace odráží danou situaci a popisuje nejen konkrétní výrobní postupy a materiály, ale také způsob dělby práce a organizaci výrobního postupu.

Z hlediska obsahového zaměření lze hovořit o naprostém unikátu,²⁰ který nemá ve sledované době obdoby, neboť řemeslo se dosud předávalo zejména praxí a ještě o osmnáct let později lamentoval Josef Šediva v úvodu ke svému manuálu, že „[...] *do dnes si nikdo nedal tu práci, aby podrobně popsal a vysvětlil, jak by dechové nástroje měly být zhotoveny.*“²¹ Červený se v textu věnuje jednak materiálu na zpracování žestvých nástrojů, jednak dílčím technologickým postupům, zejména způsobu zhotovování trubíc či konstrukci korpusu a roztrubu. Významná část textu je věnována též detailnímu popisu postupu výroby strojiva.

Popis výroby žestvých nástrojů začíná Červený výčtem materiálů, které se na jejich stavbu běžně používají, a stručně též specifikací výhod a nevýhod jednotlivých materiálů. Důsledněji se však vyjadřuje pouze k mosazi, ostatní materiály (pak-fong, tombak, alpaka) jmenuje pouze výčtově. Za největší um považoval Červený výrobu korpusu nástroje a zejména jeho konečné části – roztrubu. Šablona pro korpus konkrétního nástroje byla ocelovou špičkou překreslena na vhodný plech (tloušťka plechu byla volena podle typu a velikosti nástroje – s velikostí nástroje rostla i tloušťka použitého plechu) a vystřižena. Kónické části byly

spojovány pomocí zubovitého nastřižení jedné strany plechu, u užších nebo cylindrických částí se okraje plechu spojovaly metodou pájení. Velmi detailně se věnuje popisu pájení – popisuje druhy pájek, vyjmenovává vlastnosti vhodného boraxu, který chrání materiál před oxidací) a jeho přípravy, i samotný postup letování. Zajímavá je jeho zmínka, že ve Francii se letování z důvodu vysoké ceny dřevěného uhlí dělá přímo v ohništi za dmychání měchu, zatímco u nás se běžněji využívají železné pece a letování v ohništi se využívá jen u nejrozměrnějších předmětů, které by se do pece nevešly.



Obr. 2 | Nákres způsobu spojení plechu při konstrukci korpusu z Červeného článku.

Způsob zhotovení roztrubu závisel do značné míry na typu nástroje, a tedy na tom, jak hodně měl být roztrub kónický. U užších roztrubů se zhotovoval z jednoho stříhu, kóničtější roztruby z kombinace stříhu a talíře nebo stříhu a klínu. Celoživotním cílem Červeného bylo mimo jiné zdokonalení síly zvuku žestvých nástrojů, a tedy i jejich dobré slyšitelnosti v plenéru, a tomu byly přizpůsobeny i jeho inovace. Kromě samotné konstrukce (kónická menzura, tvar korpusu směřující roztrubem vzhůru atd.) spatřoval příčinu mimo jiné v tloušťce použitého plechu. Okraj roztrubu, který byl používáním hodně namáhaný, a tudíž náchylný k poškození byl proto ve druhé polovině 19. století běžně zpevňován výztužným věncem, který měl i ozdobnou funkci. Někdy byl věnec na roztrub jen natlačen, Červený však doporučuje přiletovat jej pro větší trvanlivost k roztrubu cínem. Praxe výztuhy roztrubu věncem

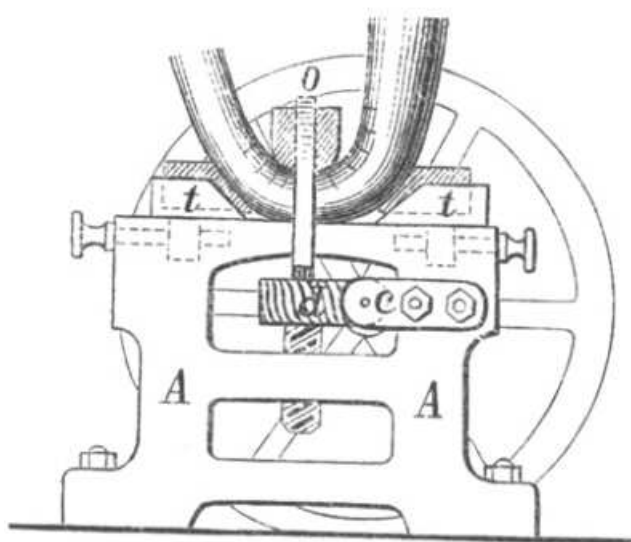
¹⁹ PAVLÍK, Jiří: Václav František Červený: Doba, život, dílo. Praha: Torst, 2006, s. 182.

²⁰ Na text poprvé upozornil Jiří Pavlík ve své disertační práci (PAVLÍK, Jiří: *Podnikatelské a společenské aktivity V. F. Červeného a jeho synů v kontextu rodinného života a politicko-hospodářského rozmachu národně uvědomělé české společnosti*. Dizertační práce. Praha: Univerzita Karlova, 2005, s. 90 an.), kde odcitoval dílčí pasáže tohoto textu, ale ve své monografii o V. F. Červeném, která z této disertační práce vychází, text již nezmiňuje.

²¹ Šediva jmenuje zdroje, ze kterých při sestavování své knihy vycházel, ale Červeného text evidentně neznal.

je dalším distinkčním znakem střeoevropské produkce, kde byly na konstrukci používány slabší plechy. Naproti tomu ve Francii, kde se na stavbu korpusů používal obecně silnější plech, se okraje roztrubu zpevňovaly obvykle jen drátem a věnce se na ně nepřidávaly.

Z textu je patrné, že v Červeného dílně se využívala pro některé výrobní kroky strojová zařízení, která usnadňovala a též unifikovala výrobu. Týkalo se to především tvarování roztrubu, které bylo v menších dílnách prováděno obvykle ručně vyklepáváním železným kladívkem, zatímco Červený používal pro tyto účely kovotlačitelský soustruh. Dále používal pro získání pravidelného tvaru trubice speciální protahovadlo s pěti ozubenými koly, které otáčením kliky protahovalo trubici příslušným otvorem na tzv. uždle, tj. ploché ocelové desce s různě velikými kruhovými otvory pro všechny rozměry trubice. Též ohýbání korpusu se v Červeného dílně dělalo strojově za použití speciálního ohýbacího stroje vlastní konstrukce, jehož náčrt připojil Červený ke svému článku, a popsal přesně krok po kroku technologický postup ohýbání.



Obr. 3 | Ohýbací stroj dle vlastního návrhu V. F. Červeného.

Červeného článek přináší řadu podstatných praktických informací a odborných know-how, přesto

v řadě aspektů zůstává jen málo konkrétní ve srovnání s Šedivovou příručkou. Je to pochopitelné, neboť záměr článku Červeného byl zcela jiný než Šedivův podrobný návod. Zatímco předností Šedivovy příručky jsou zcela přesné míry (délky, šířky, tloušťky plechu a jeho váha), Červeného text popisuje poměrně detailně průběh jednotlivých kroků výroby a jejich úskalí, dále též materiál a náradí či stroje potřebné k těmto postupům. Z jeho podrobného popisu je zřejmé, že nástrojům vycházejícím z jeho dílny byla věnována mimořádná péče a pečlivost při výrobě. Potvrzuje to, co dnes víme o Václavu Františkovi Červeném – na rozdíl od svých mnohých rivalů se Červený prosazoval pozvolna a postupně, za úspěchy přitom vděčil zejména svému celoživotnímu úsilí o neustálé zdokonalování. Jeho ideál měkkého a kulatého zvuku, jehož dosahoval co nejširšími menzurami nástrojů, narážel pochopitelně na řadu konstrukčních limitů, ať již se to týkalo stavby samotného korpusu nebo řešení stroje. Na druhou stranu však vedly tyto překážky ke konstantnímu promýšlení technologie výroby a dovedly tak Červeného nástrojářské umění na vrcholnou úroveň.

JOSEF ŠEDIVA (1853–1915)

Semilský rodák se řemeslu vyučil u svého stejnojmenného otce Josefa Šedivy staršího (1815–1877), není však známo, u jakých mistrů prožil svá tovaryšská léta. Příklon k česko-rakouské tradici stavby žesťových nástrojů bývá vysvětlován tak, že snad pobýval i v dílně Václava Františka Červeného, nicméně pro toto tvrzení dosud chybí přímé doklady. Na území tehdejšího carského Ruska odešel v 70. letech (patrně jako člen semilské hudební kapely) a začal zde provozovat své řemeslo – výrobu hudebních nástrojů.

Rozsáhlá síť ruských vojenských dechových souborů, které stejně jako jinde v Evropě patřily mezi respektovaná hudební tělesa, byla zřejmě i důvodem Šedivova usazení se v Oděse, neboť v nich tušil významný obchodní potenciál. Ačkoli byla jeho továrna po celou dobu působení poměrně malá a nepřesáhla dvacet zaměstnanců,²² podařilo se mu vybudovat si zde dobré postavení.

²² KELLER, Jindřich: Josef Šediva – zapomenutý český nástrojář. *Hudební nástroje*, roč. 3, 1966, č. 5, s. 142–146, s. 142.



Obr. 4 | Josef Šediva, nedatovaná fotografie. Národní muzeum – České muzeum hudby, nesignováno.

V průběhu svého života Šediva sestrojil několik vlastních vynálezů, mezi nimiž přední místo zaujímá především šedifon (patentován 1901), tedy nástroj spadající do skupiny kombinovaných nástrojů, se kterými Šediva experimentoval opakovaně. Z jeho vynálezů je patrné, že o svém řemesle detailně uvažoval, neboť kromě praktických hudebních nástrojů nacházíme mezi jeho vynálezy rovněž nástroje spíše experimentální, sloužící k edukaci či zvukové analýze, a také různé přístroje. Podobně jako Červený se i Šediva zaměřil na stavbu širokých, kónicky menzurovaných nástrojů ve všech polohách, které nalézaly uplatnění právě ve vojenských armádních kapelách. Šediva neusiloval o ostrost a břesknost žesťových nástrojů, ale naopak o sytý a vyrovnaný zvuk, který lépe zajišťují nástroje s širší menzurovou.

Své celoživotní zkušenosti shrnul Šediva v roce 1896, když vydal svoji podrobnou příručku na stavbu žesťových nástrojů: „*Během své pětadvacetileté praxe jsem nashromáždil řadu*

vzorků nástrojů od nejrůznějších mistrů, kteří byli podle hudebníků nejlepší, vyladřoval jsem jejich nedostatky a pracoval na sestavení vlastního výrobního postupu.“ Dle svých vlastních slov pracoval Šediva na knize přes deset let a jeho cílem bylo předložit jednak přehled dobového instrumentáře včetně přesných rozměrů, jednak návod pro výrobce, jak tyto jednotlivé nástroje sestrojít, byl si totiž vědom toho, že výroba žesťových nástrojů je v ruském carství obor dosud nerozvinutý a poptávka je tak pokryta především importem nástrojů ze zahraničí.



Obr. 5 | Titulní list příručky Josefa Šedivy. Národní muzeum – České muzeum hudby, sign. H - I A 105.

Oproti Červenému věnuje Šediva méně prostoru praktickým stránkám řemesla ve smyslu popisu přesné technologie výroby, resp. jednotlivých kroků. Ústředním bodem knihy je podrobný návod na konstrukci korpusu, resp. vytvoření jeho šablony, s udáním přesných rozměrů pro jednotlivé nástrojové typy. V dalších, již méně obsáhlých oddílech se Šediva věnuje některým dílčím otázkám výroby,

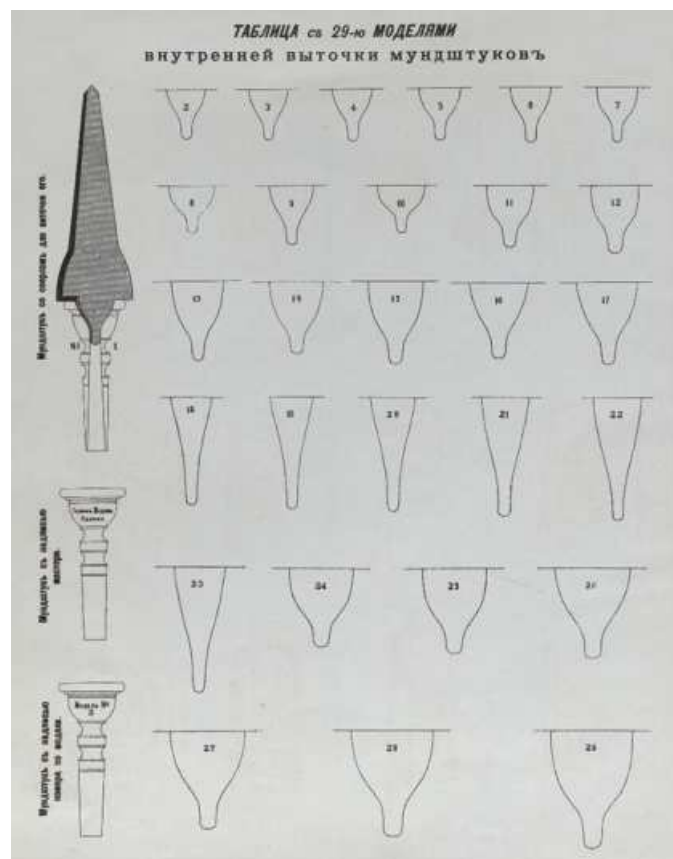
jako byl výběr materiálu, tloušťka plechu, volba typu strojiva apod., podrobněji se pak vyjadřuje k výrobě a použití nátrubku. Výklad podává ve formě otázek a odpovědí, tedy způsobem, který byl typický spíše pro historicky starší kompendia znalostí. Šedivovým cílem bylo předložit čtenářům srozumitelný a přehledný návod na to, jak stavět žesťové nástroje, přičemž pohnutkou k vytvoření tohoto manuálu byla absence jakékoli obdobné práce.

Knihu bychom mohli rozdělit na několik částí: úvod, popis výroby šablony, praktickou část ve formě otázek a odpovědí, popis výroby nátrubku, tabulky s rozměry pro jednotlivé nástroje, popis výroby bubnů, Šedivovo vlastní vysvětlení k jeho vynálezům a oddíl nákreseů a ilustrací. Těžiště knihy tkví v podrobných tabulkách rozměrů potřebných pro konstrukci korpusů jednotlivých typů žesťových nástrojů. Šediva přitom vytvořil pro každý typ nástroje a jeho běžné ladění čtyři různé varianty: každý nástroj je tak možné sestavit ve čtyřech různých menzurách od nejméně kónické až po nejvíce kónickou. Šediva je označuje termíny úzká, střední, široká a nejširší menzura, přičemž nástroje postavené v nejširší menzuře označuje přídomkem „herkulesofony“.

Vytvoření šablony pro stavbu korpusu popisuje tím způsobem, že korpus každého nástrojového typu sestává z hlavní osy rozdělené na 30 základních a 5 pomocných dílů dle přiloženého nákresu a rozměrů. V hlavní tabulce jsou uvedeny základní parametry nástroje (celková délka korpusu – tj. délka hlavní osy, vzdálenost mezi 30 vertikálními body na hlavní ose, vnitřní průměr trubic strojiva (uvedeno zvláště pro jednotlivé zápojky), průměr roztrubu, váha plechu (uvedena váha na metr čtvereční plechu), tloušťka plechu, délka jednotlivých zápojek strojiva, vhodný typ nátrubku a možné modely nástroje). Dále je v základní tabulce u každého nástroje uveden odkaz na další pomocnou tabulku s rozměry nutnými pro vytvoření kónického nákresu (u každého typu nástroje uveden rozměr – horizontální šířka – rozvinutého korpusu v každém ze zmíněných 35 bodů).

V další části příručky ve formě otázek a odpovědí je možné nahlédnout do řady aspektů dobové řemeslné praxe. Výklad zahrnuje například

volbu menzury nástroje, použité materiály pro konstrukci, tloušťku plechu, volbu typu strojiva, vysvětlení způsobu konstrukce okraje roztrubu, význam nátrubku pro správný zvuk nástroje, péče o strojivo nebo nácvik správného nátisku. V této části knihy Šediva také představil návrh ideálního složení různých typů dechových souborů. Zákazníky rovněž upozornil, že nástroje je nutné objednat včas (40 nástrojů minimálně 4 nebo 5 týdnů předem). Zajímavým bodem této části knihy je také poměrně obsáhlá obhajoba čtyřventilových nástrojů – Šediva si byl vědom akustických nepřesností či limitů nástrojů vybavených pouze třemi ventily a doporučoval proto zákazníkům, při objednávkách všech typů nástrojů (včetně sopránových a altových) upřednostnili ty se čtyřmi ventily.



Obr. 6 | Nákrese profilových průřezů nátrubků z Šedivovy příručky.

ZÁVĚR

Cílem knihy, kterou jsme tímto stručným souhrnem krátce představili, bylo získat znalosti o materiálu a technologii výroby originálních žesťových nástrojů druhé poloviny 19. století. Bez těchto znalostí dnes můžeme interpretovat dobový hudební vkus a také

interpretační praxi jen částečně, neboť zvukové vlastnosti dobových nástrojů nebyly dány jen nástrojovým druhem a jeho konstrukční formou, ale právě i použitým materiálem a technologií jeho zpracování. Na rozdíl od smyčcových nástrojů nebo některých klávesových nástrojů jsou dnes historické dechové nástroje k interpretační praxi využívány spíše zřídka a většinou jsou nahrazovány moderními kopiemi. Aby bylo dosaženo jejich maximálně autentické zvukové podoby, je nutné zkoumat nejen jejich tvar, ale i způsob, jakým byly vytvářeny.

Česká tradice výroby žesťových nástrojů dosáhla právě v 19. století svého vrcholu a podílela se zásadním způsobem na vývoji žesťového instrumentáře přinejmenším oblasti střední Evropy s určitými přesahy do celého světa. Je zajímavé, že

právě dva výrobci žesťových nástrojů původem z českých zemí shrnuli v poslední čtvrtině 19. století své mnohaleté zkušenosti z praxe a prostřednictvím jejich písemného svědectví se nám tak zachovala řada praktických informací, které právě ke znalosti nástrojařské praxe velmi významně přispívají.

Devatenácté století stojí na přelomu dvou historických období – mezi minulostí a přítomností – a právě takto konkrétní prameny jsou pro nás velmi cenné, protože nejenže konkrétně popisují praxi z doby svého vzniku (a z podstaty věci je z nich možné uvažovat i o postupech předchozích období, ze kterých tyto postupy vzešly), ale především konkrétně odrážejí i dobové vnímání řemesla, jeho estetické nároky a cíle.



Obr. 7 | Pohled do dílny filiálky firmy V. F. Červený a synové [nedatováno]. Státní okresní archiv Hradec Králové: Rodinný archiv Červených, inv. č. 139, sign. VIII/c/1.

Rudolf Pajkr & spol. – 130. výročí založení slavné české továrny na americká harmonia v Hradci Králové

Ondřej Mucha • Harmonium-Historie

Příspěvek pojednává o historii slavné české továrny Rudolfa Pajkra z Hradce Králové, jejíž 130. výročí založení jsme si v roce 2024 připomněli. Autor nejprve seznámí čtenáře s první zmínkou Pajkrových v souvislosti s výrobou harmonií a poté představí okolnosti vzniku továrny a její výjimečnosti na tehdejším trhu, kterou potvrzují mimo jiné mezinárodní úspěchy za výrobky firmy včetně koncertního kunstharmónia, největšího nástroje této slavné továrny. Téměř půl století existence této továrny představují dobové fotografie či ukázky nástrojů z jednotlivých katalogů. V rámci konferenčního příspěvku zazněla i hudební prezentace harmonia z dílny Rudolfa Pajkra.

RUDOLF PAJKR & CO.: 130TH ANNIVERSARY OF THE FOUNDING OF THE FAMOUS CZECH FACTORY FOR THE PRODUCTION OF AMERICAN HARMONIUMS IN HRADEC KRÁLOVÉ

The text discusses the famous Czech factory of Rudolf Pajkr in Hradec Králové, which was commemorated in 2024 on the 130th anniversary of its founding. After describing the first mention of Pajkr in connection with the production of harmoniums, the paper presents the circumstances of the founding of the factory and its unique position on the market, its international success, and the concert Kunstharmonium (the firm's largest instrument). Half a century of business is showcased in period photographs and depictions of instruments in various catalogues. At the conference, the presentation was supplemented by a musical demonstration of one of Rudolf Pajkr's harmoniums.

HARMONIUM-HISTORIE, první soukromá expozice harmonií v České republice se sídlem v Prostějově, byla založena v roce 2022. Zakladateli jsou varhaník a první český koncertní hráč na harmonium Ondřej Mucha a houslista Jan Tomanek. Sbíрка, která je postupně rozšiřována, obsahuje aktuálně více než sto dvacet nástrojů z let 1825–1973. Velkou část

tvoří harmonia téměř všech českých výrobců či harmonia postavená významnými výrobci v Evropě a USA. V současnosti se jedná o největší sbírku těchto hudebních nástrojů v České republice a také doposud jedinou stálou expozici těchto hudebních nástrojů ve střední Evropě. Za tuto činnost byla instituci v roce 2023 udělena Cena Olomouckého kraje. Kromě pravidelných komentovaných prohlídek expozice doplněných hudebními ukázkami se zakladatelé zabývají historií tohoto hudebního nástroje, studiem dobových materiálů, studiem a dokumentací harmonií jednotlivých výrobců, výstavám s přednáškami a v neposlední řadě také návratem tohoto plnohodnotného nástroje zpět do hudebního života v rámci koncertního cyklu „Harmonium tour aneb vzkříšení zapomenutého nástroje“.

✉ info@harmonium-historie.cz • <https://harmonium-historie.cz/>



V Hradci Králové působilo ve 2. polovině 19. století a první polovině 20. století několik významných výrobců harmonií. Tuto oblast můžeme pojmenovat jako tzv. „královéhradeckou školu“, protože jednotliví výrobci měli zcela zásadní vliv na další vývoj tohoto hudebního nástroje. Představiteli této školy byli Alois Hugo Lhota, Rudolf Pajkr, Antonín Petrof, Josef Kašpar, Josef Srdínko a Josef Vanický působící v nedalekých Třebechovicích pod Orebem.

První zmínku o rodině Pajkových ve spojitosti s výrobou harmonií nacházíme u největší C. K. priv. Rakousko-Uherské továrny na piana, pianina a harmonia Aloise Hugo Lhoty. František Pajkr byl zakladatelem obchodu na měsíční splátky. V září roku 1890 se z doposud neznámých důvodů nepohodl se zakladatelem továrny Aloisem Hugo Lhotou a ukončil s ním spolupráci. V následujících čtyřech letech je činnost Františka Pajkra neznámá.



Obr. 1 | Podobizna Rudolfa Pajkra. Dolenský, Jaromír: Rudolf Pajkr, nejstarší československá továrna na ssacia tlačná harmonia v Hradci Králové. *Hudební zpravodaj*, 1933, roč. 2, č. 6, s. 3.

První Rakousko-Uherská továrna na americká cottagová harmonia Rudol Pajkr & spol. Hradec Králové

Bratři František Pajkr (9. 6. 1854 – 6. 7. 1905) a Rudolf Pajkr (5. 11. 1869 – 16. 1. 1929) zapsali u obchodního senátu krajského soudu v Hradci Králové svoji nově založenou továrnu pod názvem Rudolf Pajkr & spol. / Rudolf Pajkr & Co. a od 1. května 1894 se stali veřejnými společníky. Továrnu umístili v pozdně barokním opevnění (lunetě), která doposud nese oficiální název „Pajkrova flošna“. Celkem 54 dělníků vyrábělo harmonia pro vlastní obchodní sklady v Praze, Vídni a Budapešti.



Obr. 2 | Podobizna Františka Pajkra. Dolenský, Jaromír: Rudolf Pajkr, nejstarší československá továrna na ssacia tlačná harmonia v Hradci Králové. *Hudební zpravodaj*, 1933, roč. 2, č. 6, s. 3.

Výjimečnost továrny Rudolf Pajkr & spol. spočívala ve zdokonaleném systému amerických sacích harmonií. U tohoto typu dovedli k dokonalosti vzduchovou soustavu nástroje a zavedli Expression,



Obr. 3 | Budova továrny Rudolf Pajkr & spol. Hradec Králové (dnes Pajkrova flošna). Fotoarchiv Muzea východních Čech v Hradci Králové.

typický rejstřík evropských tlakových harmonií. V nabídce měli celkem 34 manuálových rejstříků, 4 pedálové rejstříky a 7 mechanických rejstříků. O vysoké kvalitě a jedinečnosti Pajkových harmonií svědčí skutečnost, že byly dodávány také do zahraničí (například do Polska, Maďarska, Jugoslávie, Egyptu, Indie, Brazílie i USA). Tohoto mimořádného úspěchu se nepodařilo docílit žádnému jinému českému výrobcí těchto hudebních nástrojů.

Harmonia Rudolfa Pajkra získala také řadu ocenění na jednotlivých výstavách:

- 1895: Národopisná výstava československá v Praze (zlatá medaile)
- 1898: Jubileums-Ausstellung aus Anlass der fünfzigjährigen Regierung des Kaisers Franz Josef I., Wien (bronzová medaile)
- 1903: Východočeská výstava v Pardubicích (zlatá medaile a čestný diplom výstavní)
- 1903: Hospodářsko-průmyslová a umělecká

výstava v Hořicích (stříbrná medaile)

- 1926: Hospodářsko-průmyslová výstava severovýchodních Čech v Jaroměři (diplom udělený obchodní a průmyslovou ústřednou)



Obr. 4 | Diplom udělený továrně Rudolfa Pajkra na hospodářsko-průmyslové a umělecké výstavě v Hořicích. Fotoarchiv Muzea východních Čech v Hradci Králové.



Obr. 5 | Zaměstnanci továrny Rudolf Pajkr & spol. Hradec Králové. Fotoarchiv Muzea východních Čech v Hradci Králové.

Tato ocenění opět potvrzují vysokou kvalitu a jedinečnost v rámci obchodního trhu.

Rok 1905 byl pro již slavnou továrnu velmi kritický, protože neočekávaně zemřel jeden ze zakladatelů, starší bratr František. Vedení se ujal mladší Rudolf a pokračoval v započaté práci. Rudolf Pajkr měl se stavbou harmonií velké zkušenosti, které získal u několika výrobců harmonií v Německu, kde před založením vlastní továrny pracoval. Veškeré poznatky z Německa později přivedl k dokonalosti a uplatnil je ve vlastní výrobě. Ve vedení stále slavnější továrny stál do své předčasné smrti v roce 1929.

Po úmrtí Rudolfa Pajkra se stala majitelkou továrny vdova Marie Pajkrová a ujala se vedení. Ve výrobě harmonií pokračovala do poloviny 30. let 20. století, kdy byly vyrobeny poslední modely harmonií. Poté ukončila výrobu a uzavřela jednu z nejslavnějších českých továren, která jako první započala výrobu amerických harmonií na území Čech a formovala většinu výrobců.



Obr. 6 | Dobová inzerce firmy v časopise Dalibor, roč. 17, 1895, č. 17, 22, s. 172.



Obr. 7 | Ojediněle dochovaný plakát továrny Rudolf Pajkr & spol. Soukromý archiv expozice HARMONIUM-HISTORIE Prostějov.



Obr. 8 | Firemní inzerce v dobovém tisku. Vílímkův humoristický kalendář na obyčejný rok 1897. 14 ročník.

Obr. 9 | Katalog firmy. Státní okresní archiv Hradec Králové, Varia př. č.135, karton 7.

Trompeta Hans Geyer 1675

Josef Sadílek

Ve svém konferenčním příspěvku představil autor objev torza jediné dosud známé dochované trumpety Hanse Geyera staršího. Tento nástroj donedávna zcela unikál pozornosti jak organologů a hudebních historiků, tak i praktických hudebníků, přestože jeho objev má významný dopad na rozšíření dosavadních poznatků o výrobě hudebních nástrojů ve Vídni v 17. století a šířeji o hudební praxi té doby ve střední Evropě. Zároveň přináší zásadní poznatky pro další vývoj historicky poučené interpretace. Význam tohoto nástroje spočívá v historických souvislostech především ve vztahu k císařské dvorní kapele ve Vídni, dále ke dvorní kapele biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (1624–1695) v Kroměříži a trubači Pavlu Josefu Vejvanovskému (1639?–1693). Ten stál v čele této kapely a zároveň rozhodující měrou přispěl ke vzniku tamního hudebního archivu, dnes v mnoha ohledech hodnocenému jako unikátní. V rámci příspěvku se autor zabýval i možností výroby hratelne repliky Geyerovy trumpety a představil i zvukovou ukázkou prototypu takové repliky.

THE TRUMPET BY HANS GEYER (1675)

The paper presents the torso of the only known surviving trumpet by Hans Geyer the Elder. Until recently, the instrument had eluded the notice of organologists, music historians, and musicians alike, even though its discovery promises to significantly expand current knowledge of the production of musical instruments in Vienna in the seventeenth century, as well as contemporaneous performance practice in Central Europe. It also offers crucial insights for the further development of historically informed performances. The instrument's importance lies in its historical contexts in connection with the Imperial Court Orchestra in Vienna, the court orchestra of Bishop Karl von Liechtenstein-Kastelkorn (1624–1695) in Kroměříž, and the trumpeter Pavel Josef Vejvanovský (1639?–1693). Vejvanovský headed the Kroměříž orchestra and was instrumental in creating the local music

archives, which is now considered unique in many aspects. The paper also investigates the possibility of crafting a functional replica of Geyer's trumpet.

Josef Sadílek je trumpetista. Vystudoval HAMU v Praze ve třídě profesorů Václava Junka a Vladimíra Rejčka. Své vzdělání si dále rozšířil účastí na mistrovských kurzech a soukromých lekcích u Karla Steidingera, Friedemanna Immerera, Jaroslava Roučka a Jean-François Madeufa. Od roku 1998 je členem Orchestru Státní opery v Praze, kde zastává pozici sólotrumpetisty. Intenzivně se zabývá historicky poučenou interpretací a hrou na historické hudební nástroje. Je členem A.C.I.M.V. v Paříži a The Historic Brass Society v New Yorku. Spolupracuje s mnoha soubory u nás i v zahraničí (například Musica Florea, Collegium 1704, Les Dissonances, Freiburger Barockorchester, Capricornus Consort Basel, Bachstiftung St.Gallen a dalšími).

✉ josef.sadilek@seznam.cz



© Foto: Eva Hladká

Příspěvek byl publikován v časopise Živá hudba:

SADÍLEK, Josef: Trubka Hans Geyer, Vídeň 1675. Živá hudba, roč. 14, 2023, s. 4–27.

Dostupné z: https://ziva-hudba.info/wp-content/uploads/2024/07/Sadilek_ZH14_Trubka-Geyer_1.pdf

Strunné nástroje ze sbírky Karla Boromejského Dvořáka

Daniela Kotašová • Národní muzeum – České muzeum hudby

Soukromá sbírka hudebních nástrojů význačného pražského houslaře, sběratele a obchodníka Karla Boromejského Dvořáka (1856–1909) patří mezi jednu z nejvýznamnějších akvizic v historii utváření nástrojového fondu Národního muzea – Českého muzea hudby. V rámci konferenčního příspěvku byl představen dosavadní stav bádání o této pozoruhodné osobnosti. Na základě celkového přehledu souboru byly prezentovány výjimečné chordofony drnkací i smyčcové. Autorka zmínila také nástroje, jejichž výrobci byli až do nedávna často mylně uváděni na základě citace jména na etiketě a jejichž autorství bylo nově zpochybněno.

STRING INSTRUMENTS FROM THE COLLECTION OF KAREL BOROMEJSKÝ DVOŘÁK

The private collection of musical instruments of the Prague luthier, collector, and entrepreneur Karel Boromejský Dvořák (1856–1909) ranks among the most momentous acquisitions of the National Museum – Czech Museum of Music. The paper presents the current state of research on this eminent collector. An overview of the collection highlights exceptional plucked and bowed chordophones. Mention is also made of instrument makers who were often erroneously listed, until recently, based on the mention of their name on the instrument's label.

Daniela Kotašová působí jako kurátorka oddělení hudebních nástrojů v Národním muzeu – Českém muzeu hudby. Vystudovala hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy a Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Absolvovala studijní stáž ve dvou německých muzejních institucích. V rámci vědy a výzkumu se specializuje na hudební organologii se zaměřením na strunné drnkací nástroje a dějiny českého hudebního nástrojařství. K jejím recentním publikacím patří mimo jiné katalog harf ve sbírce Českého muzea hudby.

✉ daniela.kotasova@nm.cz



Příspěvek byl publikován v časopise Musicalia:

KOTAŠOVÁ, Daniela: Kytary ze sbírky Karla Boromejského Dvořáka. *Musicalia. Journal of the Czech Museum of Music / Časopis Českého muzea hudby*, roč. 16, 2024, č. 1–2, s. 167–199.

Dostupné z: <https://publikace.nm.cz/periodicke-publikace/musicalia-journal-of-the-czech-museum-of-music-casopis-ceskeho-muzea-hudby/16-1-2/kytary-ze-sbirky-karla-boromejskeho-dvoraka>

100 let houslařského ateliéru Pilař

Tomáš Pilař • Ateliér Pilař

Před 100 lety v září 1924 otevřel Karel Pilař v Hradci Králové svůj krámk s dílnou a započal rodinou tradici, která po synu Vladimírovi, vnuku Tomášovi a pravnučce Šárce dnes po 100 letech čítá již čtvrtou generaci a v dohledu je možná již pátá v praprapravnuku Adamovi. K houslařské rodině patřil také Karlův bratr Bedřich a v dnešní době též Vladimírův vnuk Jan a manžel Šárky Pavel Hušek. Než Karel Pilař založil svoji firmu, musel projít tovaryšskými léty, které strávil u několika mistrů v Evropě a získal reputaci skvělého restaurátora. Stavěl i krásné nové nástroje. Od roku 1924 se tedy rozvíjela historie tohoto ateliéru, kterou přiblížil Tomáš Pilař ve své přednášce.

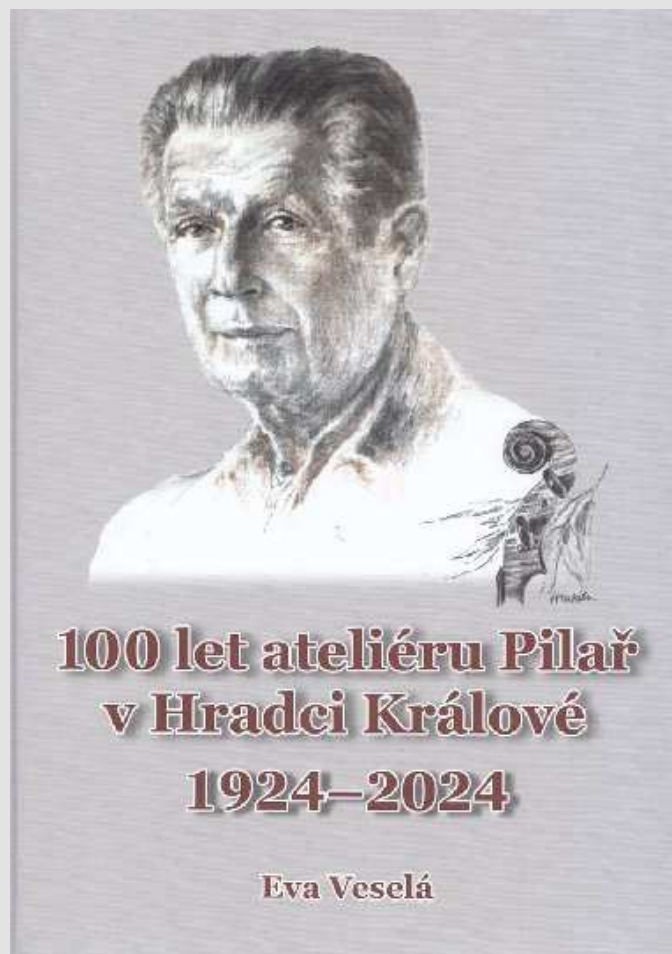
100 YEARS OF VIOLIN MAKING TRADITION IN PILAŘ FAMILY

In September 1924 Karel Pilař opened his shop in Hradec Králové and began a 100-year family tradition that has passed on via his son Vladimír and his grandson Tomáš to his great granddaughter Šárka, marking the fourth generation, with a potential fifth generation represented by his great great grandson Adam. Other luthiers in the family include Karel's brother Bedřich since deceased, Vladimír's grandson Jan, and Šárka's husband Pavel Hušek. Before Karel Pilař founded his firm, he trained as an apprentice under several master craftsmen in Europe, earning himself a reputation as both an excellent conservator and the maker of beautiful instruments. The history of this family firm is explored in this paper by one of its members, Tomáš Pilař.

Tomáš Pilař se vyučil u svého otce Vladimíra Pilaře a pracoval několik let i se svým dědou Karlem. Absolvoval roční stáž v Basileji u Felixe Griedera, půlroční stáž ve firmě Ealing Strings v Londýně. Učil se též vyrábět smyčce u Herberta Leichta v Hohen-dorfu, Hans-Karl Schmidta v Drážďanech a Michaela Taylora v Londýně. Získal stříbrnou medaili v prvním

triennale v Cremoně 1976 a poté Zlatou medaili a Zlatého Groglicze na soutěži v Poznani 1977. Většinu života se věnuje stavbě nových nástrojů.

✉ pilar.violin@seznam.cz



V roce 2024 byla publikována monografická kniha, která přibližuje historii rodinné firmy:

VESELÁ, Eva: 100 let ateliéru Pilař v Hradci Králové 1924–2024. Hradec Králové: nákladem Tomáše Pilaře ve vydavatelství Jaroslav Hruza, 2024.

RESTAUROVÁNÍ

Restaurování violy d'amore E 1287

František Kůs • Národní muzeum – České muzeum hudby

České muzeum hudby uchovává ve své sbírce řadu viol d'amore, většina z nich však není schopná koncertního použití. Z toho důvodu byla vybrána k restaurování jedna z nich, která by mohla zvukově reprezentovat tuto nástrojovou rodinu. Jedná se o violu d'amore menších rozměrů a se špatně čitelnou etiketou výrobce. Na první pohled nebyla poškozena příliš. Chybělo několik kostěných pinů sloužících jako ozdoba kolíčků či jako úchyty souzňejících strun. Luby přesahovaly okraje korpusu, chyběly struny, na vrchní desce byla uvolněná prasklina, byl uvolněný hmatník a uložení strun na horním pražci bylo nesmyslně umístěno. Při restaurování byly zvoleny jen nejnútnejší zásahy, aby byl nástroj kompletní a schopný hry.

RESTORATION OF VIOLA D'AMORE (E 1287)

The Czech Museum of Music keeps a number of violas d'amore in its collection, though most of them are not concert ready. For this reason, one of them was selected for restoration, to provide a musical representation of this instrument family: a smaller viola d'amore with a badly legible maker's label. At first glance, the damage did not appear excessive. It was missing several bone pins, used to decorate the pegs or to hold the sympathetic strings. The ribs extended beyond the edges of the body, the strings were absent, the top plate had a loose crack, the fingerboard was loose, and the placement of the strings on the nut was confused. The restoration process was limited to only those interventions necessary to make the instrument whole and playable.

František Kůs se vyučil houslařem v Lubech u Chebu roku 1992. V témže roce si otevřel vlastní dílnu v Ostrově u Karlových Varů, kde staví nové nástroje a provádí opravy a seřizování. V letech 2000–2002 pracoval v ateliéru Jana Baptisty a Přemysla Otakara Špidlenových. Účastnil se mezinárodních houslařských soutěží: stříbrná medaile za houslový tón (USA 2002), 1. místo za práci, umělecký dojem,

zvláštní ocenění italské houslařské asociace za lak (Náchod 2008). Od roku 1999 je členem Kruhu umělců houslařů a od roku 2018 pracuje jako restaurátor v Českém muzeu hudby, kde mj. pečuje o nástroje Státní sbírky hudebních nástrojů. Je aktivním hudebníkem.

✉ frantisek.kus@nm.cz



HISTORIE VIOLY D'AMORE

Viola d'amore (d'amour), jinak řečeno milostná viola, je strunný smyčcový nástroj, který se používal v barokní a klasicistní hudbě. První zmínky o tomto nástroji pocházejí z konce 17. století, kdy je poprvé zmíněn v deníku Johna Evelyne z roku 1679. Původ violy d'amore je poněkud nejasný, ale existují teorie, že její vývoj byl ovlivněn islámským světem. Některé zdroje naznačují, že její název by mohl být odvozen od označení „viola de'mori“ (viola Maurů), což by naznačovalo její východní původ. Největší oblibě se těšila koncem 17. století. Její zvuk bral posluchače za srdce zřejmě tak, že si vysloužila svou milostnou přezdívku a tvůrci její hlavici hojně dávali podobu amora se zavázanýma očima. Není to však pravidlem. Přestože viola d'amore nemá striktně stanovený tvar a rozměry, je na první pohled rozpoznatelná podle ostrunění. Mívá šest, častěji však sedm znějících (melodických) strun a šest až čtrnáct strun souznějících (bordunových), které probíhají přes dolní část kobylky a pod hmatníkem dutinou krku do zadní části kolíčkové schránky. Tyto struny se při hře rozechvívají pouze shodou ladění s hraným tónem bez jiného mechanického buzení. To dává tónům dozvuk a zvláštní charakter, jako by byly hrány v katedrále. Znějící struny se ladily podle potřeby skladby. Ty nebyly tak virtuózní jako houslové skladby a hrálo se víceméně v základních polohách. Bližší rozmístění strun na kobylce umožňuje zahrát smyčcem trojhlas (akord). Až koncem 18. století se ladění ustálilo na tónech: A, d, a, d¹, fis¹, a¹, d², čili akord D dur. Když se podíváme na repertoár, vidíme, že jsou skladby nejčastěji psány v D dur, a moll, někdy v E dur. Mezi slavné interprety na tento nástroje se řadí náš Jaroslav Horák.

CHARAKTERISTICKÉ ZNAKY

Tvary a velikosti viol d'amore mohou být velmi rozličné. Vždy ale musí její velikost umožňovat umístění pod bradou při hře.

Nejčastější podoba violy d'amore se vyznačuje klenutou vrchní deskou, které je vyrobena ze smrkového dřeva a plochou spodní deskou, která je v horním oblouku ohnutá, nebo zalomená k užší patce krku.



Obr. 1 | Charakteristický tvar violy d'amore.



Obr. 2-5 | Další možné tvary violy d'amore. Na dolních obrázcích nástroj, jež má korpus tvaru miniaturního kontrabasů.





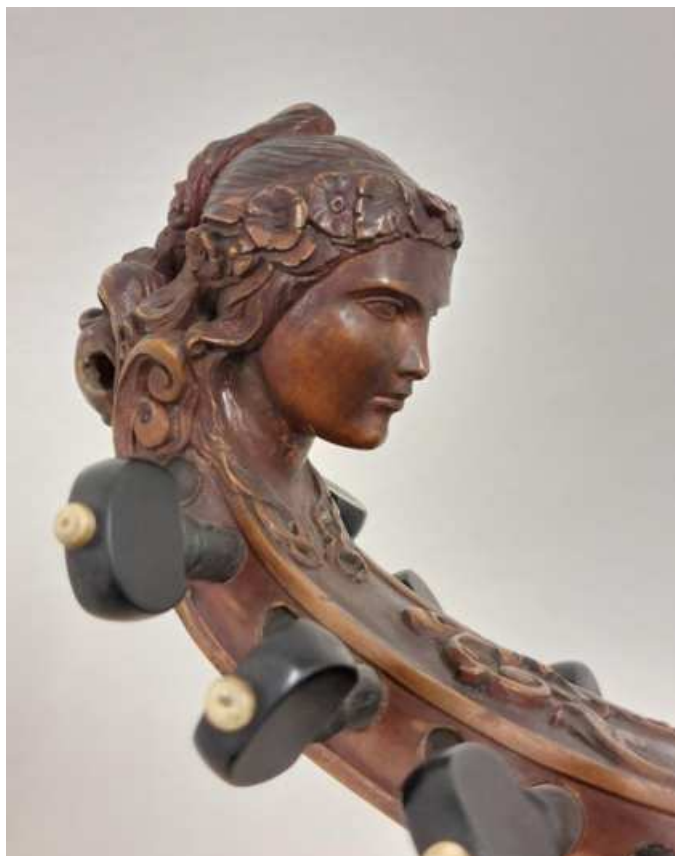
Obr. 6–10 | Resonanční otvory mívají podobu planoucího meče, ale objevují se v různých jiných podobách. V některých případech je nástroj opatřen rozetou (viz levý horní obrázek).





Obr. 11–12 | Objevuje se také dvojí zavěšení struníku. Buď na trn, který je vlepený do věnce u dolního špalíku a probíhá otvorem struníku, nebo zavěšením na žalud.





Obr. 13–16 | Provedení hlavy (zhora zleva): a) Toto je nejkrásnější hlavička z našich viol. Bohužel patří k tělu, které s ní moc neladí. To bude nejspíš tím, že mistr loutnař dal hlavičku vyřezat mistru řezbáři; b) Tato hlavička není moc láskyplná. Vypadá spíš jako nešťastný mouřenín plavící se na otrokářské lodi; c) Andílek mívá křídla, nebo jejich náznak za hlavou; d) A toto je klasika. Amor se zavázanýma očima, neboť láska bývá slepá.





Obr. 17–18 | Tuto hlavici dělal houslař. Zřejmě u levnějších nástrojů bylo provedeno to, co měl mistr v oku i v ruce. Je to případ naší violy, o které je tato přednáška. Myslím, že tvarově s korpusem ladí a hodí se k němu.

PRŮBĚH RESTAUROVÁNÍ



Obr. 19 | Violu jsem začal restaurovat v litoměřické dílně. Zhotovil jsem dva kostěné závěsy souznějících strun, které chyběly. Při pohledu na tento vrut a dalším ohledání jsem se rozhodl provést další zásahy v pražské dílně.



Obr. 20 | Na výrobu závěsů a chybějícího pinu v kolíčku jsem použil hovězí kost. Dva roky před tím jsem jí našel na poli u Mokropsů. Byla sice špinavá, ale pěkně vybělená od mravenců a jiných brouků.



Obr. 21 | Z odříznutého plátku kosti jsem vybrousil přibližně válcový tvar, aby šel upnout do sklíčidla a vysoustružil několik pinů. Dokončení tvaru pinů jsem provedl v jednoduchém upínacím přípravku na soustruhu pilníkem.



Obr. 22 | Horní pražec měl sedla pro struny rozmístěná zcela mimo osu. Proto jsem nástroj odstrojil, abych zhotovil nový horní pražec.



Obr. 23 | Při sejmutí horního pražce jsem zjistil, že hmatník je částečně uvolněný. Rozhodl jsem se ho sejmut také a vyrovnat styčné plochy krku a hmatníku.



Obr. 24 | Musel jsem doplnit materiál.



Obr. 25 | Hoblíkem jsem vyrovnal plochu.



Obr. 26 | Lehce jsem vyrovnal i styčnou plochu hmatníku.



Obr. 27 | Po přiklizení hmatníku jsem vsadil i nový horní pražec.



Obr. 28 | Na vrchní desce byla uvolněná trhlina. Tu jsem zaklížil a zároveň jsem prasklinu zajistil podlepkou pomocí speciální svěrky.



Obr. 29 | Takto vypadá zaklížená trhlina.



Obr. 30 | Lub v dolním oblouku je vylezlý a předchozí opravou zničený. Je obroušen do ostra. To je bohužel nešvar často se objevující u kytar, kontrabasů a vůbec nástrojů, které mají desky bez přesahu. Opravář nechtěl otevřít korpus a přečnívající luby zkrátit, (je to příliš náročné), tak to prostě zalepil a obrousil. Tím zajistil jen to, že nynější oprava by byla extrémně náročná a drahá. Přitom by stačilo okraj dotmelit. Je to zdánlivě amatérský způsob, ale je vratný, obnažená místa dostatečně ochrání a neubývá při něm původní materiál. Pro toto řešení jsem se rozhodl i já.



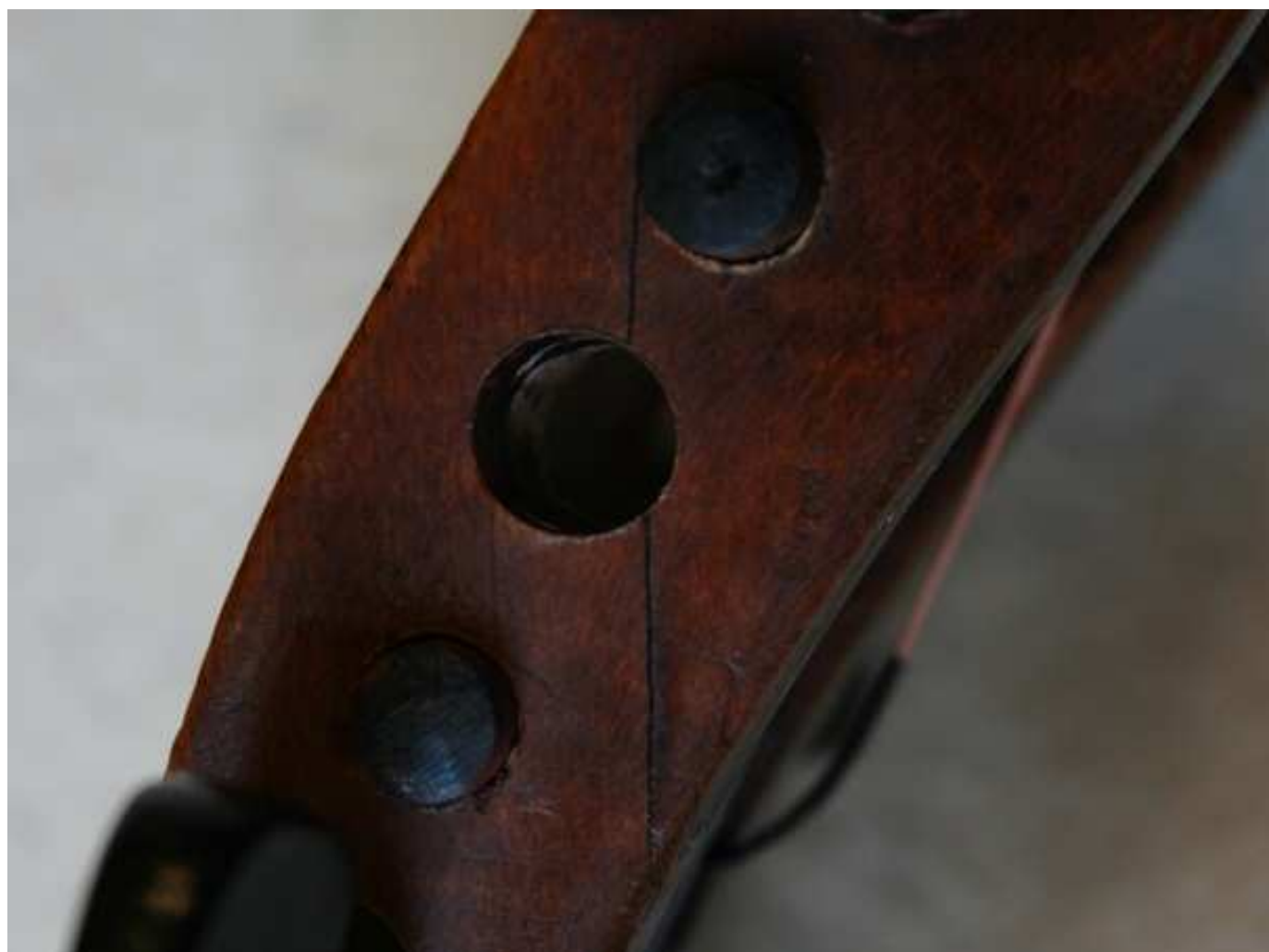
Obr. 31 | Z klihu, javorového obrusu a lycopodia jsem vyrobil tmel, kterým jsem obnažené místo překryl.



Obr. 32 | Po začištění a zaretušování to vypadá takto. Tmelení je přiznané, ale na první pohled neruší.



Obr. 33 | Kobyłka byla očištěna lihem.



Obr. 34 | Při ostruňování jsem objevil povolenou prasklinu kolíčkové schránky.



Obr. 35 | Trhlinu jsem vyčistil teplou destilovanou vodou a nechal vyschnout. Pro vyrovnání stěny jsem použil smrkovou vložku a prasklinu zaklížil pomocí svěrky s korkovou podložkou.



Obr. 36 | Po té byl nástroj zkompletován. Zde jsou pohledy na opravená místa. Opravená trhlina kolíčníku a doplněný pin na kolíčku.



Obr. 37 | Nové piny jako závěsy bordunových strun.



Obr. 38 | Dokončený nový horní pražec a pod ním vyčištěný kostěný pražec.



Obr. 39 | Očištěná kobylka a kompletní ostrunění.

Violu jsem naladil do a, d, a, d, fis, a, d, tedy D dur. Použita byla sada strun Thomastik. Několik dní po dokončení si violu zapůjčila paní Jana Vavřínková a v Brně s ní nahrála Janáčkovu *Věc Makropulos*. Jak paní Vavřínková, tak naše d'amorka sklidily úspěch. Tato viola je totiž poměrně malá, dobře se ovládá a má nosný lahodný zvuk. Po půl roce se k ní interpretka vrátila, aby nahrála Seelingovu *Pastorelu*. Tři dny řešila jak skladbu zvládnout, až našla specifické ladění a, e, g, d, e, a, d. V tomto ladění je skladba hratelná. Jsme zase u toho, že skladatel neřešil technické provedení pro daný nástroj. Muzikant si už nějak poradí.

Uvnitř violy je vigneta rozdělená na dva díly, mezi nimiž je ploché žebro. Část cedulky chybí a jistě nebude pod žebrem, protože to je podstatně širší než chybějící text. Zbývající text zní: *Heinrich Go...ecker, Geigen und Lautenmacher in Sch...*, pravděpodobně Schönbach. V muzejní databázi však naši kurátoři dosud nenašli nikoho, komu by se dalo jméno přisoudit.



Obr. 40 | Byla dopasována a postavena duše.

Použité materiály:

- smrkové dřevo
- hovězí kost
- kožní klich
- destilovaná voda
- retušovací lak JOHA
- lih
- papírové utěrky
- struny Thomastik
- ebenové dřevo

NÁSTROJ PO RESTAUROVÁNÍ



Klaviorgan Anton Ulrich in Prag

Laurence Libin / Adam Bitljan • Národní muzeum – České muzeum hudby

Autoři popisují jeden z novějších přírůstků do fondu Českého muzea hudby v podobě velice zajímavého klávesového nástroje, který kombinuje klasický romantický klavír z počátku 19. století se zabudovanými varhanami. Klavír vyrobil pravděpodobně pražský stavitel klávesových nástrojů Anton Ulrich starší a do něj byly později instalovány varhany. Toto zajímavé technické řešení si vyžádalo radikální zásah do nástroje. Přednáška se zaměří na popis jednotlivých zásahů do klavíru a jejich dopadu na konstrukci, funkci i celkový vzhled a objasňuje jednotlivé kroky podle dosavadních poznatků a zjištění. Také stručně ukáže ošetření a dokumentaci takto výjimečné akvizice do našich sbírek.

CLAVIORGAN ANTON ULRICH IN PRAG

The paper describes the newest acquisition of the National Museum – Czech Museum of Music: an intriguing keyboard instrument that combines a standard Romantic period piano from the early nineteenth century with an in-built organ. The piano was probably produced by Anton Ulrich Sr, a Prague maker of keyboard instruments, and the organ was fitted into it at a later date. The inspired technical solution necessitated a radical transformation of the instrument. The paper details the individual intervention into the structure of the piano and their impact on its construction, function, and overall appearance, and explains each of these steps according to current knowledge and research. An overview is provided of the conservation and documentation of such an exceptional item in the museum's collections.

Laurence Libin je americký organolog, cembalista a emeritní kurátor sbírky hudebních nástrojů v The Metropolitan Museum of Art v New Yorku. Je autorem řady organologických publikací, mimo jiné *American Musical Instruments in The Metropolitan Museum of Art* (Norton, 1985) a také vedoucí redaktor druhého vydání *Grove Dictionary of Musical Instruments* (2015). Společně se svou

ženou Kathryn L. Libin, která je hlavní hudební poradkyní Lobkowických sbírek, navštěvuje Českou republiku a spolupracuje s Českým muzeem hudby při výzkumu nástrojové sbírky.

Adam Bitljan absolvoval Střední školu tvorby a designu nábytku v Liberci, VOŠ uměleckých řemesel v Brně (obor Restaurování a konzervování nábytku a nepolychromované dřevorezby pod vedením ak. mal. Pavla Luffera, ak. soch. Petra Jedličky, prof. Petra Jandy a prof. Josefa Filipa) a výtvarné kurzy pod vedením ak. mal. Evy Kubínové. V letech 2003–2004 působil jako restaurátor na pracovišti státního zámku Sychrov, poté působil jako restaurátor pro soukromé sběratele i galerie a muzea. V roce 2014 založil v Praze externí restaurátorské a konzervátorské pracoviště Severočeského muzea v Liberci. Od roku 2015 pracuje jako restaurátor Českého muzea hudby. Je absolventem odborných seminářů a workshopů v České republice, Norsku a Velké Británii.

✉ adam.bitljan@nm.cz



KLAVIORGAN (CLAVIORGANUM, CLAVIORGAN): OBECNÝ POPIS NÁSTROJE, HISTORIE

Hybridní klávesové nástroje kombinující struny a píšťaly mají dlouhou historii sahající minimálně do poloviny 16. století. Jejich přítomnost v období renesance je dobře doložena v archivních a ikonografických pramenech i na příkladech dochovaných v muzejních sbírkách. Nejstarší dochovaný britský klávesový nástroj (Lodewyk Theewes, 1579, obr. 1) je právě takový kompozit, propracovaně zdobený erby šlechtických rodů, které svědčí o jeho výlučně domácím použití. Na přelomu 16. a 17. století byly klaviorgany natolik důležité, že si zasloužily zmínku Michaela Praetoria (*Syntagma musicum*, sv. 2, De organographia, 1619), ačkoli mimo elitní kruhy byly stále velice ojedinělé.



Obr. 1 | Klaviorgan, Lodewyk Theewes, 1579, Anglie, Victoria and Albert muzeum, Londýn. Dostupné z: <https://collections.vam.ac.uk/item/O60635/the-theewes-claviorgan-claviorgan-theewes-lodewyk/>.

Renesanční a barokní typy využívaly strunné drnkací klávesové nástroje jako cembalo nebo spinet, které byly kombinovány s malými varhanami s jednou nebo více řadami píšťal. Měly většinou jeden manuál, který ovládal buď obě části naráz, nebo každou zvlášť. Vzduch byl vháněn měchy, ovládané asistentem. Někdy bylo možné strunnou část vyjmout z nástroje a hrát na ni samostatně, tak jak je to vidět na příkladu dvoumanuálového,

bohatě zdobeného nástroje, kde je zabudovaný malý spinet (Hauslaib and Cuntz, 1598, obr. 2).



Obr. 2 | Klaviorgan, Lorenz Hauslaib a Steffan Cuntz, Německo, 1598, MET Museum, New York. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/501762>.

Vzhledem ke své vysoké ceně, nepraktické velikosti a hmotnosti, mechanické složitosti, časté potřebě demontáže kvůli ladění (protože píšťaly a struny reagují různě na změny teploty a vlhkosti) se klaviorgany osvědčily hlavně ve zvláštních profesionálních případech, jako jsou například divadla, kde byl prostor pro nástroje omezený, kde však zároveň byla požadována velká tonální rozmanitost, nebo v domácnostech vyšších společenských tříd, kde zmíněné nevýhody nástroje byly ve srovnání s jejich reprezentativností zanedbatelné, neboť nástroje tu zastávaly roli symbolu společenského postavení a lákaly bohaté amatérské hráče také jako působivá kuriozita.

Rostoucí touha po naturalističtější dynamice u strunných klávesových nástrojů motivovala Cristoforiho vynález úderného kladívka klavíru (cca 1700), který byl poprvé aplikován na dvorské nástroje ve tvaru cembala, jež byly používané především profesionálními hudebníky zaměstnanými šlechtou a jejich institucemi. Asi po roce 1760, kdy se velmi rozšířily levnější stolové klavíry ve tvaru klavichordu (nejprve v německy mluvících zemích a Británii), začali stavitelé kombinovat tyto relativně dostupné, ale stále dynamicky flexibilní nástroje s malými varhanami, což poskytlo ještě větší výrazové možnosti. Nejranější claviorganum tohoto typu postavil Johann Andreas Stein v roce 1781 (Gothenburg City Museum, SWE).

Tyto nástroje, kombinace cembala a varhan nebo klavíru a varhan (v angl. tzv. *Organised harpsichord*, *Organised piano*), se brzy rozšířily mezi aristokracii a ctižádostivou buržoazii dokonce až do Ameriky a byly oblíbené po celé 18. století.

V 19. století, zejména v Americe, byly stolové klavíry doplněny o harmonium namísto těžkých varhan (píšťal). Tyto nástroje se ale nikdy nestaly zcela běžné i z důvodu nutnosti doplňku v podobě objemného měchového aparátu. Příklad takového spojení je nástroj, který pravděpodobně zhotovil Christian Gottlob Friederici (Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig) nebo nástroj zhotovený Antonem Tomaschkem (s harmoniem) z poloviny 19. století (Nationalmuseet / Musikmuseet, København).



Obr. 3 | Klaviorgan (cembalo / varhany), Herman Willenbrock, Německo, 1712. MET Museum, New York. Dostupné z: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/505209>.



Obr. 4 | Klaviorgan, Johannes Pohlman, okolo 1780, Anglie. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig. Dostupné z: https://www.europeana.eu/cs/item/09102/ULEI_M0003497.



Obr. 5 | Klaviorgan, Christian Gottlob Friederici, poč. 19. stol. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig. Dostupné z: https://www.europeana.eu/de/item/09102/ULEI_M0000231.

AKVIZICE KLAVIORGANA ANTON ULRICH IN PRAG DO FONDU NÁRODNÍHO MUZEA

Nástroj získaný do sbírky Českého muzea hudby je signován „Anton Ulrich in Prag“. Výrobce tohoto jména se narodil kolem roku 1790 v Žatci, zemřel 31. května 1851 v Praze. Po vyučení nástrojařem se usadil roku 1811 v Praze na Vyšehradě. V roce 1826 si zařídil dílnu na zhotovování klavírů ve Spálené ulici č. 104, kde pracoval až do své smrti. V letech 1830–1835 byl vrchním představitelem cechu varhanářů a klavírníků.



Obr. 6 | Jmenovka na klaviorganu Anton Ulrich in Prag. Foto: A. Bitljan.

Nástroj byl získán od soukromého italského sběratele a restaurátora klávesových nástrojů v roce 2021. Ten jej získal z vyhlášeného obchodu s hudebními nástroji Ciampi Pianoforti v Římě, kde byl údajně v jejich skladech již od doby předchozích

majitelů a nebyla známá další historie o nabytí nebo umístění tohoto klaviorgana. Italský sběratel se rozhodl nástroj prodat z toho důvodu, že není kompletní a tedy plně funkční jako klaviorganum a také proto, že bez konkrétní historie nemá větší hodnotu ani pro něj ani pro italský trh s hudebními nástroji. K nástroji bohužel neposkytl bližší informace o ošetření nebo další manipulaci. Při převzetí nástroje a jeho průzkumu u nás v muzeu jsme zjistili lokální poškození, které mohlo být způsobeno buď špatným zajištěním nástroje pro transport anebo již dříve, ve sběratelově dílně nebo u předchozích majitelů. U přípravy nástroje pro transport a samotné přepravě jsme bohužel nebyli přítomni.



Obr. 7 | Fotografie z dílny sběratele, který nabídl nástroj muzeu.

Fakt, že v Itálii nebyly vyměněny pedály klavíru ani nebyl doplněn vzduchový mechanismus varhan, svědčí o nezájmu o plnou funkčnost nástroje, i když nedávné zásahy poukazují na to, že přinejmenším klavírní část měla zůstat hratelná, a to i bez příslušenství ovládaného pedály.

AKVIZICE: PROCES, OPRAVY, PRŮZKUM, DOKUMENTACE

Po transportu nástroje byla stanovena základní karanténa a následné umístění do dílen muzea. Po rozbalení nástroje a jeho sestavení byla provedena celková prohlídka, dokumentace a vyjmutí oddělených součástí. U částí, kde byly patrné nánosy po neznámém chemickém ošetření, popříp. napadení plísní, byl proveden odběr s následnou analýzou v laboratoři Národního muzea.

Následně bylo provedeno čištění celku a jednotlivých součástí: bylo sejmuto víko a rozděleno na části, vyjmuta mechanika, varhanní část, podle míry a způsobu poškození bylo přístupováno k nutným lokálním opravám a podrobnějšímu ošetření v rozsahu čištění suchou, mokrou i chemickou cestou s následnou konzervací podle druhu materiálu atp. Průběžně byla prováděna podrobná fotodokumentace.



Obr. 8 | Demontáž mechaniky a čištění jednotlivých součástí. Foto A. Bitljan.



Obr. 9 | Čištění nástroje. Foto A. Bitljan.



Obr. 10 | Čištění varhanní části nástroje. Foto A. Bitljan.



Obr. 11 | Opravy pro zabezpečení nástroje ve sbírce. Foto A. Bitljan.



Obr. 12 | Varhanní část po očištění a kompletaci. Foto A. Bitljan.



Obr. 13 | Klavírní mechanika po očištění a kompletaci. Foto A. Bitljan.

POPIS NÁSTROJE: CHARAKTERISTIKA KLAVÍRU, ZVLÁŠTNOSTI A ZAJÍMAVOSTI

Jedná se o klaviorgan vycházející z klavírního křídla Antona Ulricha, který byl podle charakteristických znaků postaven přibližně mezi lety 1820–30. Soudě podle dekorativních technik typických pro období

biedermeieru (charakteristická ornamentální výzdoba, zde v podobě jemných florálních motivů, jemné zakřivení okolo klaviatury, květinami zdobená jmenovka orámovaná mosazným lisovaným profilem se signaturou výrobce provedeném dekorativním stylem písma v centrálním bílém oválu obklopeném perlami a další detaily svědčící o dobové estetice) a podle celkové propracovanosti nástroje můžeme předpokládat movitého zadavatele tohoto nástroje. Celá tato propracovaná dekorace drammatizuje šestioktávovou klaviaturu (FF–f⁴).



Obr. 14 | Detail klaviatury a detaily výzdoby. Foto: A. Bitljan.

Geometrická výzdoba na korpusu nástroje, jakkoli na velmi vysoké úrovni, nese celou řadu nelogických nebo nesymetrických řešení, která se projevují třeba u zlatých ornamentů v podobě dubových listů nebo na jisté nesourodosti v podobě kombinace jednoduchých geometrických motivů a jemných florálních motivů. Totéž se týká i jmenovky a jejího rámování. Uvedené prvky mohou být zcela náhodné, anebo vycházet z nějaké subdodávky klavírní skříně a dalších zdobných prvků.



Obr. 15 | Detail provedení dusítkové lišty. Foto A. Bitljan.

U klaviatury klaviorganu jsou zajímavé jak detaily, tak i zásahy do mechaniky, které ukazují na snahu o udržení nástroje v dobrém hracím stavu. Svědčí o tom i pravděpodobně pozdější kostěný

potah u některých tónových kláves a další novější opravy. Zajímavým prvkem je také například kovová vzpěra aplikovaná na dvou místech (mezi $c\#^1-d^1$ a $c\#^2-d^2$). Aby nedošlo k optickému přerušení strunného potahu, je na obou vzpěrách svislý otvor, kterým prochází nefunkční noha dusítka, která tlumí struny, ale nejsou zapojeny ke klávese z důvodu, aby struny, které jsou nefunkční nerezonovaly.



Obr. 16 | Detail provedení kláves. Foto A. Bitljan.



Obr. 17 | Detail kovové vzpěry. Foto A. Bitljan.

Stejně jako mnoho středoevropských klavírů raného romantismu byl i Ulrichův nástroj vybaven řadou konvenčních zařízení pro změnu tónu (nebo jeho doplnění) kromě obvyklých pedálem ovládaných zvedacích dusítek a mechanismů una corda.

Mezi těmito součástmi se nachází například tzv. fagotová lišta, která při dosednutí na struny vytváří zvukový efekt „bzučení“ a simuluje tedy zvuk fagotu. Dále je to sestava kovových zvonků, mosazná zvedací kovová lišta dosedající na část basových strun, možná také „buben“ (prvek narážející zesponu do rezonanční desky). Patrně nejzajímavější je zde ale zakřivená lišta v celém rozsahu strun,

která má zvedací mechanismus, v níž jsou umístěná dřevěná „kladívka“ se vsazeným plstěným zakončením, která při lehkém dosednutí na struny (vždy v jejich středu) vytvářejí oktávové harmonie. Tato část (velice zajímavá u tohoto typu nástroje) odkazuje na princip využívaný při hře na harfu, jež byl patentován významným výrobcem harf Sebastianem Erardem ve Velké Británii. Tato část zde byla nicméně zásadně upravena v souvislosti s dalšími zásahy do nástroje.



Obr. 18 | Detail funkčních prvků uvnitř nástroje. Foto A. Bitljan.

Zmíněné zvukové efekty jsou odrazem dobové rakousko-uherské módy, takzvané turecké hudby, která se vyznačuje bizarními bicími zvuky. Žádná tehdejší vážná hudba (např. Beethoven, Schubert) takové doprovodné efekty nevyžadovala, takže popsané (a zcela jistě drahé) součásti zakomponované do Ulrichova nástroje byly přidány očividně na žádost majitele, pravděpodobně movitého amatérského hráče, pro domácí zábavu.

ZMĚNY A ZÁSAHY NA NÁSTROJI, DETAILS PROKAZUJÍCÍ ÚPRAVY PŮVODNÍHO KLAVÍRU, VESTAVBA VARHANNÍ ČÁSTI

Zajímavé součásti, jejich úpravy a také jejich odpojení ukazují na zásadní změny na nástroji, které mohly být provedeny v souvislosti s vestavbou varhanní části, zkrácením původního Ulrichova klavíru anebo na základě specifických požadavků pozdějších majitelů nástroje.

Složitý systém pák namontovaných na spodní straně klavíru ovládá všechna původní dřívě popsaná tonální zařízení. Na původních ramenech pák jsou nainstalována kovová oka v jedné rovině

nejblíže k hráči. Z těchto ok vedla kovová táhla, která vedla k pedálům ovládajícím jednotlivé mechanismy. Zde propojení zcela chybí (i když je možné, že některé pedály mohly být ovládány koleny přes dopředu vysunuté části pák). Také zde zcela chybí základna, která bývá spojena s nohami klavíru a kde jsou umístěny pedály. Současné nohy klavíru ale nevykazují žádné známky takového připojení, a proto nemusí být původní.



Obr. 19 | Detail spodní strany nástroje a původního ovládání pedály. Foto A. Bitljan.



Obr. 20 | Demontované nohy. Foto A. Bitljan.

Nohy klavíru bývaly také někdy nahrazeny, aby se řídily současnými módními trendy nábytku, nebo byly zkráceny, aby se snížila klaviatura pro pohodlí dětského nebo malého hráče.

Velmi zásadním zásahem do klavíru je jeho evidentní zkrácení, kde došlo k seříznutí skříňě v její zadní části, což vedlo jednak k nutnosti použití silnějších basových strun, které jsou nyní opředené (v potřebném rozsahu). Toto zkrácení si vyžádalo také úpravu kobylky, která je nyní rozdělena a její oddělená basová část je posunuta více dopředu.

Je otázkou, zda je rezonanční deska s diagonálním směrem let původní (u jiného nástroje z dílny Antona Ulricha ve sbírce Českého muzea hudby, inv. č. E 2587, jsou léta rovnoběžně se strunami). Z důvodu přizpůsobení zkrácených strun musela být upravena také výše zmíněná „harmonická zakřivená lišta s kladívky“. Bylo k ní přidáno prodloužení, které umožnilo posunutí kladívek tak, aby opět udeřily do středu kratších strun (několik spodních kladívek muselo být odstraněno, aby se nedotýkaly kovových zvonků).



Obr. 21 | Detail viditelně zkráceného korpusu nástroje. Foto A. Bitljan.



Obr. 22 | Detail zakřivené harmonické lišty s kladívky a její úpravy. Foto A. Bitljan.

Extrapolací původních poloh nyní chybějících spodních kladívek lze vypočítat původní délky nejnižších strun (toto bylo porovnáno se zmiňným Ulrichovým klavírem, inv. č. E 2587, a potvrzeno zkrácení původního nástroje). To je také další vodítko pro určení přibližné délky původního nezkráceného klavíru. Dodatečně (a jistě velice nákladně) byla zkrácená skříň doplněna na zakázku vyrobeným

litinovým rámem. Železné výztuhy navíc podpírají rám a zabraňují jeho vytažení směrem dopředu.

S touto změnou souvisí pravděpodobně jiné svazky strun (1, 2, 3) a jiný typ strun, které jsou zde již zcela jistě moderní a tedy nepůvodní. Ve stejnou dobu došlo pravděpodobně také k úpravám polohy ladících kolíků v kličníku (v basové části) tak, aby vyhovovala této modifikaci.



Obr. 23 | Detail železné výztuhy a zavěšení strun. Foto A. Bitljan.



Obr. 24 | Detail kličníku a jeho opravy. Foto A. Bitljan.

S ohledem na řemeslné zpracování a další ukazatele (například styl železného rámu) došlo k těmto zásadním změnám pravděpodobně kolem poloviny 19. století, než byly odstraněny pedály klavíru. Nelze pominout možnost, že se těchto úprav ujal Ulrichův syn Anton Ulrich II. (1816–1887), o tom ale nemáme žádné důkazy. Období jeho života bylo poznamenáno ekonomickými a společenskými otřesy (např. revoluce v letech 1848–49, které vedly mimo jiné k emigraci Heinricha Steinwega do New Yorku v roce 1850, či rakousko-pruská válka v roce 1866), jež výrazně ovlivnily průmysl a kulturu v celé

střední Evropě. Přestavba klaviorgana mohla být provedena proto, aby uspokojila majitele, který po přestěhování do menších místností již neměl prostor pro plnohodnotný nástroj. Zkracování dlouhých klavírů prodejcem z důvodu prodeje nebylo v pozdějším 19. století neobvyklé. Tento postup (prováděný firmou Steinway & Sons přinejmenším do 90. let 19. století) byl ekonomičtější než výroba nového klavíru stejné velikosti a kvality. Zde se zdá, že stěna ohnuté zadní části klavíru byla použita i po zkrácení, jak naznačuje návaznost a provedení intarzie v tmavém spodním pruhu.



Obr. 25 | Detail ukončení zkráceného korpusu. Foto A. Bitljan.

O zkrácení klavírní skříně svědčí také řemeslné zpracování, které je na výrazně nižší úrovni než u prokazatelně původních částí, což je signifikantní nejenom pro tuto úpravu.

Neméně zajímavá je varhanní část, která je zjevně nepůvodní, a která zasluhuje další důkladný průzkum. Na rozdíl od klaviorgan, jejichž píšťaly jsou odděleně zapouzdřeny pod klavírem (jako u všech stolových modelů a křídel – např. nástroje od Johanna Andrease Steina a Christiana Gottloeba Friedericiho), zde byla důmyslně instalována jediná řada úzkých horizontálních dřevěných píšťal o 37 tónech (f^1 – f^4) ve vyjímatelném rámu („sáňkách“), který byl součástí původního klavíru a je umístěn pod klaviaturou.

Při instalaci varhan byly části výsuvného rámu poněkud hrubě odříznuty tak, aby se do něj vešly píšťaly a jejich miniaturní obdélníková vzdušnice. Kůží potažené vzdušnicové otvory se otevírají pomocí krátkých sloupků ovládaných 37 nejvyššími tóny kláves.



Obr. 26 | Detail varhanní části. Foto A. Bitljan.



Obr. 27 | Vyjmutá píšťala varhan. Foto A. Bitljan.

Většina píšťal byla laděna seřizovacími klapkami (jazýčky) z měkkého kovu zasazenými do jejich vrchní části, ale sedm nejnižších píšťal je ucpáno, aby se zmenšila jejich délka a bylo možné je instalovat do tak omezeného prostoru. Mimo jiné zvláštnosti v provedení píšťal je zajímavé i to, že krátké válcové patky píšťal se zdají být integrální součástí čtvercové spodními části píšťal.



Obr. 28 | Vyjmutá píšťala varhan, pohled zespodu. Foto A. Bitljan.

Píšťaly vykazují četné opravy a nejméně dvě píšťaly jsou patrně vyměněné. Je těžké si představit, jak mohly být píšťaly poškozeny „in situ“, přestože jsou tak dobře chráněny a ukryty uvnitř nástroje pod klaviaturou. Zvukový výstup těchto malých píšťal je těžké posoudit, ale musely znít velmi tiše, když byly instalovány pod klaviaturou. Možná mohly vytvářet jemnou výškovou melodii doprovázenou levou rukou hrající na spodním tónovém rozsahu klavíru nebo prodloužit a zakulatit tóny strun v diskantu klavíru.



Obr. 29 | Detail nápisů na varhanní části. Foto A. Bitljan.

V neurčité době zde byl tužkou napsán letopočet 1790 na diagonální plochou lištu, která nahradila původní středovou příčku a také hrubě vypálen nápis „L.P. 1795“ na přední části vzdušnice v basové části varhan. Tyto nápisy nejsou pravděpodobně původní.

Nejistá zůstává i otázka, v jaké době došlo k instalaci varhan do nástroje. Vzhledem k poněkud hrubému provedení samotné úpravy je nepravděpodobné, že by k této úpravě došlo v Ulrichově dílně.

Klavír a varhany mohou znít společně nebo samostatně. Dva čtvercové dorazové knoflíky vyčnívající dopředu přes přední část výsuvného rámu posouvají varhanní sestavu do nebo z hrací pozice pod klaviaturou. Úzký, knoflíkový „posuvník“ zapuštěný do pravé strany klávesy f⁴ může uvolnit nejvyšší (37?) kladívka klavíru vychýlením jejich chytačů dozadu. Chybějící měchový mechanismus, navíc nepohodlný na ovládnání, mohl vyžadovat asistenta k pumpování, protože řada pedálů klavíru by ponechávala malý nebo žádný prostor pro měchový pedál přístupný hráči. Ale malý objem

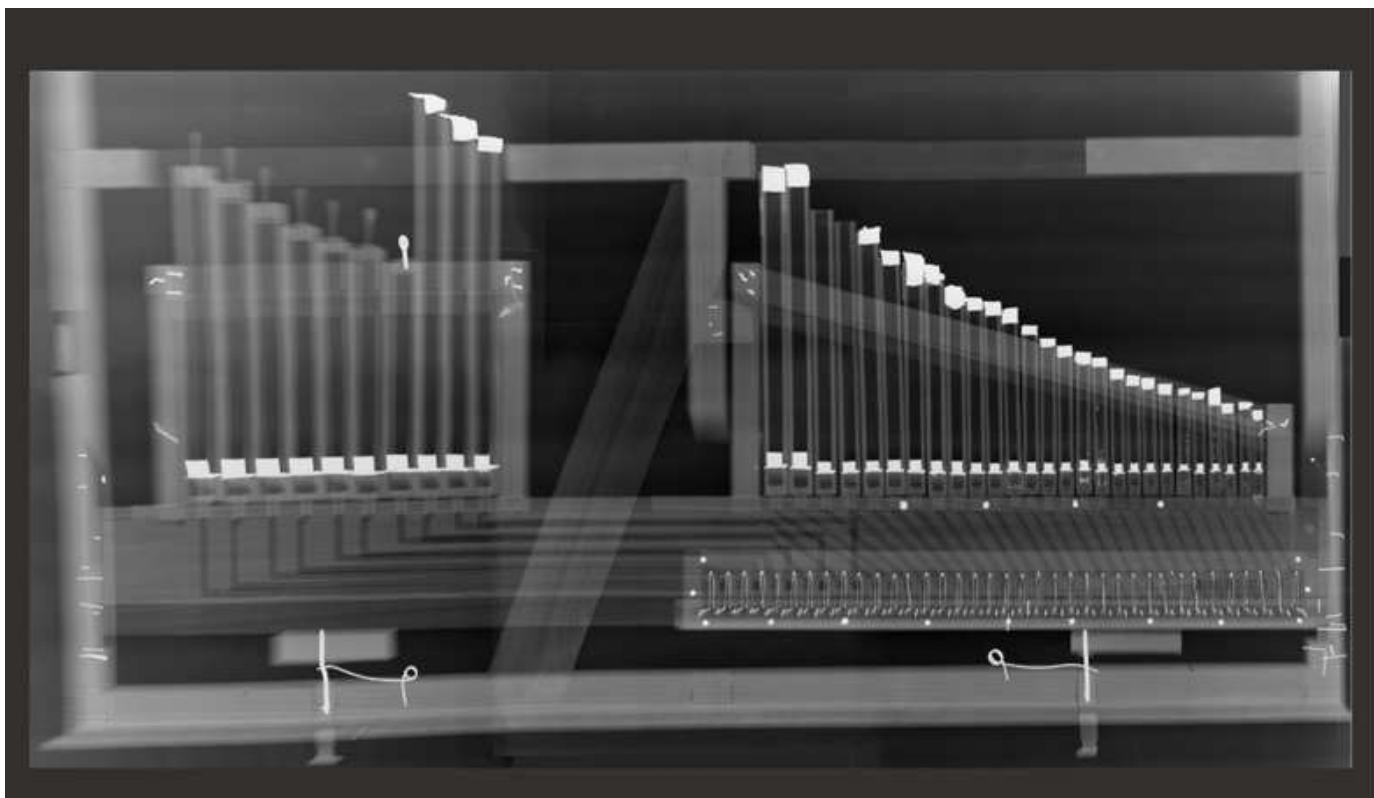
vzduchu potřebný k rozezvučení těchto nízkotlakových píšťal, zvláště hraných jednotlivě spíše než v akordech, ukazuje na odpovídající malý měch, jako býval používán např. v hracích hodinách.



Obr. 30 | Detail ovládaní přepínání mezi hrou na struny klavíru a na varhany. Foto A. Bitljan.

BUDOUCNOST (MOŽNOSTI, DALŠÍ VÝZKUM)

Řemeslné zpracování a další detaily zasluhují další podrobnější průzkum. Také samotná varhanní část si žádá důkladnou analýzu. U nástroje je možné provést celou řadu specifických materiálových analýz, které by mohly pomoci s datací nástroje a jeho součástí. Jedná se např. o fluorescenční spektroskopii, RTG (rentgenové snímkování) a XRF analýzu (rentgen fluorescenční spektroskopie). Za zvážení stojí rovněž možnost rekonstrukce mechanismu potřebného pro hraní na varhanní část nástroje i pedálové části pro zapojení původních funkčních prvků nástroje. S poměrně „malými“ zásahy i investicemi a vzhledem k unikátnosti tohoto předmětu, by bylo možné prezentovat nástroj a jeho zvukové možnosti minimálně v rozsahu základní klavírní a varhanní části a tedy jako klaviorgana, které je v naší sbírce zcela unikátní.



Obr. 31 | RTG varhanní části.

Poděkování:

Laurence Libin (spoluautor)

S. Deters (University of Edinburgh)



ELEKTRONICKÝ SBORNÍK Z KONFERENCE
Dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů
Praha, České muzeum hudby, 16. a 17. října 2024

Tento projekt vznikl za finanční podpory Ministerstva kultury České republiky.

© MCMi, 2024

www.mcmi.cz