



DOKUMENTACE KONZERVACE A RESTAUROVÁNÍ HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ

Sborník z konference
Národní muzeum – České muzeum hudby
Praha, 18. a 19. října 2023



METODICKÉ CENTRUM
DOKUMENTACE, KONZERVACE A RESTAUROVÁNÍ
HUDEBNÍCH NÁSTROJŮ



**MINISTERSTVO
KULTURY**



**NÁRODNÍ
MUZEUM**

OBSAH

Úvod	3
<i>Tereza Žůrková</i>	
Harmonium – zapomenutý koncertní nástroj	8
<i>Ondřej Mucha</i>	
Kytara zvaná barokní	17
<i>Jiří Čepelák</i>	
Vývoj koncertní kopie podle originálního historického dechového nástroje (fagotu)	33
<i>Ondřej Šindelář</i>	
Aspekty výzkumu a vývoje nových druhů hudebních nástrojů v Československu v 2. polovině 20. století	43
<i>Prokop Szegény</i>	
Restaurování a konzervace háčkové harfy Johann Krammer z roku 1834	54
<i>Adam Bitljan</i>	
Historické klavíry a význam jejich restaurování pro současné interprety a pedagogy	67
<i>Jan Jiraský</i>	
Restaurování dětských houslí Oskara Nedbala	76
<i>František Kůs</i>	
Soukromé sbírky hudebních nástrojů Národního muzea	86
<i>Daniela Kotašová</i>	
Obchodní katalogy hudebních nástrojů jako organologický pramen	99
<i>Jan Kříženecký</i>	
Podnět k diskusi o vytvoření standardu výkresové dokumentace historických hudebních nástrojů	108
<i>Jiří Arnet</i>	
Instrumentum excellence: súťaž výrobcov a dokumentácia slovenských ľudových hudobných nástrojov	112
<i>Bernard Garaj</i>	

ÚVOD

Ve dnech 18. a 19. října 2023 proběhl v budově Českého muzea hudby třetí ročník konference *Dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů*, která je jedním z pravidelných výstupů Metodického centra shodného názvu. Letošní konference navázala na tradici předchozích dvou ročníků a přinesla posluchačům možnost seznámit se s aktuálními problémy daného tématu. Program dvoudenního setkání sestával již tradičně jak z příspěvků týkajících se spíše teoretické problematiky (dokumentace hudebních nástrojů byla tentokrát rozšířena i o téma dokumentace postupu výroby na příkladu lidových hudebních nástrojů, dokumentace samotných výrobců hudebních nástrojů a také problematiku tvorby technické výkresové dokumentace historických nástrojů jako zdroje informací pro badatele i stavitele kopií historických nástrojů), tak také z části převážně praktické, kdy byly na příkladech konkrétních restaurátorských zásahů představeny nejnovější trendy v restaurování historických hudebních nástrojů. Často skloňovaná otázka uvádění historických hudebních nástrojů do hratelného stavu, která se prolíná jako červená nit programem konferencí pravidelně, byla na letošním setkání představena i ze zcela nového úhlu pohledu, totiž z hlediska interpreta a interpretace kompozic různých historických období, kde právě originální stav nástroje může být klíčový pro správné provedení dané skladby. Stejně jako v předchozím roce byl i tentokrát zařazen příspěvek týkající se zhotovení kopie nástroje podle historického originálu včetně definice úskalí a nástrah, které tuto volbu provázejí. Program byl doplněn též dvěma hudebními ukázkami.

Zahájení dvoudenního programu se ujal slovenský etnomuzikolog a etnoorganolog Bernard Garaj z Katedry etnológie a folkloristiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitře. Ve svém příspěvku (*Instrumentum excellense – súťaž výrobcov a dokumentácia slovenských ľudových hudobných nástrojov*) seznámil posluchače v širokém časovém horizontu (1975–2022) s historií soutěže výrobců lidových hudebních nástrojů, jejímž cílem je definice základních vývojových tendencí ve výrobě slovenských lidových hudebních nástrojů, dokumentace jejich akusticko-intonačních kvalit a jejich typologická či regionální systematická klasifikace. U zrodu soutěže, jež vznikla v důsledku ohrožení výroby některých slovenských lidových nástrojů a vytrácení se regionálních zvláštností (ať již při výrobě nebo výtvarném ztvárnění nástrojů) stáli mentoři slovenské etnoorganologie Oskár Elschek a Ivan Mačák, které netřeba představovat, ale i celá řada dalších odborníků, neboť kromě aspektu muzikologického zahrnovala soutěž i výzkum sociologický, lékařský a hudebně-interpretací. Autorova úvodní prosba o schovávavost posluchačů s představením problematiky mírně vzdálenější od tématu konference nebyla nikterak namístě, neboť vynikající příspěvek naopak demonstroval, že i téma zdánlivě vzdálené je s oblastí propojeno širokou škálou metodologických přístupů a systematických řešení.

Kurátorka sbírky hudebních nástrojů Národního muzea – Českého muzea hudby Daniela Kotašová shrnula ve svém příspěvku (*Soukromé sbírky hudebních nástrojů Národního muzea*) dosavadní i plánovaný výzkum nástrojových kolekcí soukromých sběratelů, které přešly do fondu muzea. Na příkladu několika nejvýznamnějších souborů tohoto typu shrnula jejich společné i odlišné znaky determinované obvykle dobou a prostředím jejich vzniku, ale i osobními preferencemi původního majitele. Zároveň však nastínila také některé dílčí aspekty výzkumu pojící se s těmito sbírkami a přesahující téma příspěvku, jako jsou problematika padělatelství a určení autorství nástroje obecně či téma rekonstrukcí historických hudebních nástrojů a pohytek k jejich vytváření.

Otázky padělatelství hudebních nástrojů se dotkl ve svém příspěvku (*Kytara zvaná barokní*) i Jiří Čepelák, který uvedl posluchače do problematiky termínu „barokní kytara“ a na příkladu ikonografických pramenů a zejména nástrojů dochovaných ve světových sbírkách demonstroval vývoj kytary obecně i charakteristické znaky kytary doby barokní. Ta dominovala od počátku 17. století až do konce století následujícího, než se postupně proměnila v šestistrunnou kytaru klasicismu a romantismu. Autor mimo jiné upozornil na skutečnost, že dnes dochované barokní nástroje nejsou zcela objektivním vzorkem, neboť se zachovaly především nástroje vysoce dekorované a vizuálně zajímavé, zatímco nástroje jednoduché známe spíše z ikonografických pramenů. Při interpretaci historického vývoje nástroje je tedy nutné vzít v potaz i sekundární prameny, které mohou reálnou situaci lépe vystihnout. Jiří Čepelák svým referátem volně navázal na svoji přednášku z roku 2021 (*Loutnové nástroje v muzeích, jejich konzervace a restaurování*) a oba příspěvky, jejichž písemná verze je dostupná v příslušných sbornících z konference, představují přehledný souhrn informací o dvou nejvýznamnějších strunných drnkacích nástrojích sledovaného období.

Podobně jako Jiří Čepelák zaměřil i Jan Mucha svůj příspěvek na představení konkrétního typu nástroje, tentokrát harmonia (*Harmonium – zapomenutý koncertní nástroj*). Autor ve svém referátu seznámil posluchače s historií tohoto dnes již téměř zapomenutého nástroje, který má však velmi bohatou tradici i historii jak v zahraničí, tak i v českých zemích. To autor demonstroval rovněž shrnutím nejvýznamnějších stavitelů harmonií u nás. V rámci referátu zazněla i hudební ukázka na nástroj postavený v roce 1895 firmou Packard v USA, který je součástí nedávno otevřeného soukromého muzea harmonií, jehož je Jan Mucha spoluzakladatelem (společně s Janem Tomankem). Muzeum nazvané Harmonium-Historie sídlí v Prostějově a zahrnuje největší sbírku harmonií u nás. Kromě výstavních aktivit muzeum pořádá i pravidelné koncerty a další vzdělávací programy. Velmi úctyhodným počinem zakladatelů je nejen velmi precizní péče o sbírku a její prezentace, ale také systematický sběr další doprovodné dokumentace (například soukromé sbírky archivních materiálů Jana Tučka, jednoho z nejvýznamnějších stavitelů harmonií u nás), kterou muzeum plánuje digitalizovat a postupně zprostředkovat širší odborné veřejnosti k vědeckým účelům.

Tématu hudebního průmyslu byly na konferenci věnovány dva příspěvky. Jan Kříženecký, kurátor sbírky hudebních nástrojů Národního muzea – Českého muzea hudby, seznámil posluchače s možností využití historických obchodních katalogů nástrojařských firem k organologickému výzkumu (*Obchodní katalogy hudebních nástrojů jako organologický pramen*). Tyto katalogy nejenže dokládají dobový sortiment používaných nástrojů, ale poskytují často celou řadu cenných praktických informací týkajících se ladění nástrojů, postupu výroby, péče o nástroje, tržní ceny apod. a je tedy možné je považovat za velice významné primární prameny při zhodnocení hudebního průmyslu konkrétních období či geografických oblastí. Metodické centrum se v letošním roce zaměřilo na systematickou dokumentaci těchto historických katalogů, které postupně zpřístupňuje v digitální podobě na svých webových stránkách. Na téma pak navázal svým referátem Prokop Szegény (*Aspekty výzkumu a vývoje nových druhů hudebních nástrojů v Československu v 2. polovině 20. století*) z Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně. Věnoval se pozadí a okolnostem organologického vývoje a výzkumu v Československu v druhé polovině 20. století a představil tak předmět svého aktuálního magisterského bádání. To je volným a rozšířeným pokračováním jeho bakalářského studia, které prezentoval na konferenci v roce 2022 (*Problematika dokumentace a prezentace experimentálních hudebních nástrojů na příkladu hudebních vynálezů Františka Herolda*). Autor zhodnotil institucionální zázemí vývoje a výzkumu v Československu reprezentovaném oborovým podnikem Československé hudební nástroje a seznámil posluchače se souvisejícími archivními materiály, jejich strukturou a možnostmi využití.

Vzhledem k širokému záběru uvedené problematiky se soustředil především na skupinu elektrofonických hudebních nástrojů a pokusil se nejen zhodnotit svůj dosavadní výzkum a definovat obecné závěry, ale vyvodil i řadu zajímavých otázek, které bude nutno ještě zodpovědět v rámci dalšího bádání.

Kromě průmyslové výroby hudebních nástrojů se v určitých odvětvích nástrojařského řemesla udržela až do současnosti tradice menších dílen a ryze manuální práce. Typicky je to možné sledovat na příkladu houslařství. Ačkoli se těšil tento obor u nás dlouhodobě zájmu odborných badatelů a v minulosti bylo publikováno několik prací na toto téma, zůstávají v něm stále bílá místa, která na své zhodnocení teprve čekají. Jedním z těchto počínů byl referát ostravského houslaře Tomáše Pospíšila (*Houslařství v Ostravě od prvních zmínek až do roku 2000*), který zmapoval více než stoletou a téměř neznámou historii houslařství ve svém regionu. Studium dobového tisku a dalších archivních materiálů se mu podařilo rekonstruovat souvislou tradici tohoto řemesla v Ostravě od 19. století do současnosti reprezentovanou jmény jednadvaceti houslařů. Kromě toho, že se při výzkumu zaměřil na sekundární písemné prameny, se systematicky věnuje i dokumentaci dochovaných nástrojů z těchto dílen. Jeho přednáška tak významně doplnila současný stav bádání dané odborné oblasti.

Než přistoupíme k praktické části konference, na které byly prezentovány konkrétní restaurátorské zásahy, je nutno ještě zmínit dva příspěvky, které stály na pomyslné hranici mezi oblastmi dokumentace a restaurování. V prvním z nich (*Vývoj koncertní kopie podle originálního historického dechového nástroje – fagotu*) referoval fagotista České filharmonie Ondřej Šindelář o projektu stavby věrné kopie fagotu (*podle originálu lipského výrobce Johanna Cornelia Sattlera*), kterého se zúčastnil v letech 2017–2021. Iniciátorem tohoto projektu byl italský fagotový virtuóz, pedagog a specialista na hru na historické fagoty Sergio Azzolini, u něhož Ondřej Šindelář studoval a který jej přivedl též ke spolupráci s barokními a klasicistními ansámblami zaměřujícími se na interpretaci tzv. „staré hudby“. Výsledný nástroj byl postaven v dílně renomovaného italského nástrojaře Alberta Ponchia a představen na koncertě v pražském Rudolfinu v roce 2021. Dnes již existuje několik kopií postavených podle primárního nástroje, které jsou využívány soubory pro historicky poučenou interpretaci staré hudby pro celém světě. Autor se ve svém příspěvku zaměřil především na definici úskalí, která stavbu kopie historického originálu provází, ať již se jedná o problematiku rozporu mezi historickým a soudobým laděním či o reálný stav historického nástroje, který vzhledem ke svému stáří nutně prošel menší či větší mírou degradace materiálu. Výsledkem průzkumu, jehož základem je výběr ideálního adepta na tvorbu kopie a jeho detailní měření, tudíž musí vždy být určitý kompromis mezi naměřenými hodnotami a reálnou představou o podobě nástroje tak, aby výsledný produkt dobře hrál.

S tématem rekonstrukcí historických nástrojů, které ostatně nezaznělo na konferenci poprvé, úzce souvisí i detailní technicko-konstrukční dokumentace původního nástroje. Ta hraje zásadní roli při stavbě novodobé kopie, ale má i celou řadu dalších využití pro dokumentaci nástroje či pro zachycení jeho stavu před restaurátorským zásahem. K uvedené problematice existuje ve světovém kontextu několik přístupů, z nichž každý má svá pro a proti. Díky referátu Jiřího Armeta (*Podnět k diskusi o vytvoření standardu výkresové dokumentace historických hudebních nástrojů*) se mohli posluchači s touto problematikou blíže seznámit na příkladu výkresové dokumentace některých prestižních zahraničních institucí, ale i platných technických norem (v ČR sada přejetých norem ČSN ISO). Cílem přednášky bylo formulovat principy zpracování výkresové dokumentace historických hudebních nástrojů, jak však autor sám nastínil již v úvodu svého referátu, není možné vytvořit jednotný princip, nýbrž je vždy nutné zohlednit účel, pro který je tech-

nický výkres vytvářen. V praxi muzejních institucí to znamená především rozpor mezi přesnou dokumentací (tedy zachycením současného stavu, který je účelný jako detailní způsob dokumentace nástroje nebo výchozí podklad pro následné restaurování) a mezi projekcí ideálního stavu, kde jsou ve výkresu zohledněny odchylky způsobené degradací materiálu, nepravidelnostmi vzniklými originálním výrobním procesem, pozdějšími úpravami či restaurátorskými zásahy. Druhý zmiňovaný přístup je obvykle vytvářen právě jako podklad pro reprodukci novodobých kopií. Na závěr příspěvku tak zazněla diskuse nad možnostmi muzejních institucí při tvorbě a distribuci těchto technických výkresů vlastních sbírkových předmětů.

Pomyslný třetí tematický blok konference zahrnoval příspěvky týkající se již konkrétních restaurátorských zásahů. Adam Bitljan, restaurátor Národního muzea – Českého muzea hudby, představil ve svém referátu (*Restaurování a konzervace háčkové harfy Johann Krammer z roku 1834*) postup restaurování a konzervace harfy z fondu Jihočeského muzea v Českých Budějovicích. Vnitřní průzkum korpusu odhalil papírový štítek výrobce, kterým byl Johann Krammer z Českých Budějovic. Ten byl uznáván jako hobojista ve vojenských kapelách, ale do historie se bohužel zapsal i jako „opravář“ hudebních nástrojů, které mnohdy velmi neodborně opravoval či dokonce upravoval podle vlastních představ (příkladem budiž mimo jiné úprava vzdušnicových šalmajů ze souboru tzv. Rožmberské kapely, dnes součást fondu Národního muzea – Českého muzea hudby, a jejich opatření smyšlenými dřevěnými čepy s trubičkou podobnou fagotovému esu a zakončenou klarinetovou hubičkou s jedním plátkem). Je-li tedy v případě restaurované harfy Krammer jejím výrobcem, nebo se podepsal pouze pod její opravu či rekonstrukci, zůstalo nezodpovězeno.

Mistr houslař František Kůs, restaurátor Národního muzea – Českého muzea hudby, seznamuje již pravidelně na konferencích Metodického centra posluchače s restaurátorskými zásahy na mistrovských nástrojích, neboť jeho gesci podléhá i péče o tzv. Státní sbírku hudebních nástrojů, tedy speciální vyčleněný fond špičkových smyčcových nástrojů. V předchozích letech se tak účastníci mohli seznámit s restaurováním houslí Davida Tecchlera z roku 1707 či houslí Didier Nicolas ainé po proslulém houslovém virtuóзовi Františku Ondříčkovi. Letošní referát se těm předchozím vymykal, neboť autor tentokrát představil restaurování dětských houslíček se znaky manufakturní výroby. Nástroj byl v tristním stavu a účelem zásahu byla možnost jeho vystavení, neboť se jednalo o dětské housle Oskara Nedbala, které údajně skladatel velmi miloval a celý život vozil s sebou jako upomínkový předmět. Z toho důvodu bylo zadání restaurátorského záměru divadelního oddělení Národního muzea, z jehož fondu předmět pochází, ohraničeno na zásah vedoucí k obnově podoby předmětu jako funkčního nástroje nicméně se zachováním některých poškození (například díra v lubu).

Otevřenost, se kterou se František Kůs s posluchači pravidelně dělí o své nedocenitelné zkušenosti, je jednou z příčin, proč mezi pravidelnými návštěvníky konference bývají houslaři. Letošní ročník byl pro ně programově pestrý, neboť dalším příspěvkem z oblasti jejich zájmu byl kromě uvedeného referátu i přednáška již zmíněného T. Pospíšila příspěvek dvojice Dominik Matušů a Pavel Celý (*Restaurování barokního kontrabasu olomouckého houslaře Johanna Strobla z pohledu houslaře*). S roční prodlevou jsme se tak vrátili k restaurování kontrabasů ze sbírky Vlastivědného muzea v Olomouci, které poprvé představila na konferenci v roce 2021 kurátorka této sbírky, Veronika Sovková. Zatímco před dvěma lety byl příspěvek koncipován z pohledu kurátora a autorka v něm nastínila jak historický kontext (barokní Olomouc a její hudební kultura), tak i osobnost samotného výrobce (ostatně autorství bylo v průběhu restaurování redigováno), letošní referát byl zaměřen již zcela prakticky a oba přednášející (Dominik Matušů jako autor restaurování i Pavel Celý jako

autor závěrečné zprávy z projektu) představili průběh celého zásahu vedoucího k obnově nástroje do plně funkčního stavu tak, aby mohl být občasné využíván pro hudební účely. Jelikož renovace nástroje do požadovaného stavu byl podmíněna poměrně rozsáhlými zásahy, byla cílem přednášky i diskuse nad tím, zda u nástrojů podobného typu usilovat o obnovení jejich hudební funkce, nebo se spíše přiklonit k jejich konzervaci a zachování jako muzejního exponátu.

Dalším referátem, který představil restaurování nástroje do hratelného stavu, byl příspěvek Jana Bečičky (*Restaurování klavichordu T. Wokurka*). Předmětem zájmu byl i tentokrát nástroj z fondu Vlastivědného muzea v Olomouci, a sice vázaný klavichord ze začátku 19. století, který byl dosud považován za anonymní dílo, avšak restaurátorský průzkum určil, že pochází z dílny Tomase Wokurky z Kutné Hory. Autor příspěvku, který je ostatně též pravidelným účastníkem konferencí Metodického centra, opět dokázal posluchače dokonale zaujmout precizností a odborností své práce, takže jeho přednáška byla sledována téměř se zatajeným dechem. Kromě samotného restaurování zmíněného nástroje nastínil Jan Bečička i problematiku restaurování strunných klávesových nástrojů obecně či problematiku tahu strun a shrnul také obecné postupy a zásady restaurování, ke kterým patří kromě precizní dokumentace a vlastního restaurování i následná péče, která může v některých případech převýšit i náklady na samotné restaurování. Autor tedy znovu předesílá otázku, jak přistupovat k restaurování a kdy je vhodné uvádět historické nástroje do hratelného stavu. Na závěr jeho přednášky vystoupil Tomáš Flégr a představil restaurovaný klavichord posluchačům i zvukově.

Zajímavým a dosud poměrně novým vhladem do problematiky byl příspěvek Jana Jiraského (*Historické klavíry a význam jejich restaurování pro současné interprety a pedagogy*), který upozornil na nutnou obezřetnost při restaurování historických klávesových nástrojů do hratelného stavu, neboť zvukové a mechanické vlastnosti původních nástrojů vypovídají mnohé o představách a záměrech tehdejších skladatelů a bez těchto poznatků je interpretační koncepce děl historických období poměrně omezená. Autor upozornil na to, že restaurátor může svým zásahem původní vlastnosti nástroje obnovit, ale i významně (a často nezvratně) změnit. Připomněl tak znovu nutnost důkladné dokumentace předcházející samotnému restaurování, ale i použití neinvazivních postupů a maximální respektování původního originálu.

Letošní konference opět umožnila setkání a diskusi odborníků z řad muzejních pracovníků, muzikologů, výrobců hudebních nástrojů, konzervátorů, restaurátorů, ale i studentů magisterských i doktorandských programů a širší veřejnosti. Podklady k letošnímu i předchozím ročníkům konference, včetně kontaktů na přednášející a elektronického sborníku, je možné najít na webových stránkách www.mcmi.cz. Těší nás, že mezi přednášejícími i posluchači máme již své stálé příznivce a hosty, neméně nás však těší, že si každoročně najdou cestu na tuto konferenci i noví kolegové z různých oborů. Budeme se snažit, aby i další ročníky naplnily jejich očekávání.

(zkrácená verze článku, který byl publikován v časopise Opus musicum, roč. 55, 2023, č. 6, s. 70–77)

Tereza Žůrková



ONDŘEJ MUCHA

Harmonium – zapomenutý koncertní nástroj

Harmonium – historie • info@harmonium-historie.cz

The Harmonium – A Forgotten Concert Instrument

The paper presents the now-forgotten and unfairly neglected concert instrument that is the harmonium. The author explores the instrument's development, its construction, worldwide renown, significance, and historical status in society, as well as its gradual fall into oblivion. The text also makes note of leading composers who wrote music for the harmonium, as well as major Czech producers. Finally, the present-day status of this musical instrument is assessed.

Harmonium, tento plnohodnotný hudební nástroj, zcela vymizel z veřejného hudebního života, kde téměř sto let zastával velice významné místo. Jeho existence je stále v povědomí, avšak jeho původní význam v kultuře a společnosti je neprávem opomíjen.

Historie nástroje

Harmonium je vzduchový klávesový vícehlasý hudební nástroj. Ve spodní části je umístěna měchová soustava a v horní části hrací mechanika (jazýčky, klaviatura, rejstříková táhla).

Specifickým znakem harmonia je dělení klaviatury na diskant a bas. Stejným způsobem jsou děleny také rejstříky tzv. hry. Obdobě jako u varhan se jednotlivé rejstříky staví v různých polohách, nejčastěji v 16', 8', 4' poloze. U velkých nástrojů se objevují rejstříky také ve 2' poloze v basu a 32' stopové poloze v diskantu.

Myšlenka vzniku nového hudebního nástroje má kořeny ve Francii na počátku 19. století. Prvním známým předchůdcem harmonia byl tzv. Orgue expressiv, který postavil v roce 1810 Gabriel Joseph Grenié (?1756–1837). Následně vyrobené hudební nástroje po vzoru Orgue expressiv se nazývaly fysharmonika nebo melodeon.



Schiedmayer Stuttgart, 80.–90. léta 19. století.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.

Zcela zásadní vliv na další vývoj a finální podobu harmonia měl francouzský výrobce hudebních nástrojů Alexandre-François Debain (1809–1877) v Paříži, který navázal na předchozí experimenty a dovedl je k dokonalosti např. rejstříkovou hrou.

V roce 1840 si nechal patentovat nejen samotný nástroj, ale také jeho název.



Alexandre-François Debain, r. 1866.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.

Harmonium rozdělujeme do dvou konstrukčních typů:

- tlakový (evropský) systém
- sací (americký) systém

Evropská tlaková harmonia se vyznačují silným a nosným zvukem, což způsobuje vzduch tlačенý na jazýčky. Rozsah klaviatury je u těchto harmonií od tónu C do c'''''. Mezi typické rejstříky patří *Expression*, *Percussion*, *Tremblant* a u koncertních harmonií *Prolongement*. Mezi významné evropské stavitele patřili např. Victor Mustel (1815–1890), Jacob Deutschmann (1795–1853), Peter Titz (1823–1873) či Teofil Kotykiewicz (1849–1920). Mohutné skříně těchto nástrojů jsou vždy z masivního dřeva.



Peter Titz Nachfolger in Wien (raný nástroj Teofila Kotykiewiczze), r. 1879.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.

Výrobu českých tlakových harmonií reprezentuje několik stavitelů, mezi kterými vyniká zejména Jan Tuček (1842–1913), první český továrník na stavbu varhan a harmonií v Kutné Hoře, a Alois Hugo Lhota (1852–1891), první český továrník na stavbu harmonií v Hradci Králové, který se vyučil u již zmíněného významného varhanáře a stavitele těchto nástrojů Petera Titze ve Vídni. Mezi další stavitele patří např. Josef Vanický (1854–1917), Josef Melzer (1871–1958), Bedřich Čápek (1850–1910) či Karl Neusser (1844–1925).



Jan Tuček Kutná Hora, 90. léta 19. století.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.



Alois Hugo Lhota Hradec Králové, 90. léta 19. století.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.



Alois Hugo Lhota Hradec Králové, firemní štítek 90. léta 19. století.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.



Peter Titz Wien (1823–1873), výrobní číslo 1296, dochovaná část harmonia významného vídeňského stavitele pochází z 50. let 19. století. Toto rané dílo patří mezi nejstarší dochované práce Petera Titze.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.

Americká sací harmonia se vyznačují jemným komorním zvukem, který vzniká sáním vzduchu přes jazýčky. Tento opačný způsob vynalezl okolo roku 1835 Jacob Alexandre (1804–1876) v Paříži, ale zdokonalen byl o něco později firmou Mason & Hamlin v USA. Rozsah klaviatury je od tónu F do tónu f'''. Nový způsob konstrukce nástroje umožnil doplnit rejstříkovou dispozici o basovou a diskantovou spojku a rejstřík Subbass 16' ve velké oktávě. Skříňe vynikají velkou zdobností s tzv. nádstavbami se zrcadlem nebo

atrapou varhanního píšťalového prospektu. Mezi významné americké firmy patří např. Estey, Chicago, Packard.



Chicago Cottage Organ Co., 90. léta 19. století.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.

Americká sací harmonia se dostala také do Evropy prostřednictvím zastoupení obchodníků s hudebninami. Na přelomu 19. a 20. století se jednalo např. od Vincence Micka (1834–1913) v Praze nebo Františka Raucha (?) v Plzni. Tito obchodníci nejčastěji zastupovali firmy Estey a Chicago.



Vincenc Micko, významný pražský obchodník s hudebninami, Estey Organ Co. Brattleborn, Vt. USA, 90. léta 19. století.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.



František Rauch obchodník s hudebninami v Plzni, Chicago Cottage, The Gable Company Chicago, USA r. 1905.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.

Prvním českým stavitelem amerických sacích harmonií byl Rudolf Pajkr (1869–1929), který založil vlastní továrnu v roce 1894 v Hradci Králové. Výrobou tohoto typu harmonia se dále zabývaly firmy Petrof v Hradci Králové a Lídl & Velík v Brně.



R. Pajkr & spol. Hradec Králové, r. 1924.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.

Zcela zvláštním typem harmonia je tzv. Kunstharmonium, které je považováno za nejdokonalejší typ tohoto nástroje. Harmonium do této dokonalosti dovedl jako první Victor Mustel (1815–1890) v Paříži. Zpravidla má jeden až dva manuály, rejstříky v 16', 8', 4', 2', 32' poloze, Percussion, Prolongement, Métaphone, pneumatické forte, dvojitou expresi a u velkých nástrojů až čtyři kolenové páky.



Petrof model VII., r. 1940.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.



Josef Vanický Třebechovice pod Orebem, 90. léta 19. století,
jednomanuálové harmonium se zasunujícím pedálem.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.

Mezi další druhy rozšířeného harmonia patří pedálové harmonium, tzv. jazýčkové varhany. Ty obsahují dva až tři manuály, které se svým rozsahem rovnají varhanám. U menších nástrojů bývá pedálová klaviatura zasunovací v podobě šuplete. Rejstříky jsou u tohoto typu již průběžné, tedy nedělené nejčastěji v 32', 16', 8', 4', 2' poloze. Dispozice je doplněna spojkami, kolektivy (P, MF, F) a žaluzií. U novějších jazýčkových varhan je nedílnou součástí ventilátor. V Československu se jejich výrobou zabývala firma Petrof v Hradci Králové ve spolupráci s firmou Rieger-Kloss v Krnově.



Petrof, r. 1940, dvoumanuálové harmonium s pedálem „jazýčkové varhany“, hrací traktura mechanická / rejstříková traktura pneumatická.
Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.

Uplatnění harmonia

Harmonium mělo ve společnosti velmi důležitý význam. Primárně bylo určeno pro koncerty v sálech, sálech a domácnostech. Později se stalo oblíbeným školním nástrojem a nahrazovalo varhany v církevních institucích a obřadních síních.

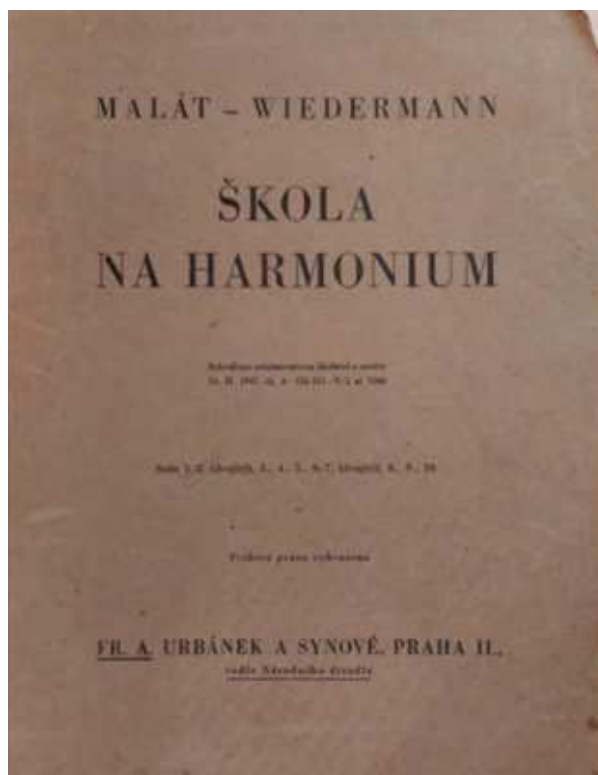
Vzhledem k velikosti bylo také oblíbeným cvičným domácím nástrojem mnoha varhaníků. Z významných českých varhaníků vlastnili harmonium například Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951), František

Michálek (1895–1951), Milan Šlechta (1923–1998), Jiří Ropok (1922–2005), Vladimír Hawlík (1911–1993), Josef Pukl (1921–2006) či Vratislav Bělský (1924–2003).

V době velkého rozkvětu harmonia vzniklo také mnoho škol pro tento hudební nástroj.¹ Vedle škol a instruktivní literatury vzniklo pro harmonium také velké množství skladeb od významných světových skladatelů – například César Franck (1822–1890), Alexandre Guilmant (1837–1911), Louis Vierne (1870–1937), Camille Saint-Saëns (1835–1921), Sigfrid Karg-Elert (1877–1933), Richard Strauss (1864–1949), Gustav Mahler (1860–1911), Arnold Schoenberg (1874–1951). Z českých autorů komponovali pro harmonium například Antonín Dvořák (1841–1904), Bedřich Smetana (1824–1884), Jan Malát (1843–1915), Vojtěch Říhovský (1871–1950) a Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951).

Harmonium si získalo velkou oblibu také u koncertních varhaníků. Ve 20. století se tomuto nástroji aktivně věnoval Josef Klička (1855–1937), Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951) a Miroslav Kampelsheimer (1907–1968). Ve 21. století se tomuto nástroji věnuje Ondřej Mucha (1986), varhaník, který je v současnosti prvním českým koncertním hráčem na harmonium a také zakladatelem HARMONIUM – HISTORIE, první

soukromé expozice harmonií v České republice se sídlem v Prostějově.



Jan Malát – Bedřich Antonín Wiedermann: Škola na harmonium. Foto: Ondřej Mucha. Expozice HARMONIUM – HISTORIE Prostějov.

Úpadek harmonia a jeho novodobá renesance

Postupný úpadek harmonia nastal ve druhé polovině 30. let 20. století. Vznik prvních elektrofonických hudebních nástrojů získal ve společnosti nejen velký obdiv, ale také velkou popularitu. Důsledkem této události započal postupný, stále se zmenšující zájem o harmonium. Zcela zásadním zlomem ve výrobě těchto hudebních nástrojů bylo období druhé světové války, kdy mnoho firem zaniklo.

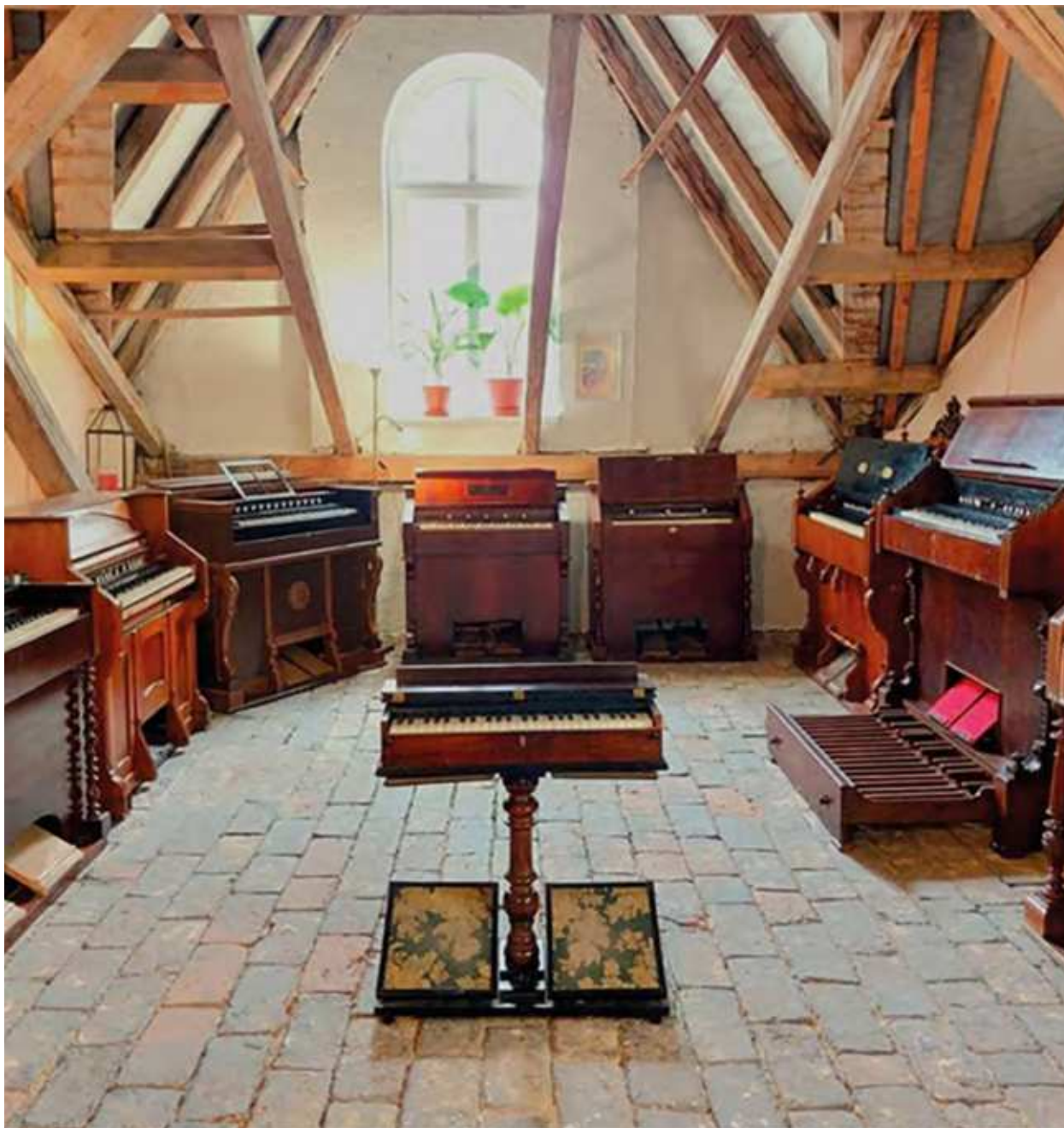
Další zlom nastal ve druhé polovině 40. let 20. století, kdy v Československu došlo ke znárodnění soukromých firem a výrobců hudebních nástrojů. V tomto období zanikly také poslední dílny výrobců harmonií. Uplatnění harmonia tak zůstalo pouze v církevních institucích jako liturgický nástroj, kde byl mylně označován pojmem „levná náhrada varhan“.

Renesance harmonia přichází postupně v 90. letech 20. století. Prvním počinem v tomto směru byl vznik muzeí v USA. Zájem o tento hudební nástroj se postupně dostal také do Evropy, ale cesta k jeho dřívější slávě a popularitě je velmi pozvolná. Jedno z velkých muzeí harmonií vzniklo v Holandsku, které má ve sbírce více jak sto nástrojů. K dalšímu počí-

1 Např. Jan Malát – Bedřich Antonín Wiedermann: Škola na harmonium; Hermann Wenzel: Harmoniumschule.

nu v tomto směru došlo v České republice. Varhaník Ondřej Mucha a houslista Jan Tomanek založili na podzim roku 2022 HARMONIUM – HISTORIE,² první soukromou expozici harmonií, která je jedinou svého druhu nejen u nás, ale také ve střední Evropě. Sbírkou obsahuje více jak sto nástrojů, postavených mezi lety 1855–1973 významnými staviteli a firmami v Evropě a USA. Velkou část sbírky tvoří harmonia téměř všech českých stavitelů a firem.

V současnosti zájem o harmonium stoupá především u mladé generace varhaníků. S koncerty na tento hudební nástroj se již dnes můžeme setkat např. ve Francii, Španělsku, Německu, Polsku, Maďarsku a také v České republice. Cílem všech milovníků, sběratelů a koncertních hráčů tohoto nástroje je dostat harmonium zpět do kulturního a společenského života, kam právem náleží, a vrátit mu jeho dřívější slávu.



HARMONIUM – HISTORIE první soukromá expozice harmonií v České republice. Ondřej Mucha & Jan Tomanek Prostějov, první část expozice.
Foto: Ondřej Mucha

2 Harmonium – Historie, dostupné z: <http://harmonium-historie.cz/>.

Použité prameny a literatura:

- MODR, Antonín. *Hudební nástroje*. 7. vydání. Praha: Supraphon, 1982.
- CMÍRAL, Adolf. *Základní pojmy hudební*. 8. vydání. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1967.
- BARVÍK, MALÁT a TAUŠ. *Stručný hudební slovník*. 5. přeprac. a doplněné vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, n. p., 1960.
- WENZEL, Hermann. *Praktische Harmoniumschule*. Leipzig: Fr. Portius.
- MALÁT a WIEDERMANN. *Škola na harmonium*. VII. vydání. Praha: Fr. A. Urbánek, 1947.
- ŘÍHOVSKÝ, Vojtěch. *Album pro harmonium op. 75*. Praha: Mojmír Urbánek, c1919.
- Státní oblastní archiv v Hradci Králové, Archivní oddělení Hradec Králové, Fond Antonín Petrof, továrna na piana, Hradec Králové.
- *Kunsthharmonium*. In: Wikipedia: the free encyclopedia [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation [cit. 2023-10-17]. Dostupné z: <https://de.wikipedia.org/wiki/Kunsthharmonium>.
- Soukromý archiv Ondřeje Muchy.
- Soukromý archiv HARMONIUM – HISTORIE.

O autorovi

Ondřej Mucha vystudoval varhany na Konzervatoři Evangelické akademie v Kroměříži (MgA. Karel Hiner), Sbormistrovství chrámové hudby na Univerzitě v Hradci Králové (prof. Dr. František Vaníček) a varhany na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě (prof. Imrich Szabó). Dále absolvoval Mezinárodní mistrovský interpretační kurz na Janáčkově akademii múzických umění v Brně – varhany (prof. Kamila Klugarová). Věnuje se koncertní činnosti ve hře na varhany a cembalo a je prvním českým koncertním hráčem na harmonium. Koncertně vystupuje v České republice a v zahraničí (například Slovensko, Polsko, Rakousko, Německo, Španělsko), dále na mezinárodních varhanních festivalech a mezinárodních hudebních festivalech. Společně s Janem Tomankem založili první soukromou expozici harmonií v České republice HARMONIUM – HISTORIE a jsou majiteli největší sbírky těchto nástrojů v naší zemi. V první polovině roku 2023 obdrželi Cenu Olomouckého kraje – výjimečný počín roku v oblasti umění – hudba.



JIŘÍ ČEPELÁK

Kytara zvaná barokní

Loutnař • jiri@cepelak.cz

The Baroque Guitar

The paper discusses the musical instrument known as the “Baroque guitar”. The author considers the definition of the Baroque guitar together with its characteristic structural features. He also investigates musical implementations of the Baroque guitar in various cultural regions (France, Italy, the German lands, Spain). The contribution includes a summary of issues related to the conservation and preservation of original Baroque instruments.

Snadná a rychlá ovladatelnost a možnost hrát i zpívat dohromady, to jsou pravděpodobně důvody, proč se kytara stala asi nejrozšířenějším nástrojem vůbec. V průběhu své historie se postupně zdokonalovala od pololidového nástroje určeného k doprovodu písní až po kytaru plastického a barevného zvuku vyhrazenou pro výsostně umělecké skladby a technicky náročné kompozice. Jednou z vývojových etap v její historii byla i tak zvaná barokní kytara, která dominovala od počátku 17. století až do konce století následujícího, kdy se postupně proměnila v šestistrunnou kytaru klasicismu a romantismu.

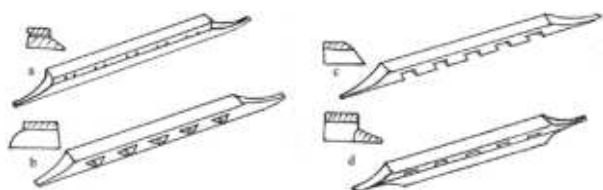
„Barokní kytara“

Asi není třeba připomínat, že termín „barokní kytara“ je termínem novodobým, který slouží pouze pro odlišení určitého typu nástroje používaného v určitém historickém období. Pro současníky to byla prostě kytara, někdy jen s přívlastkem „španělská“.



Barokní kytara – různé typy.

Barokní kytara má (ve srovnání se současnou klasickou kytarou) užší protáhlý korpus a pět sborů (strun vedoucích v párech).³ Úzká kobylka bez sedlového pražce je zakončená ozdobnými rozvlinami z tmavého dřeva lepenými na desku. Zvláštností některých kytar (zvláště francouzských) je můstková kobylka – obdélníkové otvory v kobylce umožňují nastavení vzdálenosti strun ve sboru.⁴



Kobylky barokních kytar: a) Itálie, b) Stradivari, c) a d) Francie.

Hmatník kytary je, stejně jako u louten, v rovině s deskou, která přesahuje spoj korpusu s krkem. Pražce kytary byly vázané střevové, pouze poslední dva byly lepené, dřevěné. Typickým detailem barokní kytary je 11 pražců na krku, dvanáctý pražec je umístěn tak, aby byl ještě podepřen vnitřním špalíkem, což zlepšuje ozev oktávy. Případné další pražce nejsou obvyklé a souvisí spíše s pozdějšími úpravami kytary. Barokní kytara má také větší menzuru než ty současné, kolem 68 cm a více (někdy až 76 cm), což nemusí být na pohled patrné. Důvodem je kobylka umístěná níže na desce, než je obvyklé pro kytary pozdějších období.

3 Dochované nástroje, které nebyly později přestavovány, mají obvykle deset kolíček. První struna byla ale, podobně jako na loutnách, jednoduchá, takže nástroj měl devět strun a desátý kolíček byl přidáván kvůli symetrii.

4 Tyto kobylky se výjimečně objevují na obrazech i u loutnových nástrojů středověku.

Kytary se stavěly jak s plochým, tak s klenutým dnem, obvykle skládaným z pásků dřeva nebo i slonoviny. Kytary francouzské jsou častěji ploché, italské naopak klenuté. Stejně tak ostatní technické detaily, dekorace a vlastně celý postup výroby se poněkud lišily podle jednotlivých regionů.

V porovnání s loutnami, jejichž tenké rezonanční desky byly vyztuženy mnoha žebry, mají barokní kytary desky silnější a žebra pouze dvě až tři, někdy doplněná dvěma vějířovými od kobylky k dolnímu okraji. Spodní desky plochých kytar nebyly žebrované vůbec a byly také celkově silnější. Žebra na spodní desce jsou dokladem pozdějších úprav nástroje, hlavně z 19. století. Luby byly naopak velice tenké, zejména u francouzských kytar i méně než 1 mm.

Povinnou výbavou barokní kytary byla rozeta, která byla na rozdíl od rozety louten vkládaná.⁵ Většinou byla zhotovena z několika odstupňovaných vrstev pergamenu a dýhy slepených dohromady a vykrajovaných po způsobu krajky. Existovaly rozety ploché i tři a více patrové s jemně propracovaným dekorem, případně i zlacené. Typické byly i prstencové rozety kolem otvoru, u dražších kytar často rafinovaně zdobené perletí a slonovinou vkládanou do barveného tmelu, u italských kytar také rostlinné ornamenty pod kobylkou a u spoje krku s korpusem, které byly provedeny rovněž tmelovou technikou.



Pohled na rubovou stranu patrové rozety



Rozety barokních kytar: plochá (podle Stradivariho kytary, Rawlins coll.) a patrové.

⁵ Silná deska kytary totiž neumožňuje řezání rozety přímo do ní, jako je tomu u louten.

Dochované barokní kytary jsou všeobecně vysoce dekorované, intarzované exotickými dřevy a slonovinou. Stejně jako tomu bylo u loutny, byly kytary často vnímány jako symbol společenského postavení majitele a míra zdobnosti někdy neznala hranic. Existovaly však i nástroje jednoduché, kterých se ovšem zachovalo podstatně méně a známe je spíše z dobových ikonografických dokladů.



Technika hry byla u barokní kytary poněkud odlišná, než jakou známe u kytary klasické. Rasgado (úder přes více strun najednou) bylo využíváno mnohem častěji a barokní kytara tak byla (hlavně v *continuu*) nástrojem spíše rytmickým než melodickým. Zvláštní způsob ladění kytary⁶ umožňoval také techniku hry zvanou *campanella*, kdy melodické běhy jsou hrány na rozdílných strunách a tóny mohou přeznívat.⁷



Barokní kytara byla častou rekvizitou na obrazech 17. a 18. století, a to jak v jednoduché verzi, tak i kytara vysoce dekorovaná. Z uvedených obrazů můžeme usuzovat, že zkušení hudebníci dávali přednost jednoduchým nástrojům s dobrým zvukem, kdežto zdobené nástroje byly spíše předmětem reprezentace (vlevo François Puget: *Réunion de musiciens* [cca 1688], Musée du Louvre a vpravo Jan Vermeer: *Dívka s kytarou* [1672]. Kenwood House English Heritage as Trustees of the Iveagh Bequest, London, inv. 88028841).

Krátká historie evropské kytary do konce 18. století

V Evropě se kytarové nástroje objevují (v porovnání s loutnou) poměrně pozdě – doklady pocházejí až z konce 15. století. Z dostupných pramenů také vyplývá, že největšího rozmachu se kytara dočkala v Itálii, a nikoli ve Španělsku, které je za kolébku evropské kytary všeobecně považováno.

Ranou verzí kytary renesančního období je španělská *vihuela da mano*, v Itálii pak *viola da mano*. Oba tyto nástroje jsou vlastně tvarem kytary s loutnovým laděním. Jejich řazení mimo linii kytary je dáno spíše prostředím, ve kterém se obě violy používaly, a z něj vyplývající „vyšší umělecké“ skladební techniky i techniky hry. Vihuela i viola da mano jsou doloženy

již na konci 15. století písemně a ikonograficky, později i dochovanými skladbami. Díky shodnému ladění s loutnou a stejnému počtu sborů byly s loutnou v praxi běžně zaměňovány. Několik málo dochovaných nástrojů, které jsou dnes za vihuelu považovány, jsou vzhledem dosti rozdílné a je proto obtížné určit, jak vypadala vihuela typická.

⁶ Ladění barokní kytary bylo aA, d'd, gg, hh, e' (s mnoha odchylkami). Nejčastější byla varianta aa, d'd, gg, hh, e', tedy lomené ladění, které umožňovalo nezvyklé melodické efekty.

⁷ Podobnou techniku dnes používá například pětistrunné banjo.



Dobová zobrazení vihuely a violy da mano.



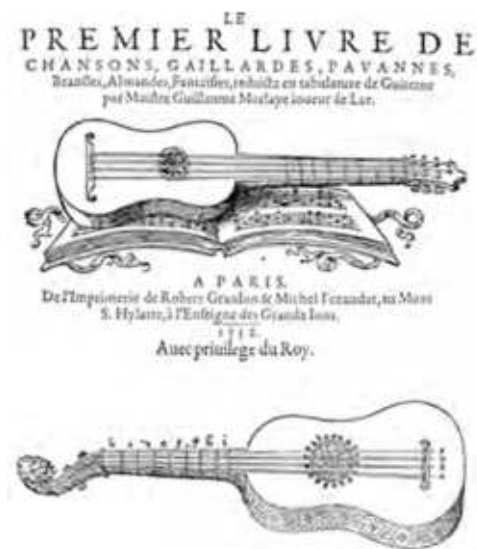
Dochované nástroje: a) „Chambure“ vihuela (kopie Stephen Barber); b) „Jacquemart André“ vihuela; c) Vihuela „Marianita“, Quito, Equador.

O něco mladším nástrojem je čtyřsborová, tak zvaná sedmistruhá kytara. Ta byla spojena především s doprovodem písní a tanců a tomu odpovídala i převažující technika hry *rasgado*. První sólové skladby pro tuto kytaru hrané technikou *punteado* (hra jednotlivých tónů) máme ale ojedinele doloženy již v první polovině 16. století. Tato menší kytara s vyšším laděním⁸ byla nejvíce rozšířena zejména ve Francii. Z této doby se dochovalo několik tištěných sborníků francouzské proveniencí. Dnes již ale není znám žádný dochovaný originální nástroj.

Pátý sbor byl ke kytáře přidán již kolem roku 1550, většího rozšíření se ale barokní kytara dočkala až kolem roku 1600. V některých zemích se udržela její obliba přibližně až do roku 1780, kdy ji postupně nahradila kytara se šesti strunami,⁹ kterou dnes nazýváme přívlastkem „romantická“. Rozvoj a rozšíření kytary barokní v 17. a 18. století bylo (opět podobně jako v případě loutny) rozdílné v jednotlivých evropských regionech. Rozdíl byl nejen v konstrukci a způsobu hry, ale i v časovém posunu, který byl dán jak společenskou tak politickou situací v Evropě.

⁸ Ladění čtyřsborové kytary v podstatě odpovídá dnešnímu ukulele, i velikost byla podobná, rozdíl je jen v párovém ostružení.

⁹ Přechod pětisborové kytary na šestistruhou trval delší dobu a vzájemně prolínal. Sborové ostružení, typické pro barokní kytaru, nezmizelo náhle a v každé kulturní oblasti to bylo trochu jiné. V Itálii vedle sebe existovaly kytary pětistruhá a pětisborové již od cca. 1770. Francie přecházela přibližně od stejného období rovnou na šest strun. Ve Španělsku se sborové ostružení naopak udrželo i po přidání 6. sboru až do cca. 1830.



Renesanční kytara: vyobrazení v dobových sbornících a současná rekonstrukce.

Itálie

V Itálii začíná obliba pětisborové barokní kytary již na počátku 17. století a zhruba po roce 1620 se s kytarami doslova roztrhl pytel. Snad to bylo dáno i tím, že Itálie stála poněkud stranou tehdejšího evropského válečného konfliktu.

Rozšíření kytary dokládají nejen dochované nástroje a ikonografické památky, ale také velké množství sborníků skladeb a doprovodů zapsaných zvláštní tabulaturou zvanou *alfabeto*.¹⁰ Kytara byla používána jak v lidovém prostředí (zde většinou k doprovodu zpěvu), tak i v prostředí vyšších společenských vrstev, v tzv. „vážné“ či umělecké hudbě. Byla nástrojem sólovým i pro continuo v orchestrech a souborech. K nejvýznamnějším skladatelům té doby patří Giovanni Paolo Foscari (cca 1600–1647) či Francesco Corbetta (1615–1681).

Centrem výroby kytar v Itálii byly zejména Benátky – dochované nástroje jsou v drtivé většině signovány jmény benátských výrobců.¹¹ Tyto kytary mají většinou klenuté dno, jsou vyrobeny z exotických dřev a rafinovaně zdobeny intarsiemi s použitím slonoviny a perleti.

Rovněž kytary ploché byly stavěny z pásků. Pravidlem jsou široké prstence kolem otvoru a dekorace vrchní desky tmelovou technikou.

Italský způsob konstrukce kytar vychází z praxe stavby louten. Krk a korpus jsou zhotoveny odděleně. Krk a patka jsou ke korpusu přilepeny a spoj je zpevněn (stejně jako u louten) hřebíkem. Nástroje neměly olubení, spoj se dnem byl zpevněn nalepením proužku plátna (pergamenu, papíru).

Vrchní deska byla lepena nakonec pouze na luby a špalíky. Žebrování tvořila obvykle jen dvě příčná žebra na vrchní desce nad a pod rozetou. Krky bývaly dýchované a intarzované, patky obvykle oddělené, kónické. Poměrně tenká hlavice (kolem 10 mm) s ozdobně tvarovanými boky byla spojena s krkem na typický V spoj.

¹⁰ Tyto tabulatury zaznamenávaly celé akordy pomocí písmen – ty ale neznamenaly tóninu, nýbrž konkrétní hmaty, jejichž tabulka bývala ke sborníku připojena. Rytmičtý záznam rasguadových úderů byl zobrazen podélnou linkou, od které šly krátké linky nahoru a dolů podle toho, jak měl být úhoz veden.

¹¹ Matteo Sellas (cca 1580–1661), Giorgio Sellas (1574/1596–p1648), Christoph Koch (cca 1650, též Cristofolo Choc, Cocko ap.). Kromě Benátek známé výrobce kytar např. z Milána – např. Giovanni Smit (c1646), či z Ancony – např. Giovanni Tessler (cca 1600–p1625).



Ukázka způsobů notace kytarové hudby 17. století: a) alfabeto; b) tabulatura; c) tabulka hmatů pro zápis v alfabetu.

Stavbě kytary se v době kolem roku 1700 věnoval i Antonio Stradivari (cca 1643/49–1737). Dnes je známo asi šest kytar připisovaných tomuto mistrovi. Ve srovnání s ostatními dochovanými italskými kytarami jsou „tak trochu jiné“ – jsou stavěné typicky houslařským způsobem, korpusy jsou ploché, vyrobené z javoru, jednoduché a bez výraznějších dekorací. Naznačují, že autora pravděpodobně zajímal více zvuk nástroje než jeho atraktivní vzhled.¹²

Zvláštním typem barokní kytary je v Itálii tzv. *chitarra battente*. Jedná se o kytaru s krátkým krkem a potaženou kovovými strunami, na kterou se hrálo výhradně technikou *rasgado*. Protože kovové struny nebylo možné uvázat do kobylky jako ty střevové, měla tato kytara volnou kobylku a zalomenou rezonanční desku (jako pozdější neapolská mandolína používaná i v současnosti) a struny byly uchyceny na kolíčcích nebo struníku na dolním



Tzv. „Sabionari“ kytara, Antonio Stradivari, Cremona 1679.

¹² V cremonském muzeu jsou uloženy také šablony korpusů a hlavic kytar, které údajně patřily Stradivarimu. Potíž je v tom, že se žádná ze šablon neshoduje s korpusem jeho dochovaných kytar.



Italské kytary: a) Matteo Sellas; b) Magno Graill (foto z: ACCORNERO, Giovanni – EPICOCO, Ivan – GUERCI, Eraldo: *La chitarra: quattro secoli di capolavori / The guitar: four centuries of masterpieces*, Torino 2008). • c) Italský způsob vnitřní konstrukce.

okraji korpusu. Nutností byly – rovněž kvůli kovovým strunám – také pevné kovové pražce. Struny byly vedeny dvojmo, později i trojmo. Byly to pouze dráty a tomu se přizpůsobovalo i ladění nástroje.¹³ Kytary

battente mívaly často výrazně hlubší korpus. Obliba těchto kytar způsobila, že byly podle nich upravovány („battentizovány“) i kytary běžné – zkrácením krku a zalomením desky.



Chitarra battente, anonym, Itálie, cca. 1750 (foto z: ACCORNERO, Giovanni – EPICOCO, Ivan – GUERCI, Eraldo: *La chitarra: quattro secoli di capolavori / The guitar: four centuries of masterpieces*, Torino 2008).

13 Chitarra battente se udržela v jižní Itálii (Kalábrii) až do 60. let 20. století včetně archaického ostrušení pouze dráty (neopředenými strunami). Kuriozitou v této době je použití drátů z rozpleteného brzdového lanka na kolo, které prý hrály lépe než profesionální struny (TUCCI, Roberta – RICCI, Antonello: The Chitarra Battente in Calabria, *Galpin Society Journal*, vol. 38, 1985, s. 78–105). Na hudební scéně se chitarra battente v alternativních žánrech občas objevuje dodnes.

Francie

Dalším centrem kytary a kytarové hry se kolem roku 1640 stala Francie. Její popularita zde vzrostla mimo jiné i díky skutečnosti, že na ni hrál sám Ludvík XIV. a kult jeho osobnosti tak způsobil zvýšenou poptávku po kytarách zejména mezi společenskou elitou.

Ze skladatelů jmenujme alespoň Roberta de Visée (cca 1655–1732/1733), v Paříži i u dvora v té době také působil „největší mistr kytary“ – Ital Francesco Corbetta (1615–1681).

Francie si vytvořila vlastní typ kytary, který se poněkud lišil v konstrukci i ve zvuku. Mezi jejími autory a staviteli jednoznačně převládala v 17. století rodina Voboamů, kteří v průběhu tří generací postavili řadu skvělých kytar. Jejich kytary existují ve třech verzích – od jednodušších, určených pro běžnou klientelu, až po důmyslně a rafinovaně zdobené a intarzované, které byly vyhrazeny pro nejvyšší společenskou vrstvu včetně královského dvora.

Nejstarší z rodu, Alexander Voboam (cca 1634/46 až 1692/1704), a po něm všichni členové této rodiny, uplatnil při konstrukci kytary tzv. „archaický styl“ stavby, který se v trochu jiné variantě dodnes používá ve Španělsku. Kytara byla stavěna od vrchní desky,

na kterou se postupně přilepila kobylka, žebra, dolní špalík a krk – ten tvořil s horním špalíkem jeden celek. Luby byly do horního špalíku zasazeny do drážky a zajištěny klínem a poté přilepeny k vrchní desce. Nakonec byla nalepena spodní deska. Místo olubení (které se u kytar začalo používat až na konci 18. století) byl spoj vrchní desky a luby zpevněn do kouta nalepeným provázkem. Vrchní deska s užším prstencem z ebenu a slonoviny kolem rezonančního otvoru je opatřena obvykle třemi žebry, z toho jedno pod rezonančním otvorem a dvě mezi otvorem a krkem. Žáda (vždy plochá) žebrovaná nebyla. U kytar intarzovaných želvovinou jsou luby a záda podlepeny vrstvou z měkkého (smrkového) dřeva. Kytary jednodušší mají obvykle záda z 5 až 7 pásků tisového dřeva s ozdobnými trojlinkami mezi nimi a velmi tenké ebenové luby. Typickým dekorativním prvkem je tzv. routový lem – asi 5 mm široký pás kosočtverců střídavě z ebenu a slonoviny, který lemoval okraj vrchní desky a hmatník.



Francouzská kytara, Jean Voboam, 1680 (foto z: SINIER, Daniel – RIDDER, Françoise de: *La Guitare Paris 1650–1950*, Torino 2007). • Francouzský způsob vnitřní konstrukce.

Takovýchto francouzských kytar se zachovalo poměrně velké množství, zejména těch bohatě zdobených, které jsou chloubou muzeí i soukromých sbírek. Kytary byly ve Francii stavěny i ve století následujícím, již ale s mnohem střízlivějším zdobením a obvykle za použití tuzemských dřev. Nicméně již na sklonku 17. století obliba kytary ve Francii upadá a její funkci přebírájí čím dál tím více nástroje klávesové. Kytary se také často stávají obětí nadšení pro niněry, které se kolem

roku 1720 všeobecně ve Francii rozšířilo. Korpusy kytar tak často posloužily právě k výrobě módních niněř. Hudební skladatel François Campion (cca 1686–1748) vystihl tento jev s francouzsky vzletnou elegancí slovy: „Což nevíte, k čemu se nyní výhradně používají loutny, theorby a kytary? Tyto opovrhované a barbarské nástroje jsou odsouzeny soudem poslední instance a jsou předělávány na niněry – zde je jejich hrob.“¹⁴

Anglie

Hra na barokní kytaru je doložena i v Anglii, neznáme ale žádného anglického výrobce 17. století.

Nástroje byly pravděpodobně výhradně dováženy z kontinentální Evropy. Teprve kolem roku 1760 je to John Preston, kdo kromě jiných drnkacích nástrojů cistrového typu (tzv. „anglické kytary“) vyráběl i kytary.

Dochovaly se také v Anglii vyráběné anonymní kytary, které napodobovaly oblíbené nástroje španělské, lišily se však od nich vnitřní konstrukcí.

Španělsko

Ačkoliv byla barokní kytara často označována přídomek „španělská“, víme toho dnes o kytarě ve Španělsku paradoxně velmi málo.

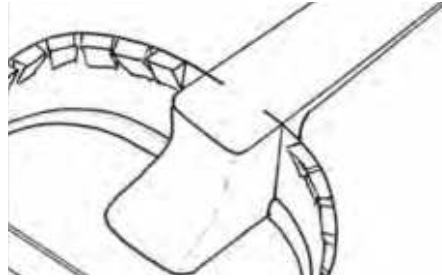
Na vině je zřejmě přílišná španělská náboženská nepřijatost tohoto období a skutečnost, že kytara byla vnímána jako nástroj ryze světský a řečeno dobovým termínem „daremně uši lechtající“. Pod vlivem španělských církevních institucí tak byly kytary zapovídány a ničeny, takže až na nepatrné výjimky se nám dodnes téměř žádné nedochovaly. Zachovaly se ale skladby pro kytaru, reprezentované především jménem Gaspara Sanze (1640–1710). Změna nastává až na konci 18. století, kdy jsou kytary ve Španělsku vyráběny především pro export. K nejznámějším výrobcům patřil Joséf Pagés (cca 1740–p1822) v Cádizu a další členové této rodiny.

Konstrukčně jsou tyto kytary téměř bez výjimek stavěny archaickým způsobem s luby vsazovanými do drážky (na rozdíl od francouzské tradice ale bez klínu). Jsou stavěny od vrchní desky a vyskytuje se u nich již olubení – u vrchní desky tvořené masivními trojhrannými špalíky o délce cca 10 mm vlepenými do kouta spoje s luby. Kytary mají obvykle tři poměrně robustní žebra na vrchní i spodní desce. Párové ostrunění, typické pro barokní pětisborovou kytaru, částečně přetrvává u španělské kytary i po zavedení šestého sboru až přibližně do roku 1830, je to však už jiná kytara.

14 CAMPION, François: *Lettre de monsieur l'abbé Carbassus à Monsieur De *** auteur du Temple du goût sur la mode des instrumens de musique* [...], Paris 1739.



Španělská kytara, anonym, cca 1770 (foto z: RIDDER, Françoise de – SINIER, Daniel – CASANOVA, Jérôme: *La Guitare espagnole 1750–1950 / The Spanish guitar 1750–1950, Paris 2019*).



Španělský způsob vnitřní konstrukce.

Německé země

Zájem o kytaru a kytarovou hudbu v německých zemích vzrostl až po třicetileté válce a po částečné konsolidaci země.

Ačkoliv většina italských výrobců kytar je německého původu, v německých zemích neznáme v 17. století prakticky žádného. Válčný rozvrát zřejmě vykonal své a nástrojaři z oblasti Füssenu hledali obživu jinde. Známejším jménem je pouze Jacob Stadler, který působil v Mnichově.

Centrem výroby kytar v německých zemích se ke konci 17. století stává Hamburk – bohaté hanzovní město, kde byla díky významnému obchodnímu přístavu snadněji dostupná exotická dřeva a další materiály (slonovina, želvovina) pro výrobu zejména luxusních kytar. Jejich výrobou proslul mezi lety 1690–1740 Joachim Tielke (1641–1719) a další hamburští nástrojaři z jeho okruhu. Jednalo se o kytary vrcholně dekorované, určené pro nejvyšší společenské vrstvy. Korpusy i krky těchto kytar byly intarzované všemi uvedenými luxusními materiály, časté byly přepisy dobových grafických

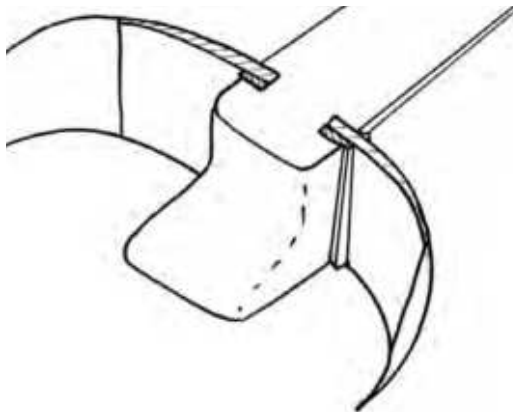


Kytara, Joachim Tielke, Hamburg (foto z: HELLWIG, Friedemann – HELLWIG, Barbara: *Joachim Tielke – Kunstvolle Musikinstrumente des Barock, Berlin – München, 2011*).

listů s legendárními antickými výjevy a motivy květin, zejména slunečnic.

Joachim Tielke si vytvořil svoji vlastní verzi konstrukce, vycházející z archaického způsobu „španělské boty“, neboť musel zajistit větší stabilitu korpusu porušenou technikou intarzie. Klíny, které zpevňovaly spoj korpusu s krkem tak byly zesíleny zvláštní vložkou, která bránila vyvracení krku tahem strun. Celý korpus byl navíc vylepen (vylaminován) plátnem. Také klenutí spodní desky je u Tielky originální – je to vlastně rovná deska, jejíž klenutí je vytvořeno jen prohnutím – přitažením k obloukově tvarovaným lubům. Tímto způsobem konstruované kytary byly

ovšem více nástrojem reprezentativním než dobře znějícím, nicméně díky jejich vrcholné dekorativnosti se jich zachovalo poměrně velké množství.



Tielkův způsob vnitřní konstrukce.

České země

V Čechách, zejména v Praze, se kytara objevuje poměrně brzy – pravděpodobně již někdy po roce 1630, kdy do Prahy přichází z Füssenu rozvráceného švédskou okupací houslař Andreas Ott (kolem roku 1650, psán též Oth).

V Národním muzeu – Českém muzeu hudby se dochovaly dvě jeho překrásné kytary stavěné v italském stylu (inv. č. E 471, E 1222), třetí kytara z jeho dílny se nachází ve Švédsku (Stockholm: Scenkonst-

museet, inv. č. N147484). Další nedávno objevená kytara,¹⁵ jejímž autorem je Ottův zeť Leonhard Pradter (cca 1654–a1692), je postavena ve stejném stylu a evidentně i na stejné formě.



Kytary, Andreas Ott: a) Národní muzeum – Českém muzeu hudby; b) Scenkonstmuseet Stockholm. • Kytara, Leonhard Pradter: c), d) (foto z: ACCORNERO, Giovanni – EPICOCO, Ivan – GUERCI, Eraldo: *La chitarra: quattro secoli di capolavori / The guitar: four centuries of masterpieces*, Torino 2008).

15 Zpráva o jejím restaurování: RIDDER, Françoise de – SINIER, Daniel: Restoring a Guitar by Leonhard Pratter (Prague 1676): A Luthier's Report. *SOUNDBOARD (The Journal of the Guitar Foundation of America)*, Vol. XXXIII, 2007, č. 3–4, s. 10–15.

Kytaru zmiňuje i Thomas Balthasar Janovka (1669 až 1741) ve svém spisu *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae* z roku 1701 a kytary i kytarové tabulatury

jsou doloženy i v některých českých klášterních sbírkách.

Útlum zájmu o kytaru

Rozvoj klávesových nástrojů v druhé polovině 18. století poněkud utlumil zájem o kytaru. Ta se však na scénu vrací poměrně brzy, po roce 1800, a sice jako šestistrunný nástroj v rukou obdivovaných sólistů, jakými byli Fernando Sor (1778–1839) nebo Matteo Carcassi (1792–1853).

Mnohé barokní kytary jsou proto „modernizovány“ – tj. přestavovány pro tyto účely. Přestavbě na šestistrunnou kytaru se nevyhnuly ani některé loutny.

Obvyklá úprava znamenala opatření nástroje novou širší kobylkou s kolíčky a pražcem pro šest strun, čas-

to i posunutou výše na desce. Tím bylo dosaženo zkrácení menzury, která byla příliš velká pro kytarovou hudbu 19. století. Další běžnou úpravou bylo zkrácení hlavice na šest kolíčků a vložení kovových pražců.¹⁶



Kytara, Giovanni Smit, Milano, 1650. Soukromá sbírka.

16 Kuriozitou je v tomto případě Stradivariho kytara z roku 1700 (National Music Museum Vermillion, Rawlins collection, NMM 3976), která byla dodatečně opatřena vloženými kovovými pražci. Jejich poloha ale neodpovídá půltónovému dělení pro danou menzuru a je proto už dnes nemožné na tento nástroj hrát.



Falza barokních kytar: a) „Thomas Andreas Hulinzky 1754“ (Národní muzeum – České muzeum hudby, inv. č. E 1199); b) „Giorgius Sellas alla Stella“ (Národní muzeum – České muzeum hudby, inv. č. E 445).

Restaurování (konzervace) barokní kytary

Barokní kytary v muzeích a veřejných sbírkách jsou všeobecně „vzácným zbožím“, zejména ty v původním stavu. Většina jich byla v minulosti přestavována podle nových požadavků majitelů pravděpodobně mnohem více, než je tomu u jiných hudebních nástrojů.

Nejprve to byla obliba kytary battente, která zapříčinila úpravy nástrojů tak, že se krky zkracovaly a deska se pod kobyolkou snižovala vyříznutím klínu. O módě totální přestavby kytary na niněru už byla řeč. Nakonec se kytary měnily na šestistrunné nástroje 19. století výměnou a posouváním kobylinky, vsazováním pevných pražců, případně zkracováním hlavice. Některé úpravy dokonce nebyly provedeny z hudebních důvodů, nýbrž sloužily jen ke zvýšení atraktivity nástroje pro výstavní účely nebo zvýšení jeho prodejní ceny. Po

takových úpravách je zřejmé, že už je téměř nemožné a eticky pochybné vracet kytary do původního stavu. Přesto k takovým úpravám v minulosti docházelo a dnes je mnohdy dost obtížné rozeznat, co je původní a co nové, byl-li zákrok proveden profesionálně.

Jakékoliv restaurování barokní kytary by proto mělo být pečlivě zvažováno a svěřováno pouze specialistům důkladně obeznámeným s konstrukčními principy různých typů barokní kytary.

Barokní kytara na současné hudební scéně

Podobně jako loutna, dočkala se i barokní kytara zvýšeného zájmu současných hráčů i posluchačů, oproti loutně snad jen o něco později.

Porovnáme-li situaci s loutnou, je dnes originálních barokních kytar v hratelném stavu ve světě dochováno poněkud více, i když je pochopitelně téměř vždy nutný alespoň částečný restaurátorský zásah. Stejně jako u louten i zde platí, že ne všechny originály hrají výborně a můžeme se jen dohadovat, jak hrály původně.

Novodobé kopie původních nástrojů jsou tedy většinou i kytar nezbytností. Záleží nicméně hodně na tom, do jaké míry se nástrojaři podaří přiblížit se typickému zvuku barokní kytary. Ten je do značné míry odlišný od kytary klasické. Velikost i konstrukce barokní kytary neumožňují výrazný bas a dynamika tónu je také menší. U nezasvěcených posluchačů to může vyvolat i zklamání či nezájem. Hodnota

barokní kytary je ale jinde: výše posazené spektrum a poněkud nasální tón se dobře prosazují ve hře continua barokních souborů a společně s rytmickou složkou dávají celkovému zvuku barvu nenapodobitelnou jinými nástroji. Stejně tak (v rukou dobrého kytaristy) vynikne jemnost zvuku a nezvyklá barva a textura sólových skladeb, jakou jiné nástroje nejsou schopné napodobit.

Značně problematická je transkripce sólové kytarové hudby pro kytaru současnou. Lomené ladění barokní kytary a odlišnost hráčských technik způsobuje, že výsledek je téměř vždycky dost vzdálený originálnímu znění. V tomto ohledu je vlastně loutna (zvláště renesanční) klasické kytare blíže než barokní kytara.

O autorovi

Jiří Čepelák absolvoval Střední průmyslovou školu výroby hudebních nástrojů v Kraslicích. Patnáct let pracoval jako konzervátor muzea v Karlových Varech. Zájem o loutnu jej přivedl ke stáži, kterou absolvoval u loutnaře Güntera Marka v Utrechtu, a k letnímu kurzu u Davida van Edwardse. Od roku 1994 staví loutny profesionálně. Zabývá se též dokumentací originálních historických nástrojů, z nichž některé restauroval.



ONDŘEJ ŠINDELÁŘ

Vývoj koncertní kopie podle originálního historického dechového nástroje (fagotu)

Fagotista • sindelar.ondrej@gmail.com

The Making of a Concert Copy Based on an Original Historical Wind Instrument (Bassoon)

The creation of a copy of a historical instrument is a complex process. It requires knowledge of history, organology, iconography combined with select advanced technologies and a wealth of specific experience with the instrument. If it is to be a copy of an original musical instrument, which is to be both authentic and easily utilised in performance practice, the road to success is hindered by a number of obstacles. The greatest variable is the age and also condition of the original instrument, compared to the intended use of the newly copied one. The tuning of the original must be determined, and this is often at odds with the tuning of present-day equivalents. The original must be carefully measured, and these measurements must then be applied – with the condition of the original instrument taken into account – to create a model, a semi-finished product that can be further refined. If the resulting bassoon is to afford ease of play, it is generally necessary to adapt the measured values, although that conflicts with the requirement of authenticity. How to find the ideal original instrument and how to work with it and with the resulting copy? That is the focus of this paper.

Tvorba kopie historického nástroje je komplexní proces, který spojuje znalosti historie, organologie a ikonografie s některými pokročilými technologiemi i s množstvím konkrétních zkušeností s nástrojem. Pokud se má jednat o kopii nástroje originálního (ideálně autentickou) a přitom v koncertní praxi snadno a dobře použitelnou, stojí v cestě k výsledku několik problémů, s nimiž bych vás rád seznámil ve svém příspěvku.

Představení projektu

K problematice stavby kopie historického nástroje jsem se dostal díky spolupráci s fagotistou a uznávaným odborníkem na historické fagoty, Sergiem Azzolinim, a hobojistou a výrobcem kopií historických dřevěných dechových nástrojů, Albertem Ponchiem.

Cílem projektu bylo vytvořit novodobou kopii barokního fagotu, ideálně podle německého nástroje z první poloviny 18. století. Naším hlavním kritériem byla autenticita, tedy požadavek, aby nástroj co nejvíce odpovídal stavbě a charakteru nástroje té doby. Původně vytipovaný nástroj ze sbírky Národního muzea – Českého muzea hudby jsme bohužel pro naše účely nakonec nepoužili, ačkoliv se jedná o krásný a vzácný nástroj, ale pro stavbu kopie se

ukázal jako nevhodný. Bylo tedy nutné nalézt jiný vhodnější originál, což se nakonec podařilo ve fondu Moravského zemského muzea.

Samotný vývoj koncertní kopie vytvořené podle historického originálu má v zásadě tři etapy:

1. studium originálního nástroje,
2. vývoj prototypu,
3. tvorba koncertní kopie nástroje.

Studium originálního nástroje

Nejprve je nutné nastudovat, jaký nástroj chceme kopírovat, potažmo vytvořit. To vyžaduje znalosti historie a organologie, ideálně regionálního rázu – rešerše tedy zahrnuje informace, kde se hrálo, na jaké nástroje, kterých výrobců, jak vybavené, v jakém ladění se běžně pohybovaly, jak vypadal repertoár, ve kterém se nástroje používaly atd.

Velice užitečným vodítkem mohou být též ikonografické materiály, pokud je máme k dispozici, neboť mohou pomoci například s identifikací některých nástrojů či zjištěním poměrů velikostí jednotlivých částí nástroje. Na základě uvedených znalostí vytipujeme a dohledáme dostupný originální nástroj, který budeme dále studovat a měřit. Při výběru původního nástroje vhodného ke kopírování hrají zásadní roli zejména tři aspekty:

- fyzický stav: ten je u historických originálních nástrojů (barokních zvláště) většinou špatný. Nástroje jsou poškozené jak stářím, tak používáním, neboť při hraní se v nástroji sráží voda a dřevo, se kterým přichází do styku, poté eroduje. Dalším běžným defektem jsou buď chybějící části (jako například klapky či esa), nebo naopak přítomnost částí neoriginálních

(např. dodatečně přidané klapky či nepůvodní vyměněné celé části nástroje), nezděra je možné se setkat též s pozdějšími konstrukčními úpravami nástroje (například přidané tónové otvory).

- ladění: v projektu jsme se rozhodli vyrobit nástroj s laděním $a' = 415$ Hz, tedy laděním, které se běžně používá dnešními hudebními soubory zaměřenými na interpretaci barokní hudby. Ideální by samozřejmě bylo najít jako předlohu kopie nástroj postavený přímo v tomto ladění, abychom pokud možno co nejvíce vyhověli požadavku autenticity a nemuseli nástroj transponovat. Originálních nástrojů v tomto ladění je však naprosté minimum, respektive spíše neexistují. Ladění dostupných, a přitom z historického hlediska akceptovatelných nástrojů je většinou $a' = 397$ Hz, $a' = 421$ Hz nebo $a' = 430$ Hz.



Fagot, Johann Heinrich Eichentopf, Leipzig, cca 1740. Germanisches Nationalmuseum, inv. č. MI127.

- historie/výrobce, potažmo kvalita: původní zá-
měr projektu si stanovil, jak již bylo řečeno, vyro-
bit německý nástroj z první poloviny 18. století.
Znalosti historie a reálií přitom mohou významně
pomoci při hledání kvalitního nástroje. Zaměřili
jsme tedy pozornost na nástroje z uvedeného
období vyrobené v Lipsku, neboť se zde dala
předpokládat určitá spojitost s Johannem Sebas-
tianem Bachem a jeho orchestrem, a tedy i jistá
záruka kvality těchto nástrojů. Ostatně jsme byli
obeznámeni s určitým množstvím nástrojů, kte-
ré tato kritéria výběru splňovala. Poté bylo nutné
vybrat vhodný exemplář jako podklad pro tvorbu
kopie. Pokusím se nyní přiblížit, jak a z čeho jsme
jej vybírali.

Johann Heinrich Eichentopf (cca 1678–1769)

byl lipský nástrojař, jehož dílna byla aktivní v letech 1710–1749. Pocházel z větší nástrojařské rodiny. Mezi kmotry jeho dětí byla například žena Johanna Poerschmanna (cca 1680–1757) nebo houslař Johann



Fagot, Johann Poerschmann. Národní muzeum – České muzeum hudby, inv. č. E 1375.

Christian Hoffmann (1683–1750). Naopak on sám byl kmotrem dítěte J. Poerschmanna. Jeho nástroje jsou zmiňovány v inventáři köthenské kapely a Johann Sebastian Bach si u něj údajně měl objednat nový druh nástroje – hoboj da caccia. V Germanisches Nationalmuseum v Norimberku je uložen jeho nástroj (inv. č. MI127, viz obr. vlevo), který je ve velmi zachovalém stavu. Bohužel ladění tohoto nástroje, které je $a' = 397$ Hz, bylo příliš daleko od námi definovaného cíle.¹⁷ Museli bychom nástroj transponovat a podstatně upravit proporce, proto jsme od tohoto originálu nakonec upustili.

Johann Poerschmann (cca 1680–1757)

výrobce, jehož dílna byla taktéž aktivní v Lipsku v letech 1708–1766. Sám Poerschmann byl fagotistou a hobojistou „Grosse Konzerten“, tudíž můžeme předpokládat, že uvedeným nástrojům velmi dobře rozuměl. Mezi jeho učedníky patřili například významný drážďanští nástrojaři Karl Augustin Grenser (1794–1864) či Jakob Friedrich Grund-

17 Otázkou zůstává, nakolik má ladění tohoto nástroje souvislost s jeho aktuálním stavem.

mann (1727–1800). Poerschmann také bydlel ve stejném domě s houslařem Johannem Christia- nem Hoffmannem (cca 1710–1750), a tak můžeme předpokládat, že měl přístup ke kvalitnímu dřevu, anebo mu přinejmenším rozuměl. Jeho nástroje patří k velmi vzácným. Fagot signovaný jeho jmé- nem v pražské nástrojové sbírce¹⁸ je jediný nástroj z jeho dílny, který znám. Další fagot, který taktéž nese značku „J. POERSCHMANN“, je sice součástí lipské sbírky,¹⁹ avšak s největší pravděpodobností byl vyroben Poerschmannovým synem Johannem Gottlobem Poerschmannem (1725–1792).

Ovšem zpět k Johannu Poerschmannovi st. a jeho nástroji v Českém muzeu hudby. Tento fagot působí na první pohled kvalitně a esteticky přitažlivě. Jeho historie slibuje mnohé, ovšem při bližším prozkoumání se objevilo několik zásadních nedostatků. Prvním z nich je křídlo, které evidentně není původní a bylo vyměněno za část jiného, dnes neznámého nástroje. Důvodem pro takovouto výměnu mohlo být poškození originální části či snaha o změnu ladění nástroje. Druhým zásadním nedostatkem je poškození vnitřní- ho vrtání části zvané bota, tedy spodní části nástroje pod křídlem, která má dvojité vrtání. Užší vrtání této části ztratilo svoji konicitu, respektive přešlo v kontra- konus. To se děje právě díky kontaktu dřeva s vodou, kdy dřevo „dorůstá“. Tento jev se nejčastěji objevuje u křídla, a sice v jeho vrchní části. Fakt, že u tohoto ná- stroje došlo k tomuto jevu v podstatně nižší poloze, může poukazovat na to, že nástroj byl používán exces- sivně. S trochou fantazie tak lze dedukovat, že nástroj byl používán velmi aktivním hráčem. Rekonstrukce vrtu by v tomto případě byla obtížná zejména z toho důvodu, že nástroj je jediný svého druhu. S ohledem

na tento defekt jako i fakt, že nástroj postrádá celou jednu část, jsme tento výběr zavrhlí. Ladění tohoto nástroje zjištěno nebylo, lze však předpokládat, že se bude pohybovat okolo $a' = 421$ Hz.

Rodina Sattlerů

Nástroj, který se nakonec ukázal jako nevhodnější kan- didát pro vytvoření kopie, jsme našli ve fondu Morav- ského zemského muzea. V případě tohoto fagotu, je- hož značku lze identifikovat jako „Sattler“, se evidentně jedná o vrcholně barokní nástroj, čtyřklapkový, s ladě- ním okolo $a' = 421$ Hz. Nástrojařů jménem Sattler bylo více a jejich rodinné vztahy nejsou dosud zcela objas- něny. V Lipsku působili v uvedených letech následující: Johann Cornelius (1718/24–1739), Johann Gottfried st. (1717–1745), Johann Gottfried ml. (1755–1807), Carl Wilhelm (1788–1796), Friedrich August (1811–1850), Carl Leo (1763–?) a Christian Friedrich (1809–1842). Jsme přesvědčeni, že námi použitý nástroj je z dílny Johanna Cornelia, či Johanna Gottfrieda ml., nicméně kopie nástroje se vzhledem k nejednoznačnosti nazý- vá pouze „Sattler“.

Stav originálního nástroje v Moravském zemském muzeu je poměrně dobrý. Nástroj je kompletní, chybí pouze eso, což je u historických fagotů naprosto běž- ným jevem. Nevýhodou je poškozený konus v úvod- ní části vrtu křídla v délce cca 40 mm. K tomuto po- škození dochází obvykle vkládáním esa do vlhkého nástroje, čímž se vnitřní stěny nástroje postupně obrušují. Dále spodní část F klapky zakrývající tónový otvor byla vyměněna a má jiný tvar. Tyto nedostatky však bylo možné rekonstruovat. Ladění bylo určeno na $a' =$ cca 421 Hz, čili nebylo třeba nástroj zásadně transponovat.

18 Národní muzeum – České muzeum hudby, inv. č. E 1375.

19 Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, inv. č. 1384.

Vývoj prototypu

Ve chvíli, kdy máme vybraný originální nástroj pro kopii, je nutné provést důkladné a precizní měření, a to jak jeho vnější, tak i vnitřní podoby. Vnější podoba samozřejmě hraje roli ve vztahu k výslednému zvuku – stěny nástroje musí mít přesnou tloušťku, aby tónové otvory mohly mít potřebný sklon a délku a aby objem materiálu byl ideální vzhledem k vibračním nástroje.

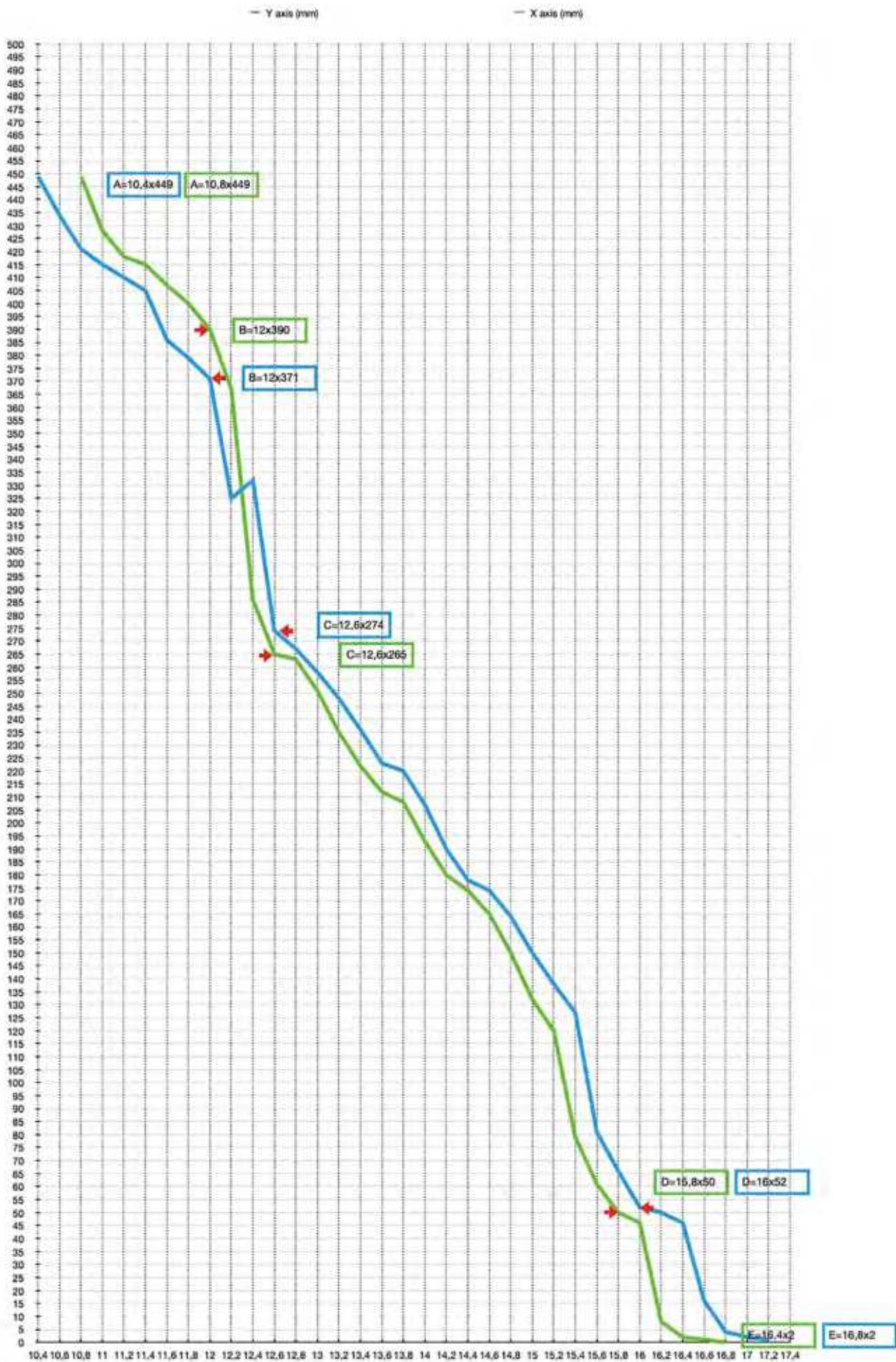
Ještě zásadnější je však podoba a forma vnitřního vrtání nástroje. To sestává z množství různých konusů (viz graf měření křídla), které se v průběhu vrtu konstrukčně mění a střídají. Rekonstrukci nadto komplikuje fakt, že vnitřní vrtání časem a zejména používáním mění svůj tvar: dřevo působením vody „dorůstá“ a navíc v důsledku nepravidelné struktury dřeva mění síly uvnitř materiálu tvar průřezu vrtání z pravidelného kruhového na elipsovité. Proto se měření provádí minimálně po dvou osách. Dalším krokem je měření tónových otvorů, jejichž průměr, úhel a místo vstupu do vnitřního vrtání hraje zásadní roli.

Po detailním proměření nástroje musíme získat, potažmo vyrobit nástroje k replikování originálu. Představme si je jako konické výstružníky různých rozměrů a sklonů. Vnitřní vrtání nástroje každého z výrobců je unikátní, a navíc se postupem času, jak už bylo zmíněno, mění. Jistě lze ve vrtech různých výrobců nalézt množství podobností, avšak skutečná podoba každého nástroje je opravu jedinečná a ovlivňuje ladění nástroje i zvukovou estetiku specifickou pro dané stylové období a region.

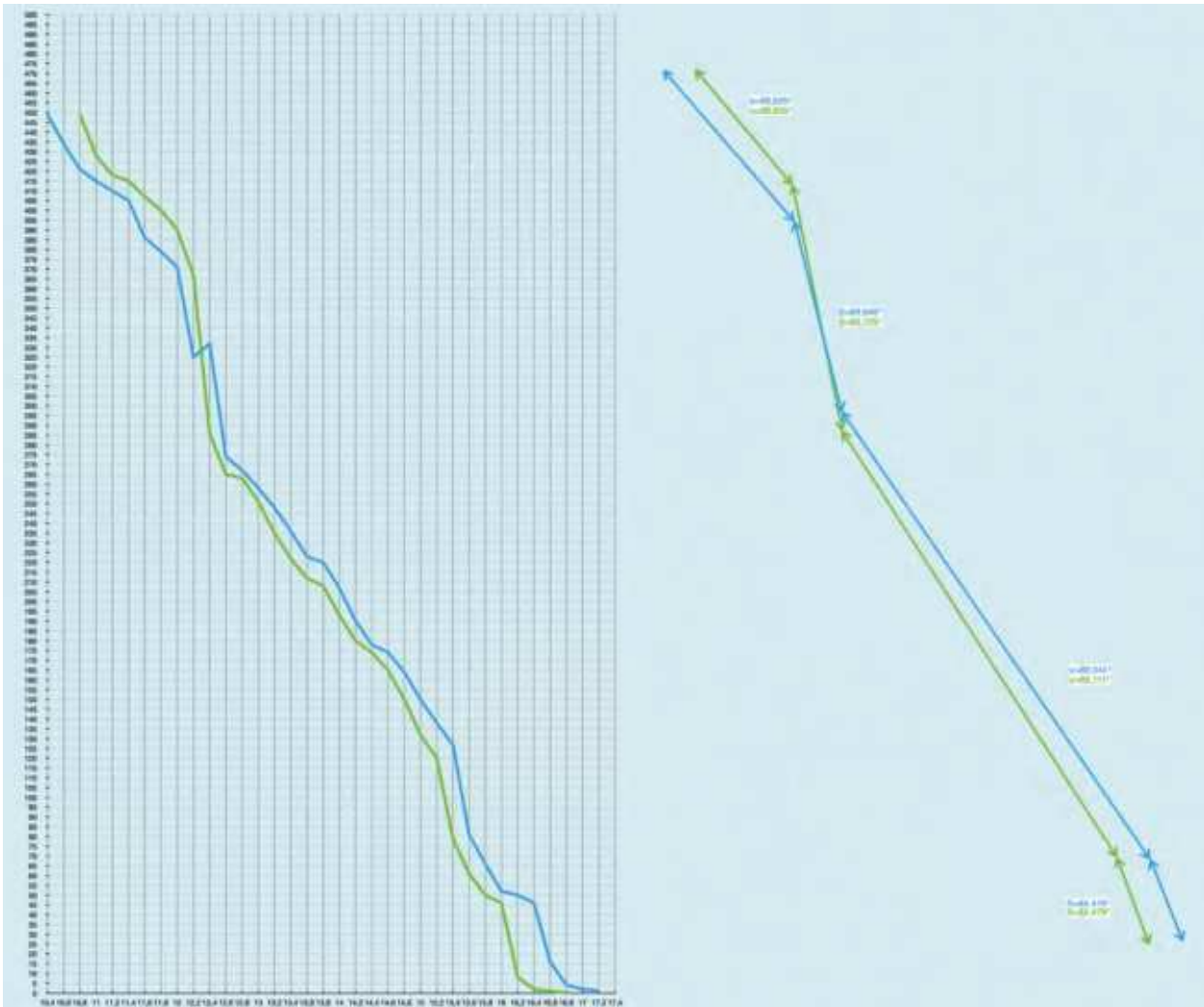
Konečným krokem v této fázi je samotná výroba polotovaru. Vyžaduje precizní práci se dřevem (soustružení, vrtání apod.) a je nutno podotknout, že se

pohybujeme v měřítku, kde roli hrají desetiný milimetr. Používaným materiálem je zpravidla (ne však bez výjimky) žíhané dřevo javoru klen (*acer pseudo-platanus*). Dřevo musí být zdravé, pravidelné a uzrálé, aby bylo co nejvíce stabilní. Po navrtání prvotního vrtu po podélné ose (nejedná se zatím o výsledný konus) se dále skládá, zraje a průběžně kontroluje. Posléze se opracuje do výsledného vnějšího tvaru. Důležitou součástí přípravy materiálu je aplikace různých směsí olejů, do kterých se dřevo nakládá a kterými se potírá. Do polotovaru se nakonec podle naměřených hodnot z originálu pomocí jednotlivých výstružníků vrtá vnitřní konus. Ten nemá přímý průběh, ale v různých výškách zvukového sloupce se mění (viz ilustrační graf s průběhem konusu křídla).

Protože u originálních historických nástrojů zpravidla chybí původní eso, je třeba ho vyvinout. Lze toho z velké části docílit matematickým výpočtem a znalostmi akustiky, zbytek detailního designu je však třeba dokončit na základě zkušeností a pohodlí při hraní. Námi použité (a z našeho pohledu nejlepší) eso vzniklo například až jako čtvrtá verze. Je podobně dlouhé jako celé křídlo a v jeho průběhu se střídá sedm různých konusů. Předchozí verze esa je možno použít taktéž, jejich charakteristika se však mění.



Graf naměřených hodnot vnitřního vrtání křídla. Červeně jsou vyznačeny odhadnuté „zlomové body“ konusů.



Konusy odečtené z naměřených hodnot podle odhadnutých zlomových bodů.

Tvorba koncertní kopie

Dokonalá kopie originálního historického dřevěného dechového nástroje zpravidla nehraje ideálně. Děje se to z již zmíněných důvodů. Proto je pro dokončení prototypu třeba nástroj uvést do podoby, která bude funkční, a jeho používání pohodlné.



Nástroje „Sattler“. Zleva: originální nástroj, Leipzig, cca 1720 (*Moravské zemské muzeum, inv. č. E 169*); uprostřed: kopie, Alberto Ponchio, Vicenza 2021; vpravo: polotovar, Alberto Ponchio.

Zároveň je třeba vzít v potaz transpozici – v našem případě cca o 6 Hz níže. To je vzdálenost poměrně malá, které lze docílit prodloužením esa, případně drobnou modifikací tónových otvorů. Ke zvýšení pohodlí hráče, případně tónové estetiky lze sáhnout i po modifikaci vnitřního vrtání. To je však již ve větší míře ve střetu s požadavkem na autenticitu nástroje. Ideální je proto modifikace udržovat v rámci naměřených hodnot (viz elipsovitosť vrtání a různé osy měření).

Jako příklad, který jsme pozorovali u zhotovené kopie nástroje Sattler, uvedu problém v tenorovém rejstříku – nástroj v této poloze zněl poněkud nízko a „tmavě“. Protože z měření originálu zpravidla vyjde elipsa, použili jsme v dolním konusu křídla (v průběhu křídla se znění tenorové polohy převážně odehrává) opačnou osu s mírnějším konusem (rozdíl cca 0,4 mm). Tím se vrtání této části zestříhlo a problém se z většiny podařilo vyřešit.

Závěr

Náš záměr vytvořit nový koncertní nástroj s poměrně konkrétními požadavky se podařilo splnit. Po více než šesti letech práce máme dnes v ruce nástroj, který našel své místo mezi interprety a má svoji specifickou zvukovou charakteristiku. Nástroj je oficiálně hotový od poloviny roku 2021, stále ovšem probíhají drobná zlepšení. Poslední se odehrálo v létě 2023 a věříme, že bylo posledním. V dnešní době se mezi fagotisty pohybuje zhruba deset fagotů „Sattler“ z dílny Alberta Ponchia a na další přicházejí objednávky. Poznatky získané při studiu a výrobě této kopie, společně s historickou věrností a potenciálem těchto nástrojů, jsou jednoznačně přínosem pro dnešní scénu barokních hudebníků.

Použité prameny a literatura:

- WATERHOUSE, William. The New Langwill Index: A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors. London, 1993.
- LANGWILL, Lyndesay G. The Bassoon and Contrabassoon. London, 1965.
- YOUNG, Phillip T. 4900 Historical Woodwind Instruments: An Inventory of 200 Makers in International Collections. London, 1994.
- AZZOLINI, Sergio. Historische Fagotte in Moravské Zemské Muzeum, 2006 [nepublikováno].

O autorovi

Ondřej Šindelář je fagotista. Studia dokončil ve Švýcarsku na Musik Akademie Basel, kde kromě hry na „současný“ fagot studoval i nástroje historické na Schole Cantorum Basiliensis. Je členem České filharmonie. Bývá ale zván i ke spolupráci s barokními a klasicistními ansámblly – Collegium 1704, Collegium Marianum, Czech Ensemble Braoque, Weimar Baroque a vystupuje i sólově. Vlastní sbírku historických originálních fagotů a v letech 2017–2021 se zúčastnil projektu kopírování nástroje Sattler S. Azzoliniho a A. Ponchia. Spolupracoval na některých edicích firmy Bärenreiter, nebo na edici kantát z Bokemeyerovy sbírky.



PROKOP SZEGÉNY

Aspekty výzkumu a vývoje nových druhů hudebních nástrojů v Československu v 2. polovině 20. století

Ústav hudební vědy, Masarykova univerzita • prokopsz@seznam.cz

Aspects of the Research and Development of New Types of Musical Instruments in Czechoslovakia in the Second Half of the 20th Century

The paper investigates the background and context of organological research and development in Czechoslovakia in the second half of the 20th century, which took place in direct cooperation with the musical instrument manufacturing industry. This close collaboration gradually led the participating research institutions to become integrated into the instrument-making enterprise Československé hudební nástroje (Czechoslovak Musical Instruments). The paper takes into account both the reasons why this institutional structure was established and its development over time. Due to period trends, most of the newly developed instruments were electrophones, as this category was rapidly evolving at the time. In this context, certain specimens were developed that might be considered peculiar from a present-day perspective. The specific circumstances of the period also provoke questions regarding the conditions for research in this field and their influence on production.

Úvod

Pro pojmenování následujícího příspěvku byl zvolen termín *aspekty*, a to z důvodu určité metodologické volnosti v této tematicky velice široké problematice. Cílem příspěvku není postihnout tématu v jeho komplexnosti, ba naopak – jedná se o vstupní text upozorňující na některé nově vyzkoumané skutečnosti v tomto předmětném poli.

Pozornost je nejvíce věnovaná skupině elektrofonů, jakožto dobově nové a progresivní skupině nástrojů. Ačkoliv již bylo tématu věnováno určité množství pozornosti,²⁰ je stále možné rozšířit výzkum o pohled z institucionálního hlediska a o některé nově nalezené skutečnosti.

Intence autora bádát v této oblasti byla podmíněna předcházejícím výzkumem v rámci bakalářské práce,²¹ jemuž byl věnován i loňský příspěvek na konferenci MCMi.²² Profesní příklon Františka Herolda k organologii a hudebnímu nástrojářství byl zapříčiněn propuštěním z dosavadního zaměstnání v bance v roce 1948. Otázku, pod jakými institucemi působil od té doby, se v rámci práce nepodařilo uspokojivě vyřešit. Témata, jichž se Heroldův zájem dotýkal, poukazují na určitou spojitost s hudebně-nástrojářským průmyslem, který se ukázal být dosud nedostatečně

vědecky reflektován. Jeho zpracováním by tedy bylo možné jednak doplnit informace o Heroldově životě a díle, jednak se podívat na nastíněnou problematiku zobecňujícím a zastřešujícím prismaticem. Vzhledem k dobové politicko-ekonomické situaci připadal v úvahu zejména podnik Československé hudební nástroje (dále jen ČSHN), který výrobu hudebních nástrojů garantoval. K němu se podařilo dohledat archivní fond Ligmet, s. p. Hradec Králové (1945–1997)²³ o objemu přibližně sedmdesáti pěti archivních metrů, který obsahuje informace z celého období fungování podniku. Ten zahrnoval výrobní závody Amati Kraslice, Cremona Luby, Harmonika Hořovice, Kovo Svobodné Dvory, Piana Hradec Králové, Tofa Albrechtice či Varhany Krnov, dále síť výzkumných a vývojových institucí, či obchodní závody Musicexport Praha a vnitrostátní Vnitřní obchod.²⁴ Příspěvek vychází primárně z tohoto zdroje stejně jako další navazující výzkum a plánované publikace.

Historický přehled

Zestátňování a kolektivizace se v hudebně-nástrojářském průmyslu projevilo zformováním několika národních podniků, které převzaly do té doby soukromou výrobu.

Pro její konkretizaci byla v roce 1950 svolána *I. Celostátní konference o hudebních nástrojích*, na níž se setkali zástupci relevantních oborů a disciplín, tedy jak zástupci

vědy (muzikologové, organologové, akustici) a umělecké veřejnosti (pedagogové konzervatoří a akademií, hudební skladatelé), tak i zástupci výroby a politická re-

20 Zejména webové stránky www.jolana.info a czechkeys.blogspot.com, či dvoudílná publikace GUŠTAR, Milan: *Elektrofony* (Praha: Uvnitř, 2007 a 2008).

21 SZEGÉNY, Prokop: *Hudební vynálezy Františka Herolda (1889–1971) v historickém kontextu*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, 2022.

22 SZEGÉNY, Prokop: Problematika dokumentace a prezentace experimentálních hudebních nástrojů na příkladu hudebních vynálezů Františka Herolda (1889–1971). In: *Dokumentace, konzervace a restaurování hudebních nástrojů. Sborník z konference. Národní muzeum – České muzeum hudby*, Praha, 12. a 13. října 2022 [online], s. 19–34. Dostupné z: <https://www.mcmi.cz/file/f845e5a7125f46d48981e8fa5839443c7359/Muzeum%20hudby-sbornik2023.pdf>.

23 SOA Hradec Králové, archivní oddělení Hradec Králové. *Ligmet s. p. Hradec Králové (1945–1997)*. Dále jen *Ligmet*.

24 Struktura podniku včetně pojmenování jednotlivých závodů se během jeho existence měnila – uvedené rozdělení a označení se vztahuje k období druhé poloviny šedesátých let.

prezentace. Svými rezolucemi se pokusili o definici nezbytných specifik při výrobě hudebních nástrojů, a to jak v obecné (struktura výroby a výzkumu), tak i konkrétní rovině (požadavky na jednotlivé druhy hudebních nástrojů). Ve druhé ze čtrnácti rezolucí bylo doporučeno zřídit středisko centrálního výzkumu a vývoje (experimentální laboratoř) pro technické a konstrukční výzkumy všech hudebních nástrojů.²⁵

Vzhledem k tomu, že se nepodařilo všechny rezoluce uvést do praxe, navázaly na konferenci další snahy o optimalizaci, a to zejména *Dokument o rozvoji výroby hudebních nástrojů* z roku 1955.²⁶ Jedním z jeho důsledků bylo vytvoření Vědecko-výzkumné a vývojové základny (dále jen VVZ) při jednotlivých podnicích jakožto pomocných vědeckých útvarů. Roku 1959 vznikla Výrobní hospodářská jednotka (dále jen VHJ) Československé hudební nástroje, národní podnik, pod kterou byly začleněny ostatní národní podniky vyrábějící hudební nástroje.²⁷ Paralelně existovala výroba elektrofonických hudebních nástrojů v družstvu Dřevokov Blatná, odkud pocházejí první československé nástroje tohoto druhu spojené zejména s konstruktérem Josefem Růžičkou. Ten v souvislosti s delimitací výroby do ČSHN roce 1959 přešel do Hradce Králové, kde se stal jednou z ústředních postav dalšího vývoje.²⁸

Kromě těchto výrobních institucí fungovalo také Hudební oddělení pod Výzkumným ústavem technologie dřevoprůmyslu, kde působil i František Herold, které se ale během své existence potýkalo s nedostatečnými pracovními prostorami a financováním. Existovaly určité snahy o založení samostatného Výzkumného ústavu hudebních nástrojů, případně o delimitaci do jiných ústavů. Vzhledem ke směrnici XX. Sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu, které ukládaly, aby byly výzkumné instituce v co

největší blízkosti se souvisejícími výrobními závody, byla činnost oddělení v roce 1956 delimitována do Hradce Králové a dosavadní pracovníci propuštěni pro nedostatečnou kvalifikaci.²⁹



Logo ČSHN. *Ligmet*, AP 757, *Organizační uspořádání VS*, inv. č. 191, sign. II/311, č. ev. j. 75

V roce 1963 byla svolána *II. Celostátní konference o hudebních nástrojích*, na níž byly jako jedno z hlavních témat projednávány elektrofonické hudební nástroje³⁰ a jejich využití. Nově byla na konferenci vytvořena přímo sekce zaměřená na tuto konkrétní problematiku. Elektrofonické hudební nástroje byly označeny jako možný prostředek předstížení kapitalistických států a byla jim tedy přisouzena patřičná důležitost. Jejich vývoj byl pak formulován jako jedno z témat, kterými se mělo zabývat nově založené Výzkumné a vývojové středisko (dále jen VVS) v Hradci Králové. Tato samostatná výzkumná instituce byla podřízena přímo generálnímu ředitelství podniku, do kterého byly v roce 1965 začleněny ostatní národní podniky, tedy závody nově tvořící oborový podnik ČSHN.³¹

25 I. Celostátní konference o hudebních nástrojích. *Ligmet*, inv. č. 56, sign. I/341, č. ev. j. 34.

26 *Ligmet*, AP 757, Návrh dokumentu „O zajištění rozvoje výroby hudebních nástrojů“, inv. č. 52, sign. I/321, č. ev. j. 32.

27 VLASTNÍK, P.: Vývoj výrobně hospodářské jednotky Československé hudební nástroje, ředitelství VHJ Hradec Králové. In: *Československé hudební nástroje Hradec Králové I. část 1948–1965*. Dílčí inventář, 1978, ev. č. 757, s. 3.

28 *Ligmet*, AP 757, Dřevokov Blatná (Elfo), inv. č. 118, sign. I/522, č. ev. j. 50.

29 *Ligmet*, AP 757, *Doklady o zajištění výzkumu v oboru hudebních nástrojů*, inv. č. 187, sign. II/311, č. ev. j. 75.

30 Dobovou terminologií „elektrotónické“.

31 VLASTNÍK, P. op. cit., s. 5.

Kromě Hradce Králové byly elektrofonické hudební nástroje vyráběny a vyvíjeny také v Hořovicích a Krnově, a to i po ukončení výroby v Hradci Králové v roce 1975. Roku 1983 byl uspořádán třetí ročník

Celostátní konference o hudebních nástrojích. Výroba pokračovala dále až do devadesátých let, během nichž byl podnik přejmenován na „Ligmet, státní podnik“, a následně v roce 1997 zlikvidován.

Výzkum a vývoj

Vzhledem k dlouhodobé intenci vybudovat v Československu výzkumnou a vývojovou instituci zabývající se odvětvím hudebních nástrojů bylo ve VVS soustředěno množství útvárů, které se zdály být dlouhodobě potřebné pro racionalizovanou výrobu hudebních nástrojů.

Pro odůvodnění nevhodnějších parametrů bylo potřeba nástroje podrobit akustickému výzkumu a určit nevhodnější dispozice. Tomu se věnoval Útvar základního výzkumu. Pro povrchové úpravy a materiály byl určen Útvar chemie. Středisko mělo na starosti i další aspekty racionalizace a optimalizace výroby, obsahovalo tedy i útvary organizace, technologie, normalizace či konstrukce. Společně tak zodpovídalo za instalaci automatizovaných linek, navrhovalo optimalizaci výrobních postupů, unifikaci výroby a rozložení nástrojů na polotovary apod. Dále dohledávalo potřebnou literaturu a dokumentaci v rámci Útvary technicko-ekonomických informací či plánovalo a vyhodnocovalo úkoly v rámci Útvary ekonomie. Posledním odborem byl Útvar elektrofoniky, v jehož rámci fungovaly dva hradecké tzv. poloprovozy. V Novém Hradci Králové byly vyráběny elektrofonické kytary pod vedením Josefa Růžičky, a v Pouchově elektrofonické varhany pod řízením Bohumila Zacháře.³²

Výzkum a vývoj byl státně financován a řízen systémem úkolů. Ty se dělily podle zadavatele na státní, resortní či podnikové.³³ Výzkumník musel svou činnost dokládat zprávami, a to jak průběžnými, tak i konečnými. Nástroje musely procházet oponentními řízeními, na jejichž základě byly dodatečně upravovány.

V závěru plnění úkolu bylo pak nutné vypracovat souhrnnou zprávu, ve které byl reflektován výzkum za celé období (mnohdy v řádu let). Velké množství těchto výzkumných zpráv se v archivu dochovalo, stejně jako hodnocení nástrojů podnikovou zkušebnou, či zařazení nástrojů do příslušné jakosti.



Jolana Big Beat s odnímatelným zesilovačem a reproduktorem. *Ligmet, AP 757, Zpráva o výzkumu a vývoji elektrotonických hud. nástř., inv. č. 180, sign. II/221, č. ev. j. 72.*

32 *Ligmet, AP 757, Organizační uspořádání VVS, inv. č. 191, sign. II/311, č. ev. j. 75.*

33 Výzkum a vývoj elektrofonických nástrojů byl definován jako podúkol RD 8/6 *Základní výzkum zdroje tónu, barvy a věrné reprodukce resortního úkolu 550/1/0064/70 Základní výzkum akustiky hudebních nástrojů.*

Nové podněty ve vývoji nových druhů hudebních nástrojů nemusely přicházet nutně jen od výzkumníků a vývojářů. V podniku fungovalo tzv. zlepšovatelské hnutí, v jehož rámci mohl jakýkoliv pracovník podat návrh na optimalizaci postupu ve výrobě. Zlepšovací návrh prošel zhodnocením a kontrolou a pokud byl pro podnik užitečný, byla zlepšovateli vyplacena adekvátní finanční odměna a jeho návrh byl uveden do praxe a případně patentován. Byly organizovány i soutěže o zlepšovatele roku a další motivační nástroje. Příkladem úspěšného zlepšovacího návrhu může

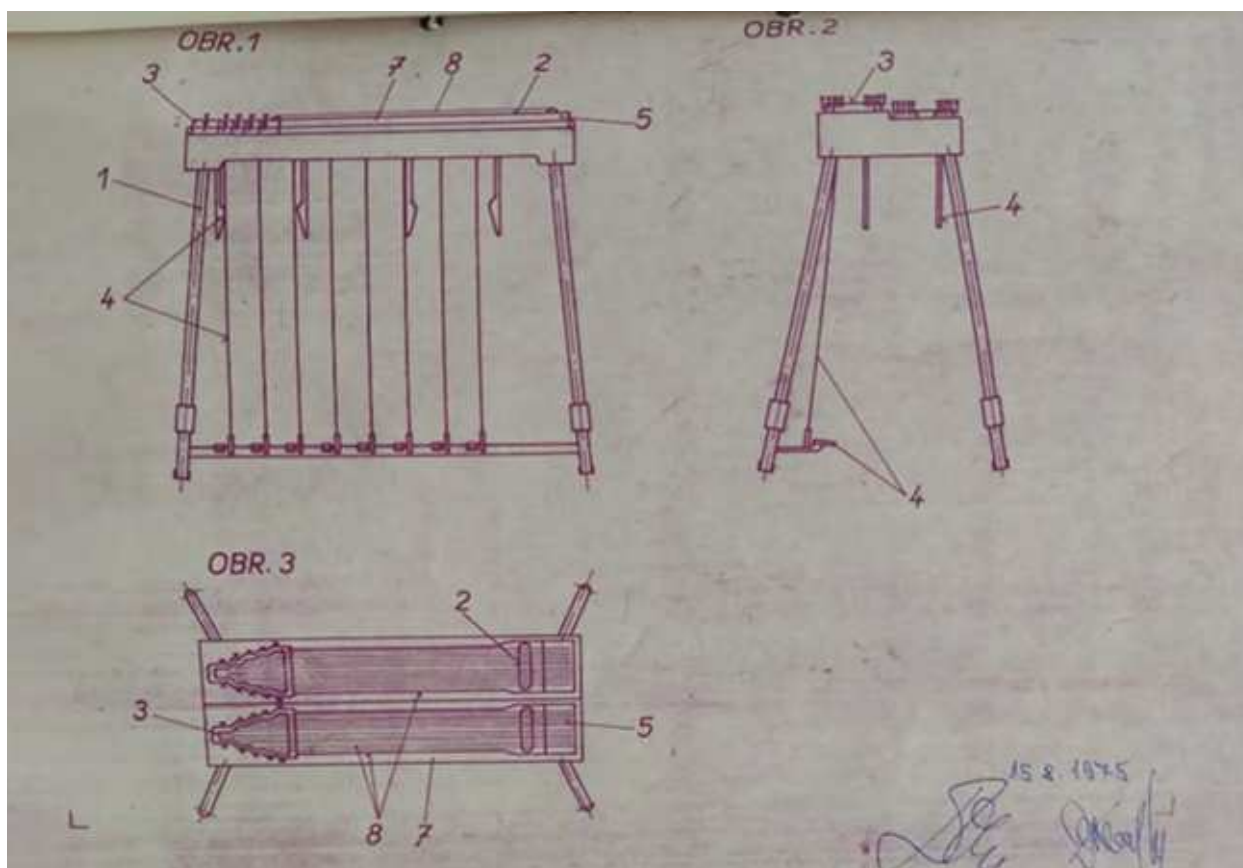
být elektrofonická kytara Jolana Big Beat s odnímatelným zesilovačem a reproduktorem.³⁴

Příspěvatelem nového nápadu mohla být i osoba mimo ČSHN. Dochovalo se množství návrhů na patenty a příslušné korespondence, v nichž byly podniku představovány návrhy nových druhů nástrojů, jejich součástky, pomůcky atp. Mnohdy byly podnikem odmítnuty pro nedostatek výrobní kapacity a do výroby tedy přešel jen zlomek těchto návrhů.

Nové druhy nástrojů – příklady

Nové druhy hudebních nástrojů lze rozdělit na čtyři skupiny:

- a) Strunné nástroje
- b) Klávesové nástroje
- c) Součásti a díly nástrojů
- d) Příslušenství a pomůcky



Návrh pedálového havajského stolu. *Ligmet*, AP 758, *Přihlášky vynálezů, zlepšovací návrhy*, inv. č. 49, č. ev. j. 159.

34 *Ligmet*, AP 757, *Přijaté zlepšovací návrhy*, inv. č. 181, sign. II/231, č. ev. j. 73, ZN Kytara se zesilovačem a rozhlas. přijímačem 1961–1964.

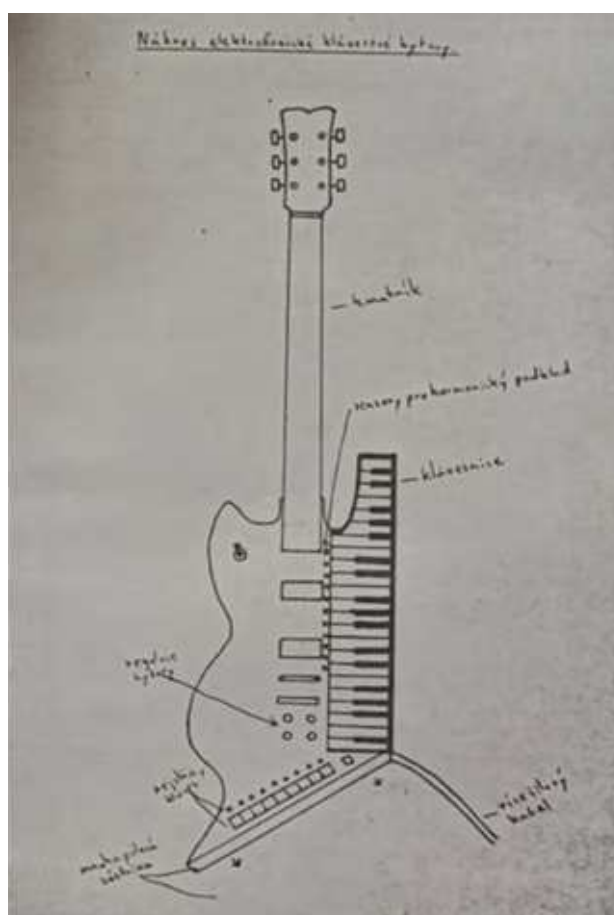
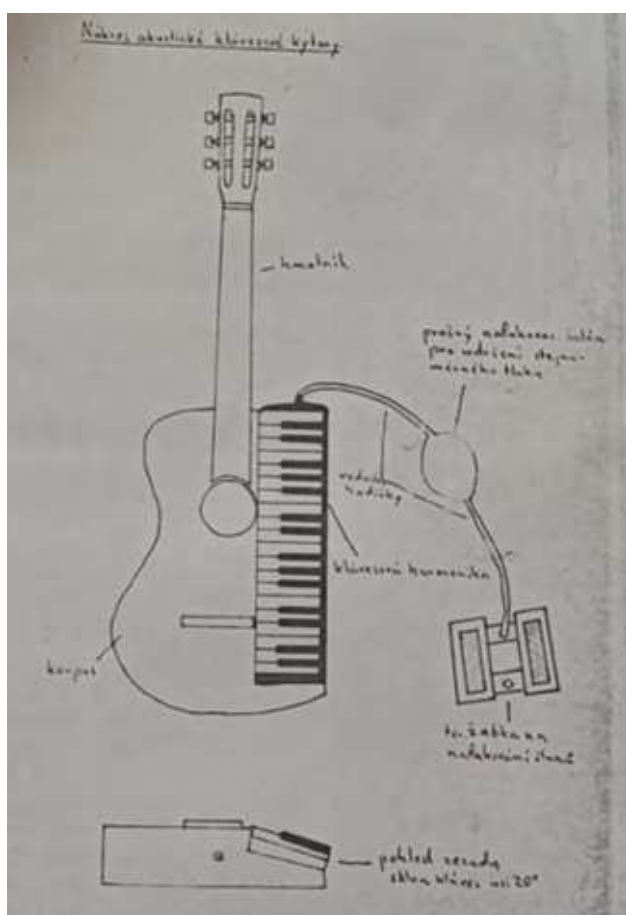
Strunné nástroje

Ze strunných nástrojů zaujímají přední místo elektrofonické kytary společně s „kytarbasami“,³⁵ a to jak luhobové, tak i masivní. Jejich produkce probíhala v Hradci Králové, Hořovicích a Krnově od šedesátých let souhrnně pod značkou Jolana. Výroba měla sériový charakter a během druhé poloviny 20. století byly vyvinuty desítky modelů. Zejména v padesátých letech byly vyráběny havajské kytary, prvně již v družstvu Dřevokov Blatná, které je též spojeno s dobovou raritou, za níž lze označit elektrofonický kontrabas Arco.³⁶ Z dochované dokumentace lze vyčíst i úsilí o vytvoření pedálového havajského stolu.³⁷

Zajímavostí byly různé druhy modifikací a vylepšení elektrofonických kytar, kterých lze dohledat vícero. Minimálně dvakrát bylo podniku navrženo vyrábět

kytaru, jejíž pražce by stisknutím rozeznávaly tónový generátor. Jednalo by se tak spíše o syntezátor s kytarovou technikou hry. Struny by pak fungovaly jako spínač obvodu, a nikoliv jako oscilátor, případně by na nástroji vůbec nebyly. Pro složitost výroby byly tyto návrhy zamítnuty.³⁸ Stejně tak dopadl návrh zabudovat do kytarového hmatníku (při zachování normální funkčnosti) systém světel.³⁹ Uspadnění hry na kytaru bylo cílem návrhu, podle kterého by měla být kytara nalaďena na tóny A-cis-e, E-gis-h. Podle vynálezce by hráč měl střídat trojice strun a doprovázet tedy píseň tónickou a dominantní funkcí, případně jednoduše změnit funkci. Pokud by kytara byla opatřena posuvným pražcem, bylo by pak možné hrát ve všech tóninách.⁴⁰

Zajímavé vynálezy pocházely od Bohuslava Hanuše, vedoucího vývojového oddělení v Hořovicích, který



Náčrty klavírkytary. *Ligmet*, AP 758, Přihlášky vynálezů hudebních nástrojů od cizích organizací a soukromých osob, inv. č. 50, č. ev. j. 160.

35 Dobové označení baskytary.

36 *Ligmet*, AP 757, Dřevokov Blatná (Elfo), inv. č. 118, sign. I/522, č. ev. j. 50.

37 *Ligmet*, AP 758, Přihlášky vynálezů, zlepšovací návrhy, inv. č. 49, č. ev. j. 158.

38 *Ligmet*, AP 758, Přihlášky vynálezů – patenty, inv. č. 52, č. ev. j. 164, 165.

39 *Ligmet*, AP 758, Přihlášky vynálezů hudebních nástrojů od cizích organizací a soukromých osob, inv. č. 50, č. ev. j. 160.

40 *Ligmet*, AP 758, Přihlášky vynálezů – patenty, inv. č. 52, č. ev. j. 165.

mimo jiné navrhl „elektrický doplněk umožňující zvukové napodobení smyčcového náběhu tónu“, kytaru s ladičkou zabudovanou přímo do těla nástroje či úpravu nástroje umístěním ladicích kolíků pod kobylku. Nejkurióznějším nápadem byl vynález klavikytary, případně klavikytarbasy. Jednalo se o nástroj, v jehož korpusu byla zabudována klaviatura, a to buď v elektrickém, nebo akustickém provedení (viz obr. na straně 49). Realizovány byly dokonce prototypy nástrojů, uvažovalo se i o sériové výrobě pro rok 1969, ale pro malý předpokládaný zájem z ní bylo upuštěno.⁴¹

Klávesové nástroje

Vývoj elektrofonických klávesových nástrojů probíhal ve vícero rovinách. Po prvotních úspěších v podobě

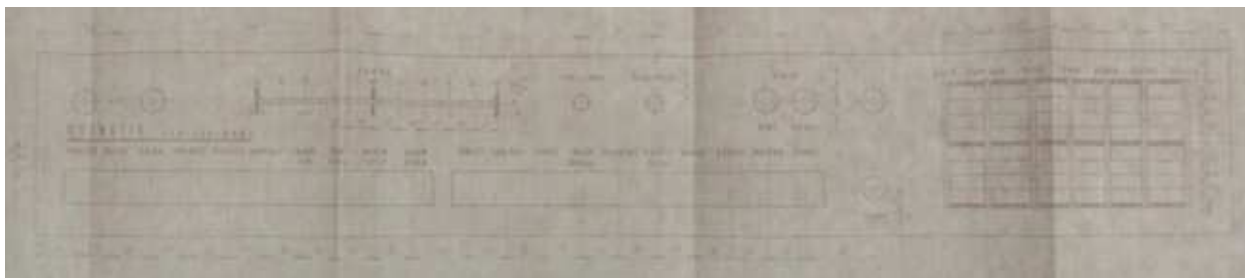
klavifonu se vývojáři snažili vyřešit konstrukci elektrofonického klavíru. Na rozdíl od těchto nástrojů, kde byla dynamika ovládána kolenní pákou, bylo u klavíru potřeba vyřešit kapacitní snímání dynamiky. To se bohužel ukázalo být velmi složité. Vývoj se tak nasměroval spíše k elektrofonickým varhanám.

Pozornost byla věnována jak koncertním nástrojům s fónickými koly, inspirovanými Hammondovými varhanami, tak i levnějším nástrojům tranzistorovým. Koncertní modely Petrof Pastorale B-50 a Z-70 byly vyvíjeny v Hradci Králové-Pouchově pod vedením již zmíněného Bohumila Zachaře. Navazovaly na úspěch varhan RWZ, amatérsky vyrobených Oldřichem Zachařem. Zatímco pro tyto dražší nástroje byla vy-



Elektrofonický akordeon s příslušenstvím. *Ligmet, AP 758, Vývoj nových výrobků – celopodnikový, inv. č. 78, č. ev. j. 345.*

41 *Ligmet, AP 758, Příhlášky vynálezů – patenty, inv. č. 52, č. ev. j. 164, 165.*



Výkres bicího automatu Rytmatik. *Ligmet, AP 1909, Výzkum a vývoj elektrofonických hudebních nástrojů, varhan, kytar atd., inv. č. 83, č. ev. j. 34.*

brána značka Petrof, varhany v menším či levnějším provedení byly označeny značkou Jolana, později též Delicia. Během šedesátých a sedmdesátých let jich bylo vyvinuto několik typů, například Dulcia, Combo, Fénix, či Vega.⁴² V osmdesátých letech na ně navázal výrobek Delicia Solton P 150, který byl vyroben v koprodukcí.⁴³

Další rovinou byly jednomanuálové varhany značky Delicia, a to například modely S-101 a S-102,⁴⁴ Chorus,⁴⁵ či Mini 1 a 2⁴⁶ vyvinuté v Hořovicích. Charakter nástrojů určených spíše pro výuku či amatérské hudebníky získaly modely z osmdesátých let HT-37 D, HT-49 a HT-61 BD.⁴⁷

Mezi klávesové nástroje příbuzné s akordeonem lze řadit miniharmonium, původně nástroj vzešlý ze zlepšovacího návrhu, v němž byl tón tvořený pomocí harmonikových hlásků, do kterých byl vzduch vháněn elektricky.⁴⁸ Původně zlepšovacím návrhem byl i elektrofonický akordeon Elektra se systémem elektrických spínačů, připojených k externí skříni s nastavitelnými zvukovými efekty a následně k reproduktoru.⁴⁹

Další druhy nástrojů

Již zmíněný Bohuslav Hanuš stál i za vynálezem elektrofonického bubnu, tedy šlapky, ve které elektrickým

způsobem docházelo k napodobení zvuku velkého bubnu.⁵⁰ Z bicích nástrojů byl dále vyvinut a následně předán Československému rozhlasu elektrofonický čtyřhlasý gong.⁵¹ Významným vývojovým úkolem bylo zkonstruování automatického bicího zařízení Jolana Rytmatik – professional, jehož vývoj byl ukončen patrně okolo roku 1974. Syntetizoval osm druhů bicích nástrojů, které dohromady utvářely dvacet přednastavených rytmů. Volnými kombinacemi pak bylo možné nastavit další rytmus podle vlastní invence.⁵²

Navrženo bylo vyrábět elektromagnetický vibrafon, což bylo podnikem odmítnuto pro neoriginalitu řešení.⁵³ Mezi odmítnuté nástroje lze dále zařadit různé koncepty nástrojů na magnetofonovém principu či v té době již neaktuální řešení vnitřní dispozice. K nejkurióznějším z nich patřily vynálezy J. Machalického, který navrhoval koncepty jako „Klavír pomocí centrifugy“ či „Klavír pomocí vzduchotechniky“.

Příslušenství a pomůcky

Elektrifikace hudebních nástrojů vyžadovala pochopitelně velké množství příslušenství, jako byly různé druhy kabelů, snímačů či mikrofonů. Vyvíjeny byly reproduktorové soustavy a zesilovače, zejména ve spolupráci s národním podnikem Tesla. Těch bylo vyráběno několik druhů, včetně pokusů

42 *Ligmet, AP 758, Přihlášky, protokoly, rozhodnutí stát. zkuš., inv. č. 80, č. ev. j. 364.*

43 *Ligmet, AP 758, Protokoly hodnocení nových výrobků – výběr, inv. č. 78, č. ev. j. 353.*

44 *Ligmet, AP 758, Seznam kolekce výrobků hudebních nástrojů, inv. č. 84, č. ev. j. 383.*

45 *Ligmet, AP 1909, Podnikové normy a schvalovací listy, inv. č. 81, č. ev. j. 371.*

46 *Ligmet, AP 758, Protokoly a normy nových výrobků – výběr, inv. č. 79, č. ev. j. 359.*

47 *Ligmet, AP 758, Protokoly hodnocení nových výrobků, inv. č. 79, č. ev. j. 361.*

48 *Ligmet, AP 758, Vývoj nových výrobků dle závodů OP ČSHN, inv. č. 78, č. ev. j. 344.*

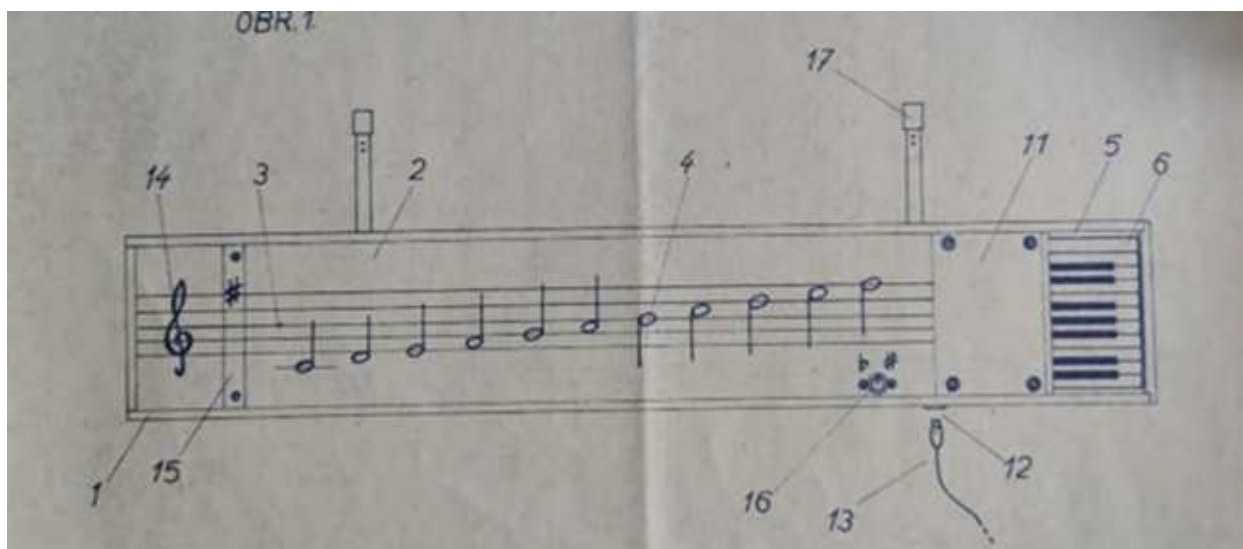
49 *Ligmet, AP 758, Přihlášky vynálezů, zlepšovací návrhy, inv. č. 49, č. ev. j. 158.*

50 *Ligmet, AP 758, Přihlášky vynálezů – patenty, inv. č. 52, č. ev. j. 164, 163.*

51 *Ligmet, AP 757, Vývoj výroby hudebních nástrojů, inv. č. 481, č. ev. j. 153.*

52 *Ligmet, AP 1909, Podnikové normy a schvalovací listy, inv. č. 81, č. ev. j. 371.*

53 *Ligmet, AP 758, Přihlášky vynálezů – patenty, inv. č. 52, č. ev. j. 163.*



Výkres elektrofonické notové tabule. *Ligmet, AP 758, Příhlášky vynálezů – patenty, inv. č. 52, č. ev. j. 166*

o levné napodobení rotačního reproduktoru Leslie známého z USA.⁵⁴ Pro modulaci zvuku byly vyvíjeny efekty ve formě nožních pedálů, například tzv. šlapka wau wau,⁵⁵ dozvukové zařízení RE-10,⁵⁶ či efekt fuzz/sustain FS – J1.⁵⁷ V osmdesátých letech bylo množství efektů vyráběno nezávisle na ČSHN v královéhradeckém družstvu Velorex.⁵⁸

Samostatnou skupinu představují pomůcky pro hudební pedagogiku, jejichž návrhy lze v archivní dokumentaci rovněž dohledat. V Hořovicích byla například již zmíněným Bohuslavem Hanušem vyvíjena notová tabule propojená s klaviaturou, která měla při stisku nejen zahrát tón, ale rovněž jej světelně demonstrovat na notové osnově. Přitom bylo



Pisací stroj, který samočinně zaznamenává hru na klavír nebo jiné klávesové nástroje. *Ligmet, AP 758, Příhlášky vynálezů – patenty, inv. č. 52, č. ev. j. 165.*

54 *Ligmet, AP 758, Vývojové a výzkumné projekty RD, inv. č. 78, č. ev. j. 340.*

55 *Ligmet, AP 758, Oborový číselník výrobků hudebních nástrojů, inv. č. 84, č. ev. j. 384.*

56 *Ligmet, AP 758, Protokoly a normy nových výrobků – výběr, inv. č. 79, č. ev. j. 359.*

57 *Ligmet, AP 758, Příhlášky, protokoly, rozhodnutí stát. zkuš., inv. č. 80, č. ev. j. 364.*

58 *Ligmet, AP 758, Protokoly hodnocení nových výrobků, inv. č. 79, č. ev. j. 361.*

možné doplnit tabuli vhodným předznamenáním a přepínačem určit, zda se mají černé klávesy vyhodnocovat jako křížky, nebo jako béčka. V rámci Harmoniky Hořovice bylo uvažováno i o její sériové výrobě.⁵⁹

Jiným zajímavým nápadem bylo pomocí přístroje automaticky zapisovat hru na klaviaturu, například psacím strojem. Podobné návrhy se sešly dva, avšak vzhledem k tomu, že se nejednalo o přímou výrobu hudebních nástrojů, byl návrh podnikem odmítnut.⁶⁰

Závěr

V rámci oborového podniku ČSHN probíhal organologický výzkum v těsné součinnosti s výrobou hudebních nástrojů. Tato výroba byla centrálně plánována a státně financována, z čehož plyne i existence dochovaných listin, jakými jsou výzkumné zprávy, hodnocení, výhledové plány apod. Z dochované dokumentace vyplývá, že elektrofony byly vytyčeny jako nástroje, s jejichž pomocí by bylo možné uspět v kapitalisticko-socialistické soutěži. Zůstává ovšem otázkou, zda by vývoj vypadal jinak za jiných politicko-společenských podmínek. Promítla by se pak

plánovací ekonomika do vývoje a výroby pozitivně, či negativně? Neméně zajímavou problematikou je i otázka originality vyvíjených nástrojů, a to s ohledem na fakt, že k nám byly dováženy západní vzorky. Do jaké míry se v případě české produkce jedná o originální řešení a do jaké míry byla výroba inspirována západním světem, případně Německou demokratickou republikou? Je možné porovnat kvality těchto nástrojů, případně sestavit vývojové diagramy či další systematiku? To jsou otázky, které bude nutné ještě zodpovědět v rámci dalšího výzkumu.

59 *Ligmet*, AP 758, Přihlášky vynálezů – patenty, inv. č. 52, č. ev. j. 166.

60 *Ligmet*, AP 758, Přihlášky vynálezů – patenty, inv. č. 52, č. ev. j. 165.

O autorovi

Prokop Szegény je studentem Ústavu hudební vědy FF MU. V rámci studia se začal orientovat zejména na organologii, konkrétněji na neobvyklé a experimentální hudební nástroje 20. století. V tomto poli vznikla již bakalářská práce *Hudební vynálezy Františka Herolda v historickém kontextu* a na otázky jí nastolené navazuje i aktuální výzkum. Mimo muzikologii se věnuje i praktické hudební činnosti jako hráč na saxofon a klávesové nástroje.



ADAM BITLJAN

Restaurování a konzervace háčkové harfy Johann Krammer z roku 1834

Národní muzeum – České muzeum hudby • adam.bitljan@nm.cz

The Restoration and Conservation of a Hook Harp by Johann Krammer from 1834

The paper summarises the interventive and preventive conservation of a harp from the collection of the South Bohemian Museum in České Budějovice, undertaken for the purpose of displaying the item at an exhibition about Biedermeier. The harp required restoration, with the addition of missing components and strings. Furthermore, some inappropriate previous interventions had to be reviewed and corrected. These delicate adjustments mainly targeted localised damage to the wood, the cleaning of surfaces and components, the consolidation of surface treatments and the overall unification of the item using suitable materials. Original strings were preserved wherever possible and missing strings were replaced with appropriate substitutes to facilitate the display of the instrument

Restaurování a konzervace harfy ze sbírek Jihočeského muzea v Českých Budějovicích bylo provedeno za účelem její prezentace na výstavě o období Biedermeieru. Harfu bylo nutné nejen restaurovat a doplnit chybějící součásti či struny, ale rovněž revidovat některé nepříliš vhodné předchozí zásahy a opravy. Citlivé restaurování se zaměřovalo zejména na lokální poškození dřevěného materiálu, čištění povrchu a všech součástí, na konsolidaci povrchové úpravy a celkové sjednocení předmětu s použitím vhodných materiálů. Na nástroji bylo v maximální možné míře, kde to stav dovoľoval, zachováno původně ostrunění, chybějící struny byly z důvodu prezentace nástroje doplněny odpovídajícími novými.



Háčková harfa, (?) Johann Krammer, České Budějovice, 1834. Jihočeské muzeum v Českých Budějovicích, inv. č. H3671.

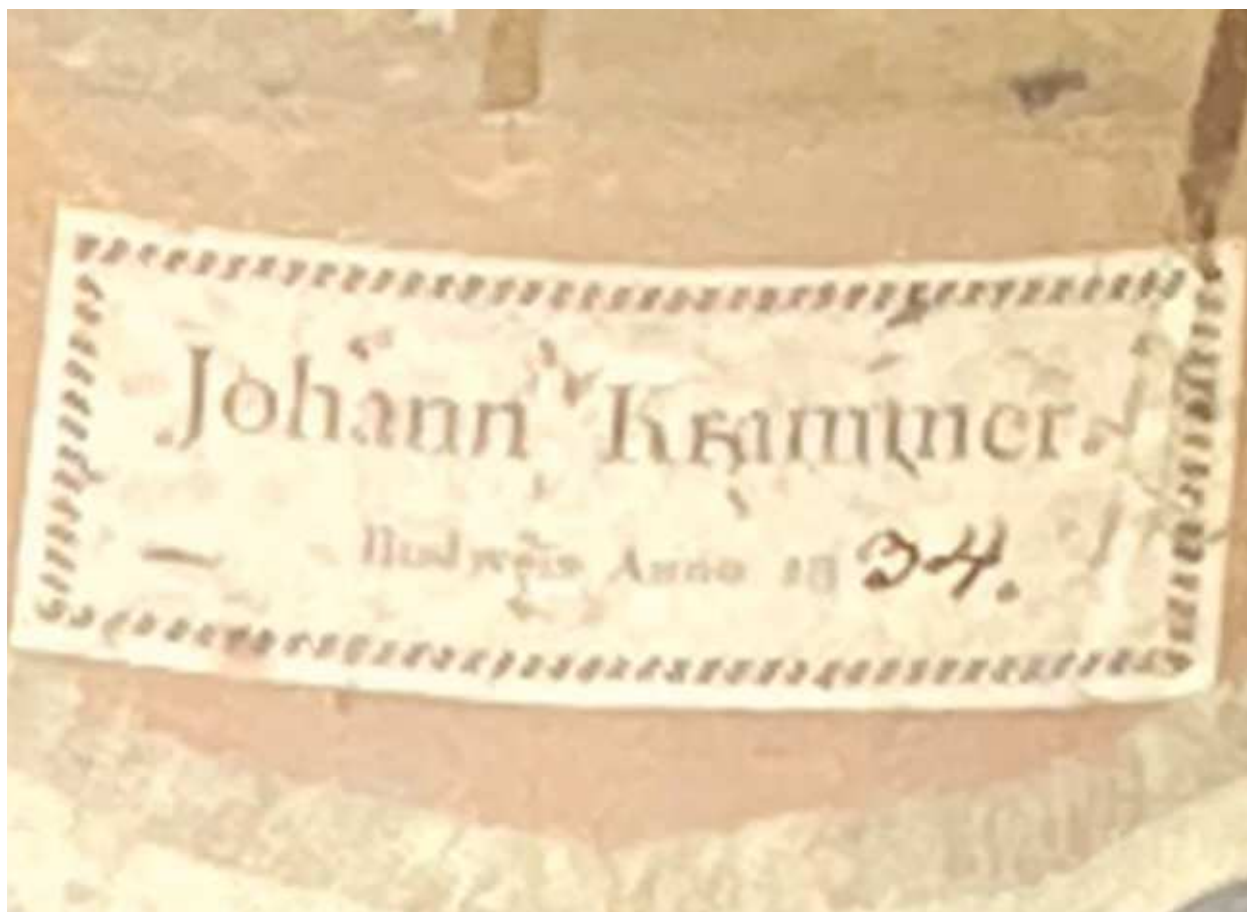
Popis nástroje a otázka výrobce

Předmětem restaurování je háčková harfa o rozměrech 1 580 mm (výška) × 340 mm (šířka) × 740 mm (hloubka), ostruněná třiceti sedmi strunami a opatřená ručním přeladovacím mechanismem v podobě háčků umístěných na krku nástroje. Rezonanční skříň (korpus) je zhotoven z hnědého leštěného dřeva s tmavohnědým rámováním. Sloup i jednoduchá hlavice ve tvaru koule jsou svisle pruhované tmavými i světlými pruhy. Na rezonanční desce se nachází šest růžic tvořených do kruhu uspořádanými otvory. Horní pár je tvořený šesti, prostřední osmi a spodní deseti otvory.

Geometricky tvarovaný podstavec je podepřen čtyřmi nožkami v podobě zvířecích nohou.

Harfa byla ve fondu muzea evidována jako anonymní. Ačkoli se autorství nástroje nepodařilo spolehlivě určit, při průzkumu vnitřku korpusu byl nalezen papíro-

vý štítek s nápisem: „Johann Krammer / Budweis Anno 1834“. Johann Krammer je z dostupných zdrojů znám jako hobojista a „opravář“ hudebních nástrojů. Zmínky o něm nacházíme v letech 1818–1837 v Českých Budějovicích. Patrně byl žákem Antona Fischera a ačkoli se dochovalo několik nástrojů opatřených jeho etiketou (např. housle s etiketou „Johann Krammer, Anno 1841“ nebo housle F. Vitáčka s etiketou „Repariert von Joh. Krammer / Budweis, Anno 1851 – oba nástroje ve fondu Národního muzea – Českého muzea hudby), není zcela zřejmé, zda hudební nástroje i stavěl, nebo jen opravoval.



Papírová etiketa nalezená uvnitř korpusu harfy s nápisem „Johann Krammer / Budweis Anno 1834“.

Stav nástroje před restaurováním a restaurátorský záměr

Cílem restaurátorského zásahu bylo uvést předmět do stavu vhodného pro vystavení v expozici muzea a konzervovat jej za účelem dosažení jeho dlouhodobého uchování v muzejním fondu. Podnětem pro restaurování byl záměr nástroj prezentovat na výstavě o období Biedermeieru.

Před zahájením restaurátorského zákroku byl nástroj důkladně prozkoumán a zhodnocen jeho stávající stav:

- povrch harfy byl značně zaprášený;
- na ploše krku a zejména u kovových kolíků a přeladovacích háčků byla narušena povrchová úprava – k tomuto poškození došlo jak manipulací s kovovými součástkami, tak také působením chemikálií na samotný transparentní, pravděpodobně pryskyřičný lak;
- na povrchu nástroje se nacházely známky mechanického poškození, zejména na exponovaných místech hran a krajních částech;
- rezonanční deska byla poškozena řadou prasklin včetně narušených vyspravení z předchozích oprav nástroje;
- část strun byla poškozená a další část zcela chyběla;
- ozdobné orámování na hranách krku bylo na několika místech odlepené;
- na horní hraně krku byla viditelná další poškození i chybějící části dřeva i intarzií;
- korpus nástroje, podstavec i krk byly napadeny dřevokazným hmyzem (největší rozsah ve spodní části a na tmavém rámování podstavce);
- jedna z nohou byla výrazně vyhnuta od podstavce, další nohy byly vyhnuty méně;
- napínací kolíky strun, kovové matky i přeladovací mechanismy byly pokryty povrchovou korozí v různém rozsahu a také byly značně znečištěny;
- kostěné (slonovinové?) kolíčky na krku nástroje byly značně znečištěné;
- část zajišťovacích kolíčků byla zjevně nepůvodní, chyběly u nich perleťové inkrustace – u některých kolíčků byly perleťové inkrustace nahrazeny nějakou kontrastní hmotou (kaseinem?).



Stav nástroje před restaurátorským zásahem.



Detail podstavce, vyhnutí nohou a poškození dřevokazným hmyzem.



Stav kolíků, doladovačů, strun a viditelné poškození částí krku nástroje.



Detail předchozí opravy intarzie na hraně krku a také typické poškození této části nástroje v oblasti kolíků a doladovačů.



Rekonstrukce poškozené horní části trupu po sejmutí dřevěných součástí.

Postup restaurování

Po podrobné fotodokumentaci původního stavu před restaurováním jsem přistoupil k očištění celého povrchu a jednotlivých součástí suchou cestou. Následovala demontáž nohou, kompletní sejmutí strun, vyjmutí kovových napínacích kolíků, sejmutí doladovacích háčků, matek a kovových podložek. Dále vyjmutí kostěných kolíčků z krku nástroje (to vše s označením původního umístění jednotlivých součástí).



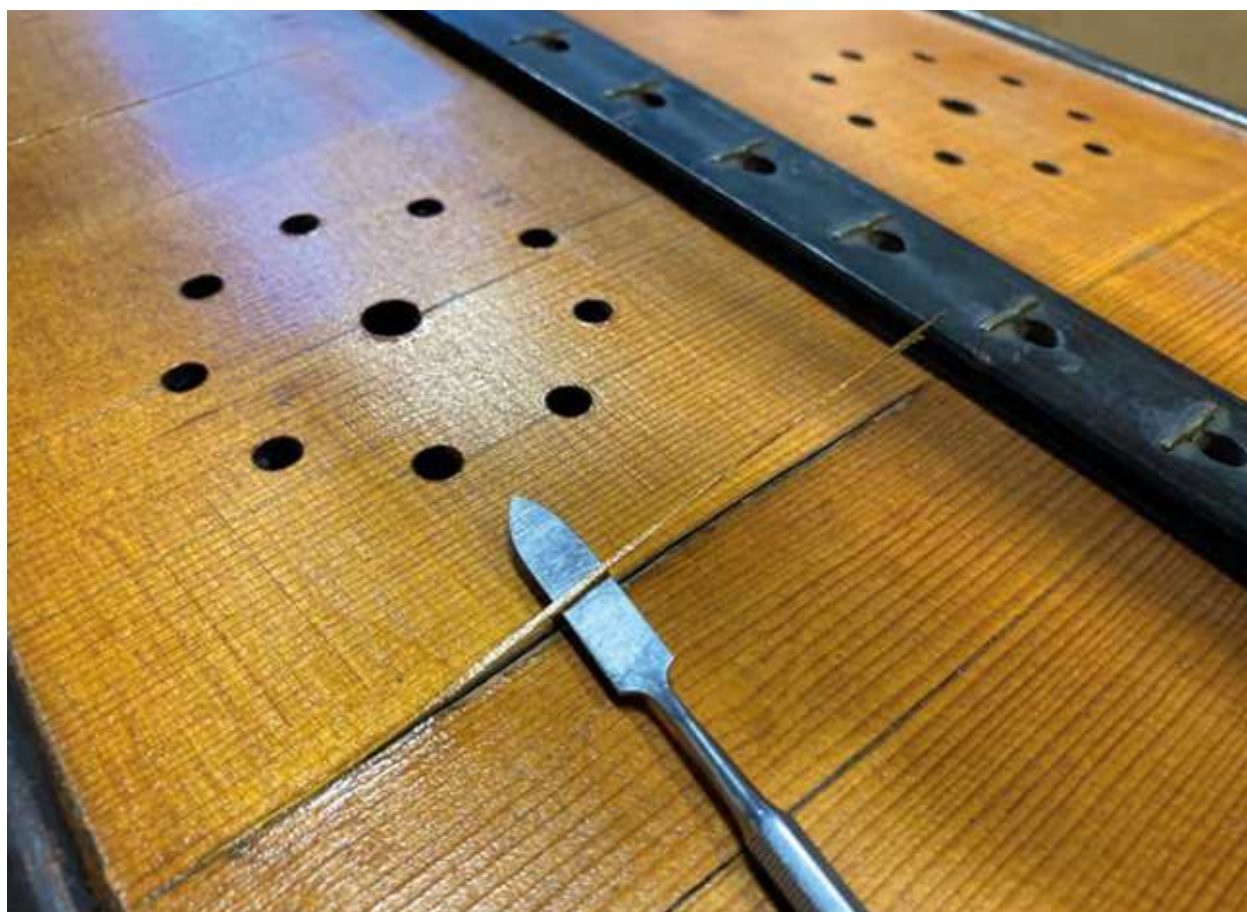
Demontáž nohou.



Demontované součásti z ostrunění s označením jejich původního umístění.

Poté jsem přistoupil k důkladnějšímu očištění povrchu nástroje, nejprve suchou cestou a dále vlhkou cestou za pomoci destilované vody a tamponu. Specifické lokální části byly čištěny alkoholem. Finálně byly plochy opatřeny povrchovou úpravou a čištěny roztokem pH neutrálních mýdel a velmi jemného přírodního abrasiva tripoli.

Následovalo lepení a stabilizace prasklin jak na rezonanční desce, tak na dalších dřevěných částech nástroje. Dále jsem přistoupil k odstranění nevhodných povrchových úprav na poškození u hrany krku, k jejich podlepení a stabilizaci.



Detail odlepeného vysazení dřeva v prasklině rezonanční desky.



Průběh restaurování – detail: oprava ozdobného rámování krku.

Drobné detaily byly vyspraveny a tmeleny, jednalo se o místa intarzií a dalších dřevěných součástí. Zatmeleny byly také výletové otvory po napadení dřevokazným hmyzem. Poté následovalo barevné sjednocení a korekce opravených míst, nanesení nové povrchové úpravy – specificky podle umístění na nástroji (transparentní nebo s obsahem pigmentu). Následovalo mechanické narovnání nožiček a čištění jejich kovových a dřevěných součástí. Dále bylo provedeno důkladné čištění kostěných kolíčků (mechanicky, roztokem pH neutrálního mýdla v destilované vodě).

V dalším kroku došlo k čištění a opravě přeladovacích háčků, kovových podložek a maticek (mechanicky, popř. i vlhkou cestou). V souladu s podobou původních maticek byla vyrobena jedna chybějící kovová maticka. Následovala inkrustace perleťové výložky do zajišťovacích dřevěných kolíčků strun a jejich barevné sjednocení.



Nová inkrustace perleti do dřevěných kolíčků a jejich barevné sjednocení.

Na závěr byla provedena montáž sejmutých součástí (a doplnění těch chybějících) na jejich původní umístění. Šlo o instalaci nožiček na podstavec, instalaci kovových kolíčků a přeladovacích háčků i montáž původních nepoškozených strun. Chybějící struny byly nahrazeny novými, středovými.



Nástroj po restaurování: detail opravené části v horní části trupu nástroje.



Detail intarzie a povrchové úpravy na krku nástroje po restaurování.



Detail horní části nástroje po restaurování.



Detail horní části nástroje po restaurování (druhá strana).

Další detailní fotodokumentace z průběhu restaurátorského zásahu je dostupná v rámci prezentace z konference na webu Metodického centra.⁶¹

61 <https://www.mcmi.cz/file/04becb9574047d75193d5815f7101d3a/7408/BITLJAN.pdf>

O autorovi

Adam Bitljan absolvoval Střední školu tvorby a designu nábytku v Liberci, Vyšší odbornou školu 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 ČR. V roce 2014 založil v Praze externí restaurátorské a konzervátorské pracoviště Severočeského muzea v Liberci. Od roku 2015 pracuje na pozici restaurátor v Národním muzeu – Českém muzeu hudby a od roku 2016 zároveň jako odborný pracovník MCMI. Je absolventem odborných seminářů a workshopů v ČR, Norsku a Velké Británii, jako pracovník MCMI prezentuje centrum na odborných konferencích v ČR i v zahraničí.



JAN JIRASKÝ

**Historické klavíry a význam jejich restaurování
pro současné interprety a pedagogy**

Janáčkova akademie múzických umění • jirasky@jamu.cz

Historical Pianos and the Importance of Their Conservation for Contemporary Musicians and Teachers

The piano repertoire of the 18th and 19th centuries was not written for present-day instruments but for the diverse pianos of the period. The sound and mechanical characteristics of period instruments are the subject of research that endeavours to understand the vision, intentions, and possibilities of historical musicians. The acquired knowledge can ideally be applied to enrich the aesthetic and technical aspects of informed performances on modern instruments. The range of responses depends on both the actual existence of relevant instruments from the period and on their condition. Musicians hoping to revive an authentic muse are often wholly dependent on the skill and expertise of the conservator, whose intervention can either restore the original characteristics of the instrument or alter it in significant and often irreparable ways. The contribution outlines certain sub-issues, such as wherein lies the informative value of a historical instrument and what conclusions can be drawn from a specific piano? Which moments of the conservation process are potentially decisive? How does the Czech context compare with the international scene? What all has been perpetrated by world-leading experts and why might the oldest piano not actually be the oldest?

Většina klavírního repertoáru hraného současnými interprety nevznikala pro nástroje dnešních parametrů, ale pro velmi různorodé klavíry své doby se specifickými vlastnostmi, zatímco zvukové a mechanické vlastnosti současných nástrojů jsou velmi unifikované. Nástroje americké, evropské či asijské se poslední půlstoletí navzájem liší jen minimálně. Oproti tomu u historických nástrojů různé provenience a různé doby vzniku lze vysledovat odlišnosti zcela zásadní, které mají bezprostřední vliv též na interpretaci dobové hudby. My – klavíristé – se je snažíme poznávat, abychom lépe pochopili představy, záměry i možnosti tehdejších skladatelů. Někteří z nás mají možnost hrát pravidelně na historické nástroje, případně jejich rekonstrukce či kopie a cenné poznatky a zkušenosti z této praxe dokážeme poté přenést i na klavír současný.

Uznáme-li fakt, že historické nástroje jsou významným zdrojem poznání pro poučenou interpretaci hudby různých historických období, je nutné si uvědomit, že zásadní vliv na pravdivost tohoto poznání má i kvalita jejich restaurování.

Záměry restaurování historických klavírů přitom existují v zásadě dva:

- muzejní: cílem je vystavitelnost předmětu v maximálně originální podobě, přičemž jeho hratelnost není tak podstatná;
- hudební: cílem je dosažení co nejpůvodnější zvukovosti nástroje i vlastností mechaniky, zatímco například vzhled korpusu není podstatný.

Oba cíle se zdají být v rozporu. Muzea obvykle chrání své cenné exempláře před interpretačním provozem. Za uspokojivé řešení se dnes obecně pokládá restaurování nástroje do hratelného stavu, vytvoření referenční nahrávky a poté stavba kopií. Nahrávka ani kopie však nemusí ani zdaleka zprostředkovat všechny vlastnosti originálu, proto je podstatné, aby případný interpret-badatel měl i možnost kontrolovaného kontaktu s cenným originálem.

Pro klavíristu není právě snadné zorientovat se ve světě plném mýtů a dezinterpretací (včetně záměrných), které překvapivě provázejí oblast historických klavírů i historicky poučené interpretace. Jak rozpoznat, zda hrajeme skutečně na nástroj v původním stavu či alespoň s původním typem mechaniky? Problém začíná již u nejstarších kladívkových nástrojů

dulce melos a clavicimbalum, jež popsal a vypočetnil kolem roku 1440 ve svém traktátu burgundský učenec Henri Arnaut de Zwolle (cca 1400–1466). Zmíněné nástroje se nedochovaly, proto si je dnešní interpreti nechávají stavět na základě původních výkresů. Až při důkladné analýze však zjišťujeme, jak jsou některé z těchto rekonstrukcí záměrně vylepšovány oproti originálu. David Catalunya, asi nejznámější hráč na středověké kladívkové clavicimbalum, koncertuje a nahrává na nástroj zhotovený dle Arnautova traktátu v dílně Paula Polettiho, avšak opatřený mechanikou ekvivalentní mechanikám Johanna Andrease Steina (1728–1792) s kladívky s celodřevěnou hlavou. Jde tedy o neautentickou mechaniku o tři staletí pozdější. Krásný zvuk takového nástroje pak výrazně předčí všechny poctivé rekonstrukce, které se snaží o úplnou věrnost včetně kladívek dle Arnautova popisu. Catalunya tak de facto šíří nepravdivý zvukový obraz středověkého „klavíru“ po celém světě. Oproti tomu dulce melos Tomáše Flégra nemůže v atraktivitě zvuku soupeřit se zmíněným Catalunyaovým nástrojem. Flégr se ve své rekonstrukci snažil co nejvíce respektovat předlohu, včetně rozeznívání strun nikoliv dřevěnou hlavou kladívka, ale do dřeva vetknutou mosaznou skobou zvanou crampinum. Odborná veřejnost má k dispozici minimum informací a je tedy třeba apelovat na čest i etiku všech aktérů (včetně českého



Dulce melos, rekonstrukce středověkého nástroje dle traktátu Henriho Arnauta de Zwolle z dílny Tomáše Flégra.

prostředí) v situaci, kdy po Catalunyových seminářích rostou jeho pokračovatelé(-ky) s podobně nepravdivými nástroji.

Na další problém narážíme u nástrojů nazývaných v Itálii v 16.–19. století termínem sordino. Jak nedávno doložil Patrizio Barbieri,⁶² nejedná se o klavichordy (jak dosud tvrdí literatura), ale o tangentové klavíry, o nichž první zmínka pochází z roku 1577. Dřevěné sloupky bez brků uhazují do strun buď přímo, nebo přes kožený potah. Některá pozdní sordina se dochovala téměř bez zásahů, ale jiná, ranější, byla při procesu restaurování mylně přestavěna „zpět“ na cembalovou mechaniku jako například skládací sordino Carla Grimaldiho (cca 1700).⁶³

Jak rádi bychom si na nějaké sordino zahráli, žel, nemáme k dispozici ani hratelný originál, ani kopie. Jedno sordino vystavuje Metropolitan Museum v New Yorku jako virginal Franciscus Bonafinis údajně přestavěný na tangentový klavír.⁶⁴ Ripin uváděl jako datum přestavby 17. století,⁶⁵ dnes v muzeu vidíme rok přestavby 1717 (Christoph Gottlieb Schröter měl v tomto roce vynalézt tangentovou mechaniku!). V Praze se nachá-

zí sordino Francesca Neriho z konce 17. století ve tvaru křídla.⁶⁶ Nástroj vykazuje všechny atributy tangentového klavíru upraveného později (omylem?) do podoby klavichordu. Stačilo by však jen změnit nastavení vůle sloupků a odstranit tlumící proužek tkaniny ve výpletu strun a z klavichordu se opět stane tangentový klavír. Autor v současnosti tento nástroj zkoumá. Dočkají se někdy klavíristé možnosti sáhnout do kláves a uslyšet zvuk těchto dosud neznámých nástrojů, jaké zřejmě znali Bartolomeo Cristofori (1655–1731), Padre Martini (Giovanni Battista Martini, 1706–1784) či Vincenzo Tobeia Bellini (1744–1829)?⁶⁷

Často jsme klamáni i těmi nejpřednějšími kapacitami. Tak například známý cembalista a scarlattiovský badatel Ralph Kirkpatrick (1911–1984) narazil na skutečnost, že španělská královna Marie Barbara (1711 až 1758) vlastnila pět florentských klavírů (v soupisu označených jako „*clavicordio de piano*“), což mj. znamenalo, že její učitel Domenico Scarlatti (1685–1757) hrál své sonáty i na klavír. Přesto Kirkpatrick ve své slavné knize o Scarlattim⁶⁸ existenci těchto klavírů zamlčel a píše pouze o cembalu. Scar-



Sordino ve sbírce Metropolitan Museum v New Yorku (inv. č. 89.4.2765) evidované jako virginal Francisca Bonafinise (1585/1587) přestavěný na tangentový klavír (1717).

62 BARBIERI, Patrizio: The Sordino: The Unsuspected Early Italian Tangent Piano 1577–1722. *The Galpin Society Journal*, Vol. 63, 2010, s. 49–60. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/20753657>.

63 MEER, John Henry van der: A Curious Instrument with a Five-Octave Compass. *Early Music*, Vol. 14, 1986, č. 3, s. 397–400. Dostupné z: <http://www.jstor.org/stable/3127112>, zde s. 399.

64 Metropolitan Museum New York, The Crosby Brown Collection of Musical Instruments, inv. č. 89.4.2765. Srov. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/505225>.

65 RIPIN, Edwin: En Route to the Piano: A Converted Virginal. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 13, 1978, s. 79–86. Dostupné z: <https://www.jstor.org/stable/1512712>.

66 Křídlo v majetku Muzea hl. města Prahy postavil Francesco Neri da Rimini na konci 17. století, uvnitř se nachází zápis o opravě v roce 1700. František Vyhnaněk nástroj posoudil jako cembalo přestavěné na tangentový klavír. Osobně jej pokládám za sordino chybně přestavěné na klavichord.

67 Originální neupravené sordino Vincenza Tobeia Belliniho, děda stejnojmenného slavného skladatele, je dnes vystaveno v muzeu v Catanii (Museo civico belliniano), zatímco v pozůstalosti Padre Martiniho se našla písemná zmínka z roku 1719 o tom, že Bartolomeo Cristofori vedle „*Gravicembalo col piano e forte*“ vynalezl i „*sordino s novým systémem pák*“ – viz MONTANARI, Giuliana: Bartolomeo Cristofori: A List and Historical Survey of His Instruments. *Early Music*, Vol. 19, 1991, č. 3, s. 383–396, zde s. 393. Tím lze poprvé objasnit dosud nikým neřešenou záhadu druhého Cristoforiho vynálezu – druhého nástroje col piano e forte – jemuž „*se netleskalo jako tomu prvímu*“, jak napsal Scipione Maffei ve svém slavném článku „*Nova invenzione d'un gravecembalo col piano, e forte*“ v *Giornale de' letterati d'Italia* v roce 1711, Vol. V, s. 144–159.

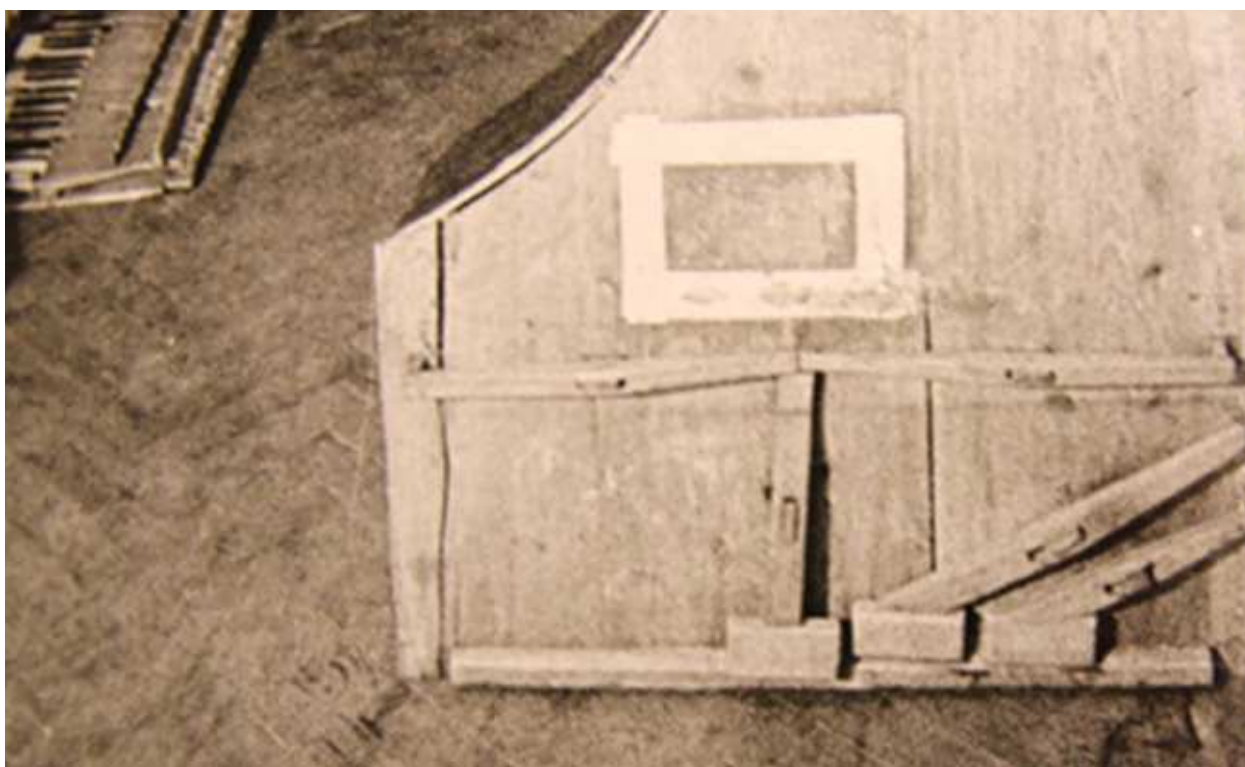
68 KIRKPATRICK, Ralph: *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press, 1953.

lattiho skladby dodnes číslujeme dle Kirkpatrickova seznamu, nebo dle o něco staršího seznamu Alessandra Longa. Ten zase revidoval Scarlattiho sonáty tak, že odstranil všechny příkré disonance. Dva přední scarlattiovští znalci tak de facto vytvořili dnešní obraz Scarlattiho – uhlazeného, rokokového, cembalového autora.

Korunu tomu nasadil další velikán a milovník cembala Arnold Dolmetsch (1858–1940), když se ujal restaurování vzácného portugalského klavíru s mechanikou Cristoforiho typu, kterou s výjimkou kláves vyhodil a do nástroje vestavěl svou oblíbenou mechaniku cembalovou.⁶⁹ Podobná zatmění myslí můžeme najít v souvislosti s Johannem Sebastianem Bachem (1685–1750) či zejména s Georgem Friedrichem Händelem (1685–1759), který se setkal s florentským klavírem už jako mladík a později v Londýně na něj s oblibou hrával v bytě svého libretisty Charlese Jennense (1700–1773) – ten zakou-

pil klavír v roce 1731 (první florentský klavír byl však v Londýně již v roce 1728, nedaleko od Händelova londýnského bytu).

V Praze se na Cristoforiho klavír hrálo už od roku 1724, což v roce 2012 takřka náhodou zjistil Petr Koukal⁷⁰ studiem Rohnova lexikografického spisu.⁷¹ Nevíme však zatím vůbec nic o repertoáru tehdy v Praze hraném. Snad nás tedy čeká ještě řada objevů, včetně objasnění záhady manětínského klavíru (cembalo přestavěné v roce 1726 na klavír se Stossmechanik a třemi kolenními pákami, viz obrázek níže). Jak mohl tehdy pražský nástrojař Durfas v Manětíně opatřit nástroj kolenními pákami, když Gottfried Silbermann (1683–1753) teprve o deset let později přišel s prvními ručními pákami, jimiž obohatil Cristoforiho konstrukci? Alfons Huber na tuto autorovu otázku odpověděl slovy: „*To mne také trápí, od prvního setkání s tímto nástrojem...*“



Klavír ze zámku Manětín (cembalo přestavěné v roce 1726 na klavír se Stossmechanik a třemi kolenními pákami). Foto: Daniel Špička

69 PASCUAL, Beryl Kenyon de – Law, David: Another Early Iberian Grand Piano. *The Galpin Society Journal*, Vol. 48, 1995, s. 68–93. Dostupné z: <https://doi.org/10.2307/842804>.

70 KOUKAL, Petr: Byl v Čechách Cristoforiho klavír? *Opus musicum*, roč. 44, 2012, č. 1, s. 6–12.

71 ROHN, Jan Karel: *Nomenclator Artifex, Et Mechanicus. To gest: Gmenowatel W trogi Ržeči*. Sv. 4, Praha 1768, s. 379.



Cembalo (klavír), „H. N. 1696“ (? Hans Niederhauser), Kunsthistorisches Museum Wien – Sammlung alter Musikinstrumente, inv. č. SAM 845.

Aby to nebylo málo, nejstarší český klavír dnes vystavuje Kunsthistorisches Museum ve Vídni jako nejstarší rakouské cembalo. Pluje snad celá historie klavíru na vodě? Pokud ano, nejistota zasahuje i do oblasti interpretační.

Za nejstarší klavír na světě je považován Cristoforiho klavír údajně z roku 1720, který se nachází v Metropolitan museum v New Yorku.⁷² Už při letmém pohledu na jeho mechaniku (mohutná kladívka, jejich rotely přišroubované vruty jako z železářství u Rotta), rezonanční desku, kličník i korpus je však zřejmé, že se nemůže jednat o nástroj z roku 1720. Tomu ostatně neodpovídá ani jeho ostraha. Porovnáním

s dalšími dvěma dochovanými klavíry Bartolomea Cristoforiho z let 1722 (nyní v Římě)⁷³ a 1726 (nyní v Lipsku)⁷⁴ dojdeme k přesvědčení, že newyorský nástroj nemůže být nejstarším z nich. Může pocházet z roku 1726 nebo pozdější doby, vycházíme-li z komparace první známé koncepce Cristoforiho klavíru z roku 1709 (viz výkres a slovní popis v již citovaném Maffeiho článku),⁷⁵ dvou dochovaných klavírů z let 1722 a 1726 (Řím, Lipsko), zvětšeniny Cristoforiho portrétu z roku 1726 a dochovaného nástroje Cristoforiho žáka Giovanniho Ferriniho (1698–1758) z roku 1746⁷⁶ (kladívka, kličník). Přesto jako klavíristé čerpáme představu o Cristoforiho klavíru – o jeho zvuku a zprostředkovaně i pocitu ze hry – z jediného

72 Metropolitan Museum New York, The Crosby Brown Collection of Musical Instruments, inv. č. 89.4.1219a–c.

73 Museo Nazionale degli Strumenti Musicali di Roma.

74 Musikinstrumenten Museum der Universität Leipzig, inv. č. 170.

75 MAFFEI, Scipione: Nova invenzione d'un gravecembalo col piano, e forte. *Giornale de' letterati d'Italia*, Vol. V, 1711, s. 144–159

76 Museo di San Colombano, Collezione Tagliavini, Bologna, inv. č. C1.

dostupného hratelného nástroje, a sice právě toho newyorského. Tento nástroj nejenže není až z 90 % původní, ale má i jiný, nepůvodní tónový rozsah, jinou konstrukci, kladívka Ferriniho typu s náklížky ve stylu kladívek 19.století, která navíc uhazují do strun ve zcela jiném místě. Nástroj má jiný tvar korpusu, rezonanční desky i kobylky. Má zřejmě i obráceně orientovaný količník. Některé z nevratných zásahů probíhaly v roce 1875, další v roce 1936 na doporučení Curta Sachse, kdy byla řada „původních“ součástí vyhozena (záměrně?) – například z rezonanční desky zůstal jen obdélník o velikosti kuchyňského prkénka. Jediným skutečným pramenem poznání (zvuku a pocitu) je tedy lipský nástroj, jenž je s výjimkou první a poslední klávesy a příslušných mezipák a kladívek zcela původní. Kdosi je z nástroje demontoval a vytvořil s jejich pomocí celou falešnou Cristoforiho mechaniku, lemovanou na obou okrajích autentickými díly. Tento rafinovaný padělek je dnes vystaven ve Florencii.⁷⁷

Na lipský nástroj byla v 70. letech východoněmeckým rozhlasem pořízena nahrávka (běžně nedostupná), která svědčí o mimořádné zpěvnosti skutečného Cristoforiho nástroje nejen ve srovnání s cembalem, ale i ve srovnání s pozdějšími klavíry. Kladívka z lepených papírových svitků potažených kůží vytváří nezaměnitelně nádherný zvuk. Na klavír se od té doby nehraje a nenahrává, díky tomu je zachována jeho původnost. Málokdo z klavíristů tak zná nádherný zvuk pravého Cristoforiho nástroje.

Na uvedeném příkladu dvou extrémně odlišných restaurátorských a kurátorských přístupů k nástroji newyorskému a lipskému jsme si ukázali, jaká ztráta může či nemusí vzniknout pro nás interprety nevhodnými zásahy, leckdy právě ve snaze o hratelný stav nástroje. Jak známo, i slavní interpreti prováděli zvláštní věci – např. Paul Badura Skoda dle Pollensova svědectví nosil v kapse ampulku s tekutou nitrocelulózou, kterou napouštěl kůži kladívek muzejních nástrojů při realizaci svých nahrávek. Klavíry pak

hrály ostřeji, jak si přál. Netřeba vysvětlovat, že šlo o nevratné zničení potahu kladívek.

Historické nástroje mohou leccos vypovědět také o povaze a stylu hry jejich slavných vlastníků. Leckdy je třeba do nich nezasahovat, i když jeví různé abnormality, a nevracet jejich stav do normálu, neboť se může jednat o odchylky historicky cenné. Příkladem může být Beethovenův klavír značky Erard. Když ho srovnáme s klavírem téhož výrobce a ze stejného roku (Hradec nad Moravicí), vidíme celou řadu zásahů, které korelují s Beethovenovou korespondencí. Vídeňský mistr svůj nový nástroj s anglickou mechanikou (správně spíše francouzskou, neboť Cristoforiho systém dále posunul v principu už jen Erard, Pařížan německého původu) sice veřejně vychvaloval, ve skutečnosti si s ním však pianisticky nerozuměl a jal se mechaniku zásadně upravit. Posunem linie balančních hřebů o 4 cm k hráči výrazně snížil ponor. Přesunem olůvek ze zadních konců kláves dopředu snížil váhu úhozu. Při muzejní péči o tento klavír byly změny zachovány, takže dnes usuzujeme, že Beethoven, „lamač klavírů“ (dle Rejchova svědectví), preferoval ještě kolem roku 1803 spíše prstovou akci. Váhu paže i v rychlejších pasážích uplatňoval zřejmě až o pár let později. Tyto skutečnosti nepřímo stojí proti známé teorii „pendulum“ Wima Winterse o Beethovenových údajných polovičních tempech oproti dnešní představě dané vysokými metronomickými čísly z Beethovenova pera. Zdá se, že původně hluboký Erardův klavír Beethovena příliš brzdil v jeho velmi rychlé hře, zatímco příslušníkům anglické a francouzské školy jeho vlastnosti vyhovovaly.

Z Beethovenovy korespondence vyplývá, že kromě klavírů C. A. Stein (1797–1863), A. Walter (1752–1826), J. B. Streicher (1796–1871), S. Erard (1752–1831), J. Broadwood (1732–1812) a C. Graf (cca 1782/83–1851) hrával i na klavíry Vaňhalova bratrance Joahna Baptisty

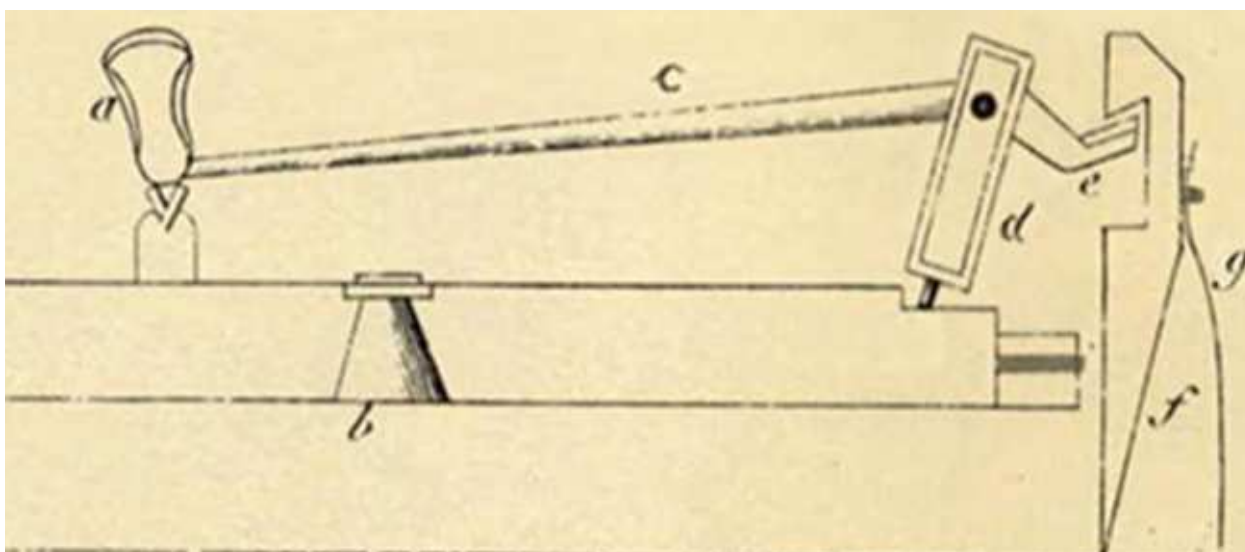
77 Tzv. mechanika Gatti-Kraus. Museo del Conservatorio di Musica Luigi Cherubi, Firenze.

Boháka (1755–1805) a vlastnil i klavír jihomoravského rodáka Johanna Jakesche (cca 1763–1840). Autor se domnívá, že tento Beethovenův klavír objevil ve Slezském muzeu v Opavě pod inventárním číslem 49. Ovšem muzeum, kde dosud nikdo netušil jakoukoliv souvislost nástroje s Beethovenem, momentálně neumožňuje vzhledem k nouzovým podmínkám jeho uskladnění klavír blíže prozkoumat.

Ale zpět k restaurování. Někdy se nemusí vydařit ani při těch nejlepších záměrech. Příkladem může být restaurování historicky cenného Janáčkova klavíru Friedricha Ehrbara (1827–1905) z roku 1876, kdy byly uznávaným zahraničním odborníkem vyměněny všechny nepůvodní součásti za součásti pokud možno původní, z jiných dobových originálů téže značky. Jednalo se z muzejního i interpretačního hlediska o vzorný postup. Klavír je občas využíván k nahrávání a koncertům. Z muzejního hlediska se dílo zdařilo, z hudebního ne. Porovnáme-li nyní zvukový a pocitový výsledek s jinými Ehrbarovými nástroji z téže doby, avšak bez zásahů, musíme konstatovat, že restaurovaný kus se od původních parametrů vzdaluje možná více než ve stavu před restaurováním. Ne pokaždé se tedy může podařit to, co vidíme například na znojenském klavíru Dohnal

(cca 1815), kde Jan Bečička dokázal využít maximum jeho původních součástí, včetně koženého potahu kladívek, a klavír přitom „hraje“. Výsledek Bečičkovy práce se zdá být k nerozeznání od originálu. Kůži na kladívkách sice doplnil, ale vždy posunul tak, aby na struny uhazovala pouze původní kůže svou dosud neopotřebenou částí. Zlomené násadky kladívek a další díly též v co největší míře opravil a zachoval. Klavírista zde může nasát komplex zvukově pocitových zážitků, které pak přenáší do hry na moderní klavír.

Zůstává však řada otázek. Při restaurování klavírů přelomu 18. a 19. století s tzv. vídeňskou mechanikou záleží pocit ze hry i na povaze, tloušťce a stlačitelnosti kůží a vlněných textilií, kašmírů apod. Jedná se o podložky na klávesových hřebech, dorazy zadního vedení kláves a kožené stélky vypouštěčů. Materiál může rozhodovat o existenci drobných vůlí v určitých situacích a v závislosti na určitém seřízení mechaniky. Naprosto zásadní otázkou je pak existence a míra vůle ve vypouštěči – vůle mezi jazykem a kůží potaženou ploškou zadního konce kladívkové násadky. Bývá sice zvykem „vídeňskou“ mechaniku seřizovat téměř bez vůle, avšak na nákrese Johanna Andrease Streichera z roku 1801⁷⁸ výraznější vůli vidíme.



Nákreš „vídeňské“ mechaniky. In: Streicher, Johann Andreas: *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von Stein in Wien gefertigt werden*. Wien, 1801.

78 STREICHER, Johann Andreas: *Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano, welche von Stein in Wien gefertigt werden*. Wien, 1801.

Je to náhoda, či záměr? Pokud na nástrojích s „Prellzungenmechanik“ zhruba do roku 1815 takovou vůli nastavíme, výrazně se zlepší komfort repetice, spolehlivost i rychlost. Před opakováním téhož tónu totiž není třeba důsledně hlídat úplné zvednutí klávesy. Pouhý jeden milimetr vůle v rámci ponoru znamená citelné zlepšení. Většina nástrojů, originálů i kopií, však bývá nastavena bez vůle, „na doraz“, a rychleji opakovaný úhoz pak představuje i pro dobře adaptovaného hráče určité riziko. Pokud bychom však zmíněnou vůli uplatnili na vídeňské

mechanice z poloviny 19. století s těžšími kladívky, pocit nárazu zhruba ve čtvrtině ponoru by při hře působil rušivě.

Jak je patrné, přednesená problematika skýtá stále řadu otazníků a výzev k výzkumu. Závěrem bych rád poděkoval zahraničním i tuzemským muzeím, především však Českému muzeu hudby a Světu klavírů Jiřího Berčíka, za možnost detailního zkoumání vzácných historických klavírů. Děkuji též Tomáši Flégrovi a Janu Bečičkovi za odpovědi na mnohé otázky.

O autorovi

Jan Jiraský je pianista, laureát a vítěz mnoha prestižních soutěží (mj. Beethovenův Hradec, Karlovy Vary, Kyjev, Darmstadt, Barcelona, Festival Musical Grands Crus de Bourgogne ad.). Je pravidelným hostem festivalových pódii (Janáček Brno, Moravský podzim, Pražské jaro aj.), koncertuje v Evropě, Americe a Asii. Spolupracoval s desítkami předních českých i světových dirigentů. Jeho lisabonský recitál v Teatro Nacional vysílalo 12 stanic EBU. Za přímý přenos 3. klavírního koncertu Martinů získal v roce 2000 prestižní Cenu Classic NČHF. Janáčkovský komplet mj. na autorově klavíru Ehrbar z roku 1876 sklídl uznání kritiky, stejně jako 18 Mozartových sonát ve čtyřech recitálech s uplatněním dobového nástroje či Bachův temperovaný klavír (Světová klavírní tvorba v Rudolfinu, Filharmonie Brno, Beijing National Orchestra Hall aj.). Vede Katedru klavírní interpretace JAMU v Brně.



FRANTIŠEK KŮS

Restaurování dětských houslí Oskara Nedbala

Národní muzeum – České muzeum hudby • frantisek.kus@nm.cz

The Restoration of Oskar Nedbal's Childhood Violin

In 2021–2022 Oskar Nedbal's childhood violin was restored in anticipation of its exhibition; the violin comes from the collection of the theatre department of the National Museum in Prague. Oskar Nedbal studied the viola at the Prague Conservatoire, in the class of Antonín Dvořák. He was a member of the famous Bohemian Quartet, where he also showed strong management skills and leadership. He composed music (From Tale to Tale, Princess Hyacinth, the operetta Polish Blood) and served as a conductor. He first conducted the Czech Philharmonic at the age of 22, and his baton led orchestras in Berlin, Paris, Saint Petersburg, London, Odessa, and Vienna. His childhood violin is a powerful emotional memento of the artist. Nedbal is said to have loved it dearly and taken it with him everywhere. The instrument was in a calamitous state. It had multiple cracks, a punctured rib, and all that was left of the scroll was a torso of the peg box; the volute was missing completely. Although the client insisted on a minimal intervention, this still required massive restoration efforts. The restored instrument is visually pleasing, suitable for display, and although the hole in the rib was preserved at the client's behest, the violin can be played.

V letech 2021 a 2022 proběhlo restaurování dětských houslíček Oskara Nedbala z fondu divadelního oddělení Národního muzea, které tyto housle uchovává jako jeden ze vzpomínkových předmětů na tuto významnou osobnost české hudební kultury.

Oskar Nedbal (1874–1930) vystudoval na pražské konzervatoři hru na violu u Antonína Dvořáka a stal se členem slavného Českého kvarteta. V tomto souboru se kromě svého hudebního nadání projevil i jako schopný manažer a vůdčí osobnost. Proslul též jako skladatel (Z pohádky do pohádky, Princezna Hyacinta, opereta Polská krev) a dirigent. Českou filharmonii dirigoval již ve 22 letech a od té doby působil jako dirigent v Berlíně, Paříži, Petrohradu, Londýně, Oděse a Vídni. Předmětem restaurování byly jeho dětské housličky (formát 1/16), které údajně velmi miloval a všude je jako emotivní památku vozil s sebou. Cílem restaurování bylo uvést nástroj do vystavitelného stavu. Zadavatel trval na minimálních úpravách – vrátit houslím podobu funkčního nástroje, ale díru v lubu ponechat jako památku – přesto byl zásah ve výsledku masivní, neboť nástroj byl skutečně v troskách.

Stav nástroje před restaurováním

Housle vykazují znaky manufakturní výroby. Krk je vylomen z korpusu i s patkou spodní desky. Patka není původní. Na rozdíl od spodní desky je z jednoho kusu.

Krk je vytržen podruhé. Výložka u vytržené chybí. Horní lub diskantové strany je vytržen s krkem. Vylomený je i horní špalík v sedle. Lub v c oblouku diskantové strany je proražen (toto poškození si

zadavatel přeje zachovat jako památku). Z hlavičky krku zbývá jen olámané torzo a praskliny kličníku pokračují cca 1,5 cm k patce.



Dětské housle Oskara Nedbala – stav před restaurováním.



Nepůvodní patka – na rozdíl od spodní desky z jednoho kusu. Krk je vytržen podruhé.



Proražení laku v c oblouku diskantové strany (toto poškození si zadavatel přeje zachovat jako památku).



Olámané torzo hlavice krku.

Restaurátorský záměr

Na základě průzkumu stavu nástroje byl definován rozsah restaurátorského záměru: Nejprve je nutné nástroj vyčistit jako nezbytný krok pro další čisté práce.

Poté sejmout vrchní desku a zrevidovat stav vnitřku korpusu. Opravit praskliny a zhotovit nový horní špalík, aby byla zajištěna pevnost nasazení krku. Vysadit chybějící části okraje horní desky místě nasazení krku. Krk v místě vsazení vysadit futry do roviny, aby bylo možné přesné napasování do sedla. Patku spodní desky zhotovit novou, ze dvou polovin podobně vlnitého javoru (důvodem je vrátit jí původní

vzhled se středovou spárou). Hlavice krku bude zhotovena nová, nasazena na původní krk (obrácené šiftování). Krk znovu napasovat do správného sklonu, výšky a v ose nástroje. Začistit hmatník, přiklížit horní a dolní pražec. Provést retuše laku, napasovat novou duši a novou kobylku. Napasovat nové kolíčky. Osadit nástroj novými strunami.

Průběh restaurování

Nástroj byl vyčištěn vodou a přípravkem Super Nikco. Na silné vrstvy špíny byla k přípravku přidána jemně mletá pemza. Ta pomáhá strhnout větší vrstvy nalepené špíny a urychluje práci.

Po vyčištění byla sejmuta vrchní deska. Je dobrým zvykem lepit desku ke korpusu řídkým klihem, aby šla při opravách odloupnout nožem. Tato držela pevně, a tak jsem spoj i nůž ohříval. Otevřený nástroj vždycky poskytne vzrušující pohled. U mistrovských můžeme obdivovat čistotu práce, styl konstrukce, způsob vsazení olubení, stopy po nástrojích prozrazují mnohé.

Často to ale bývá smutný pohled na to, jak se v zájmu co nejrychlejšího zpracování výrobce snažil dílo ošidit, či zjednodušit. Tyto housle měly alespoň segmentové růžky. Místo pasování růžků byly vlepeny tři lišty vyfrézované do přibližných oblouků. Nepřesnosti vyřešil hustý klič. U nejlevnějších houslí ani tyto segmenty nejsou a růžek je prázdný.



Stav po otevření korpusu. Horní špalík byl sejmut. Pro opravu patky je třeba sejmout i věnec. Zde vidíme podlepení starých prasklin. Také dolní špalík má otevřené praskliny.



Fragmenty luby nalezené uvnitř korpusu po jeho otevření.

Uvnitř korpusu byly dva fragmenty proraženého luby. Přiklížil jsem je zpět. Díra se zmenšila, ale zůstává.

Trhlina vrchní desky byla kdysi sklížena, ale nezajištěna podlepkami. Proto se po čase opět otevřela. Abych měl volný přístup pro opravu patky spodní desky, musel být sejmut věnec. Při tom byla odhalena dvojitá prasklina dolního špalku. Slepil jsem je Titebondem, protože má vynikající pevnost a není důvod, aby byl tento spoj rozebíratelný. Odstávající olubení jsem vyčistil teplou vodou a po vyschnutí je přiklížil k lubům.

Místo patky bylo v minulosti opraveno špatně. Patka byla vsazena téměř na tupo. Čelní spoje toho moc neudrží, a tak bylo dané, že krk bude zase vytržen i s ní. Novou patku jsem zhotovil ze dvou

dílů javoru podobné struktury, jako je deska. Bylo vytvořeno lůžko pro šikmé přeplátování a do něj napasována dvojdílná vložka tak, aby středová spára byla v ose se spárou desky. Po hrubém oříznutí vložky byla vsazena nová část výložky.

Prasklinu ve spodní části horní desky jsem sklížel a stáhnul pomocí patníčků a spon. Tento způsob stahování je velice výhodný. Může být použit v místech, kde by klasické stahovákы sjížděly z okrajů. Navíc je možné pomocí klínků nastavit sklon spoje vůči klenbě. Podlepku, jako zajištění spoje, jsem napasoval a přiklížil ještě při stažených sponách. Oblast pod horním špalíkem jsem vysadil vložkou z rezonančního smrku a do místa u dolního špalíku vrátil odpadlý fragment.



Prasklina ve spodní části horní desky byla sklížena a stažena pomocí patníčků a spon. Podleпка byla napasována a přiklížena ještě při stažených sponách.

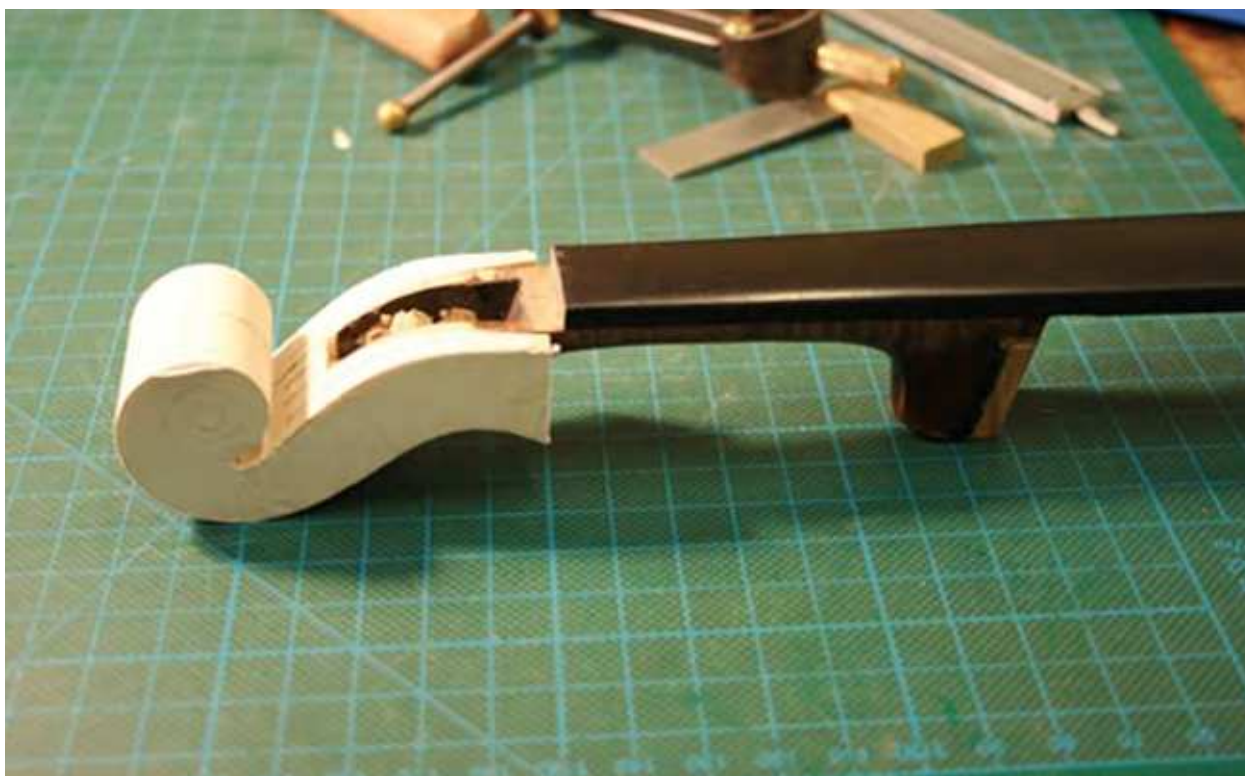
Horní špalík jsem zhotovil z kvalitního rezonančního smrku. Byly napasován k lubům a zároveň s jeho přiklizením byl sklížen roztržený horní lub. Trhlina lubu je zajištěna samotným špalíkem. Po srovnání ploch jsem přiklížil věnec ke spodní desce a poté i vrchní desku. Po vyčištění spojů od klihu jsem dopasoval a vklížil do sedla dolní pražec.

Oprava krku započala vysazením patky a zarovnááním čelních a bočních ploch. To je důležité pro napasování krku. V torzu kličníku jsem vysadil díry pro kličky strun g a e javorovými kuželovými vložkami. Ty zároveň poslouží jako opora stěn kličníku při lícování a klížení nové hlavice.

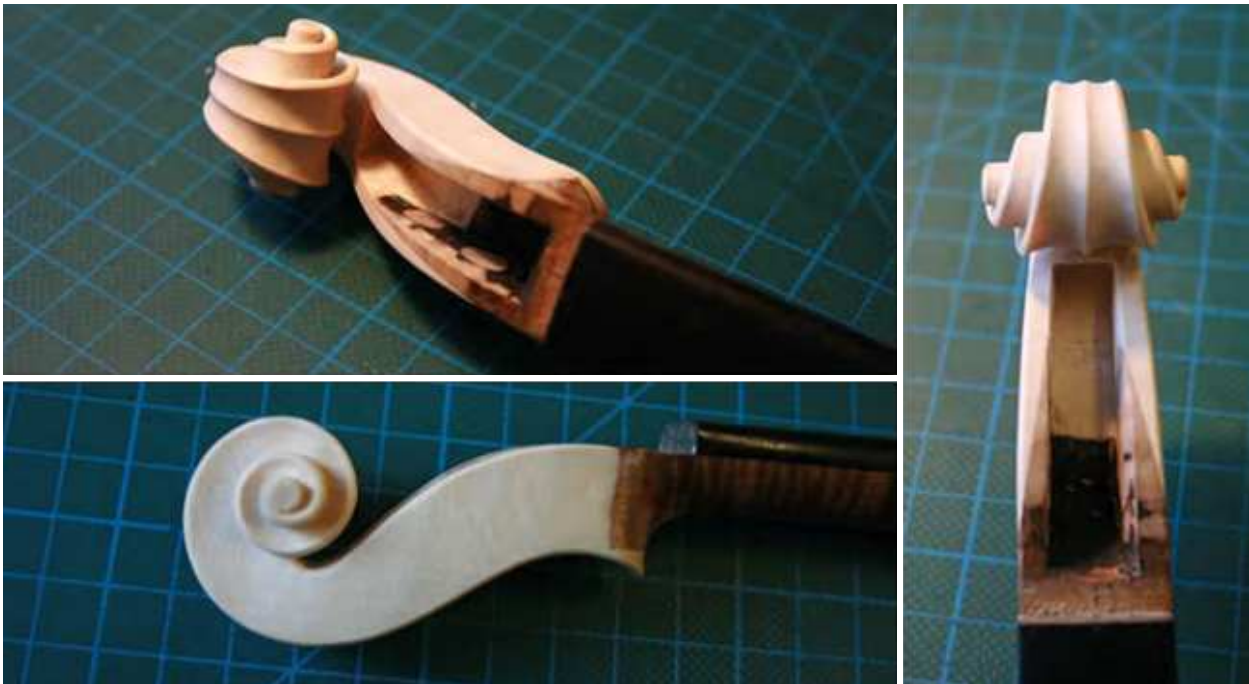
Šiftování hlavic se provádí už přes dvě století. Započalo érou prodlužování krků a změn úhlu sklonu krku. Původní hlavice zůstává zachována, ale do části kličníku je vsazen nový krk. Spoj drží tři rozsáhlé plochy. Mým úkolem ale bylo zachovat původní krk a zhotovit novou hlavici – takový šift obráceně. Pro vytvoření návrhu tvaru hlavice jsem použil model Stradivari. Při poměrovém zmenšení vyšlo najevo, že u houslí tak malého formátu je potřeba volit

mírně větší velikost návrhu. Při zachování poměrů jako u celých houslí vychází velikost a rozmístění kličků přímo titěrně. Kličky už by byly těžko ovladatelné, křehké a prsty dospělého člověka, který dítěti odpovídajícího věku housle většinou ladí by se v prostorách mezi nimi těžko pohybovaly. Navíc, jak jsem později zjistil, nejmenší provedení kličku, který jsem mohl koupit odpovídalo houslím formátu $\frac{1}{8}$. I ten zbytek rozlámaného kličníku Nedbalových housliček napovídal, že byl větší.

Hlavici jsem zhotovil z javoru vlnitého růstu s hustým letorostem. Jeho stáří bylo cca 30 let. Byl to zbytek přířezu, z kterého jsem kdysi postavil housle. Opět se potvrdilo, jak je prospěšné při stavbě nových nástrojů, neodkládat větší ořezky do krbu. Houslařství a restaurátorství se v tomto ohledu vzájemně prolíná. Po vyřezání základního tvaru jsem vyřezal a začistil lůžko pro zasazení původního krku. Po zaklížení jsem vydlabal kolíkovou schránku, dořezal boky kličníku a vyřezal šnek. Po začistění jsem vyvrtal kličkové díry. Jejich rozmístění by mělo vyjít tak, aby se struny vedoucí ke vzdálenějšímu kličku neopíraly o díčky tech bližších.



Z javorového hranolku podobně vlnitého růstu, jako původní krk byla vyřezána a našiftována nová hlavice.



Konečný tvar hlavice.

Krk byl přesně napasován do nového sedla. Než byl přiklizen, byla začištěna horní plocha hmatníku a byl ještě doplněn okraj desky. Následovalo dořezání a začištění patky. Do houslí byla napasována nová duška z rezonančního smrku z Dolomit.

Retušovací práce jsem provedl jen v nezbytné míře. Hlavice, patka a vysazené okraje byly namořeny katechem. První dvě vrstvy laku byly bezbarvé, dalších sedm vrstev bylo provedeno barevným retušovacím lakem JOHA.



Klížení krku. Horní pražec je již na svém místě a plocha hmatníku začištěna.



Dořezání a začistění patky. • Patka po retuši.



Kolíčky jsem zakoupil ebenové pro formát $\frac{1}{8}$. Pro tak malé průměry kuželových dřívků jsem si zhotovil speciální ořezávatko. Byly napasovány, zkráceny a do dřívků vyvrtány dírky $\varnothing 1,5$ pro struny. Kobylku jsem dodal z vlastního archivu. Je jí cca 50 let a vyrobila jí v Německu paní Tellerová. Je stářím krásně zlatavá s výraznými dřeňovými paprsky. Napasoval jsem ji na desku, dořezal tvar nožek, srdíčka, otvorů s laplíky a její koruny. Lůžka pro struny jsem promazal grafitem.

Původním záměrem bylo vybavit nástroj novými strunami. Ovšem pohled na střevové ostrunění je

mnohem teplejší a hladí. Navíc v době Nedbalova dětství se střevové struny hojně používaly. Rozhodl jsem se použít střeva ze starých zásob. Není nutné nástroj ladit. Je schopen nést plné zatížení, ale záměrem je vystavení. Proto může být použita struna, která by díky svému stáří nesnesla plný tah.

Závěrem byl nástroj označen štítkem s evidenčním číslem uvnitř korpusu. Na štítek byl použit japonský papír.



Nástroj po restaurování.



Nástroj po restaurování – pohled na zachované proražení lubu.

Použité materiály:

- Super Nikco
- Kožní klič
- Javorové dřevo
- Smrkové rezonanční dřevo
- Lih
- Retušovací lihový lak JOHA
- Katechu
- Voda
- Střevové struny
- Ebenové kolíčky
- Pemza
- Kuchyňské papírové utěrky

Další detailní fotodokumentace z průběhu restaurátorského zásahu je dostupná v rámci prezentace z konference na webu Metodického centra.⁷⁹

79 Dostupné z: https://www.mcmi.cz/file/dbe6fbb9d3b456d3906db2869e11e3d9/7399/Kus_Restaurov%C3%A1n%C3%AD%20d%C4%9Btsk%C3%BDch%20housl%C3%AD%20Oskara%20Nedbala.pdf

O autorovi

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 roce 1999 byl přijat do Kruhu umělců houslařů, kde je v současné době místopředsedou. V letech 2000–2002 pracoval v ateliéru Jana Baptisty a Přemysla Otakara Špidlenových. Účastnil se mezinárodních houslařských soutěží, odkud získal stříbrnou medaili za houslový tón (USA 2002) a 1. místo za práci, umělecký dojem, zvláštní ocenění italské houslařské asociace za lak (Náchod 2008). Od roku 2018 pracuje jako restaurátor v Českém muzeu hudby, kde pečuje o nástroje Státní sbírky hudebních nástrojů. Je aktivním hudebníkem.



DANIELA KOTAŠOVÁ

Soukromé sbírky hudebních nástrojů Národního muzea

Národní muzeum – České muzeum hudby • daniela.kotasova@nm.cz

Private Collections of Musical Instruments at the National Museum in Prague

The history of the collection of musical instruments at the National Museum – Czech Museum of Music is documented by purchases as well as donations and bequests by private collectors, which are responsible for some of the most valuable acquisitions. One of the first major acquisitions was a donation by Antonín Buchtel (1804–1882), a priest from East Bohemia who loved music and supported the arts. Others include the unique collection of Josef Šediva (1853–1913) or the remarkable set of items from Ondřej Horník (1864–1917). The bequests of Czech musicians and music teachers hold a special place in the collection of musical instruments, an exceptional example of which is the set of items from the estate of Marie Zunová (1897–1961). The paper presents the current results of research published in the form of catalogues of instruments situated in the broader historical, sociological, and cultural context. The text also introduces the ongoing project focused on the extensive collection of the Czech luthier and avid collector Karel Boromejský Dvořák (1856–1909). The author endeavours to mark the similarities and dissimilarities of individual sets, which were shaped by the various times and environments in which they originated. Contextual considerations show that the personality of the owner plays a major role in this process.

Historie sbírky hudebních nástrojů Národního muzea – Českého muzea hudby (dále jen NM ČMH) je bezprostředně spjata se založením národní instituce již v 19. století. Přestože se od počátku jednalo spíše o náhodné či nesystematické shromažďování hudebních nástrojů, některé přírůstky však znamenají důležitý základ sbírky až dodnes. Zvláštní místo v tomto procesu představují dary, odkazy i pozůstalosti soukromých sběratelů a zejména rozsáhlejší soubory hudebních památek různorodého charakteru zaujímají ojedinělou součást fondu.

Antonín Buchtel – dar z let 1874, 1882

Jeden z prvních významných darů pochází od kněze, hudebního skladatele, pedagoga, milovníka hudby a významného mecenáše Antonína Buchtela (1804–1882) z východočeského z Kyšperku (dnešního Letohradu).



Portrét Antonína Buchtela, olejomalba, autor neurčen, [1854?].
Římskokatolická farnost Letohrad. Foto: O. Palán

Dnes zahrnuje tato výjimečná akvizice z let 1874 a 1882 padesát dva hudebních nástrojů s převahou smyčcových a drnkacích nástrojů. Její obsah tvoří prvotřídní mistrovské exempláře nejvyšších kvalit i běžná dobová produkce, včetně výroby lidové. Poměrně vysoký podíl znamenají novinky a kuriozity.⁸⁰ Ke sto čtyřicátému výročí Buchtelova úmrtí vydalo NM ČMH monografii, která je sice primárně zaměřena na soubor hudebních nástrojů z jeho sbírky, ale v úvodních kapitolách detailně shrnuje i sběratelovu knihovnu a hudební archiv.⁸¹ Vše je navíc zevrubně vysvětleno na pozadí Buchtelova životopisu a zejména zasazeno do širšího kulturněhistorického a společenského kontextu charakterizujícího východočeský region druhé poloviny 19. století, k jehož předním kulturním osobnostem Buchtel bezesporu patřil.



Niněra d'Amour, anonym, 1. polovina 19. století, NM-ČMH, inv. č. E 454. Foto: Creative Dreamers Production, s.r.o.

80 Např. filomela, housle z nautila, smyčcová citera, dvojitá kytara, citera v holi, orfika nebo skleněná harmonika.

81 Srov. ŽŮRKOVÁ, Tereza – KOTAŠOVÁ, Daniela – ŠTEFANCOVÁ, Dagmar – SLAVICKÝ, Tomáš: *Antonín Buchtel, sběratel s laskavou duší, a jeho kolekce hudebních nástrojů / Antonín Buchtel, A Collector with a Kind Soul, and His Collection of Musical Instruments*. Praha: Národní muzeum, 2021.



Dvojitá kytara, Johann Georg Stauffer, Vídeň, 1807–ca 1820, NM-ČMH, inv. č. E 444



Dřevěný xylofon zhotovil Antonín Buchtel svépomocí, Klášterec nad Orlicí, 1830, NM-ČMH, inv. č. E 455. Foto: Creative Dreamers Production, s.r.o.

Josef Šediva – dary z let 1905–1913

V letech 1905–1913 muzeu věnoval velmi cennou sbírku hudebních nástrojů Josef Šediva (1853–1913), nástrojař českého původu působící v Oděse na přelomu 19. a 20. století. Jeho tvorba se zaměřovala na nátrubkové dechové nástroje zejména pro armádní dechové kapely.



Josef Šediva, nedatovaná fotografie, NM-ČMH, nesignováno.

Vedle zavedených nástrojových forem experimentoval také s novými tvary dechových nástrojů, což nebylo v jeho době nic neobvyklého. Během svého působení vynalezl a sestavil nejméně jedenáct vlastních nástrojů, z nichž některé si nechal patentovat. Experimentoval i s kombinovanými nástroji, k nimž náleží také jeho nejvýznamnější vynález zvaný *Šedifon*. Svou produkcí představuje pozoruhodný příklad stavby nátrubkových dechových nástrojů přelomu 19. a 20. století, která zastupuje česko-rakouskou školu. Svou sbírku věnoval muzeu v průběhu několika let s úmyslem obohatit fondy této instituce, ke které ho vázaly silné vlastenecké ideály, jak sám několikrát uvedl ve své korespondenci.⁸² Jeho dar nespočíval pouze v hudebních nástrojích, ale také v ikonografické a písemné dokumentaci. V současné době se připravuje komentované vydání *Šedivovy Příručky pro stavbu hudebních nástrojů*.⁸³

82 Téma se již stalo předmětem vědeckého zájmu. Srov. ŽŮRKOVÁ, Tereza – HRUŠKA, Viktor: *Josef Šediva (1853–1915) a jeho sbírka hudebních nástrojů v Národním muzeu – Českém muzeu hudby*. Praha: Národní muzeum, 2016.

83 Publikace vyjde elektronicky v anglickém jazyce, předběžně na konci roku 2024.



Armádní kapela (8. donský kozácký pluk) s Šedivovými nástroji a s Josefem Šedivou uprostřed, 1905, NM-ČMH, inv. č. F 2038.



Altový šedifon ze sbírky NM-ČMH, inv. č. E 58.
Foto: Jan Kříženecký.



Lirofon č. 2. ukázka z Šedivova *Návodu na výrobu a objednání žestových nástrojů...* z roku 1896, NM-ČMH, sign. H I A 105.

Horníkova pozůstalost z roku 1918

Roku 1918 muzeum získalo rozsáhlou sbírku s předměty nejrůznějšího charakteru z pozůstalosti varhaníka, regenschorihy, pedagoga a skladatele Ondřeje Horníka (1864–1917).



Ondřej Horník, portrétní fotografie, ateliér Jana Langhanse, Praha, cca 1907, NM-ČMH, *nesignováno*.

Vedle hudebnin a odborné hudební knihovny se v jeho obsáhlé kolekci dochovalo 139 nástrojů, mezi nimiž převažují smyčcové, drnkací i dechové nástroje. Pozoruhodný je Horníkův zájem o instrumentář české lidové hudby, ale také o nástroje východních a jihovýchodních Slovanů. Hudební památky zachraňoval především v církevním prostředí – navštěvoval venkovské fary, kostelní kůry, kde byly nástroje a další předměty nejvíce ohroženy. Lze předpokládat, že bez Horníkova úsilí by propadly zkáze jako nepotřebné. Tento sběratelský proces zároveň vypovídá o hudebním dění v provinčních oblastech Čech a Moravy na přelomu 19. a 20. století.⁸⁴



Smyčcová citera, anonym, cca 1823–1910, NM-ČMH, inv. č. E 426. Foto: Jan Kříženecký.

84 ŠTEFANCOVÁ, Dagmar – KABELKOVÁ, Markéta – PAULOVÁ, Eva: *Hudební sbírka Ondřeje Horníka. 1. díl: Sběrka hudebnin, knihovna a výtvarné dokumenty*. Praha: Národní muzeum, 2012; KOTAŠOVÁ, Daniela – BERDYCHOVÁ, Tereza – KRÍŽENECKÝ, Jan: *Hudební sbírka Ondřeje Horníka. 2. díl: Hudební nástroje*. Praha: Národní muzeum, 2012.



Kytara, Věnceslav Metelka, Paseky nad Jizerou, 1847–1867, NM-ČMH, inv. č. E 293. Foto: Jan Kříženecký



Viola da gamba (tenorový kvinton), Tomáš Ondřej Hulínský, Praha, 1754, NM-ČMH, inv. č. E 292. Foto: Jan Kříženecký



Trompeta klarina in G, Joseph Johann Anger (?), cca 1750, Kraslice, NM-ČMH, inv. č. E 398. Foto: Jan Kříženecký

Odkazy českých umělců a pedagogů.

Marie Zunová, pozůstalost z roku 1961

V muzejním fondu se nachází více ojedinělých souborů, které se vztahují v českým osobnostem interpretačního umění. V mnoha případech se jedná o sbírky hudebních památek různorodého charakteru.



Marie Zunová při hře na chromatickou harfu, před r. 1947 (inv. č. E 2007), fotografie, NM-ČMH, č. př. 80/61.

Nedávno byly například představeny výsledky výzkumu v oborech organologie a ikonografie, věnované houslím významného českého koncertního virtuosa Františka Ondříčka (1857–1922)⁸⁵ nebo také

Erardova harfa No. 2284, která provázela Václava Kličku (1882–1953) po celou jeho kariéru na domácích i evropských koncertních scénách.⁸⁶

V kontextu sbírky NM ČMH má výjimečné postavení pozůstalost české harfistky, pedagožky, hudební spisovatelky a sběratelky harf Marie Zunové (1897–1961) z roku 1961.⁸⁷ Součástí jejího odkazu tvořilo 23 harf z celkového počtu 58 celé harfové sbírky NM ČMH.⁸⁸ Dosud se nepodařilo blíže objasnit, jakým způsobem Zunová tyto nástroje získávala do své sbírky. Přesto existuje jeden nástroj, jehož původ trochu více ozřejmil nedávno nalezený dopis Věry Kruisové adresovaný Zunové ze dne 16. března 1942. Tato česká harfistka⁸⁹ zakoupila dvouřadou chromatickou harfu se zkříženými strunami model „Chardons“ No. 433, pařížského výrobce Pleyel Wolff Lyon & C^{ie} (dnes inv. č. E 2007) dne 30. května 1904 za 2 279 franků.⁹⁰ Na základě jmenovaného dokumentu lze vyvodit, že od Věry Kruisové chromatickou harfu nakonec do sbírky získala Marie Zunová, a to pravděpodobně v období mezi lety 1942 a 1947.⁹¹ V roce 1961 se dostala do muzejní sbírky jako součást její pozůstalosti.

85 Srov. KOTAŠOVÁ, Daniela – PAULOVÁ, Eva: Housle Františka Ondříčka a jejich obrazová dokumentace ve sbírkách Českého muzea hudby / The Violins of František Ondříček and Their Pictorial Documentation in the Collections of the Czech Museum of Music. *Musicalia*, roč. 5, 2013, č. 1–2, s. 117–138.

86 Srov. KOTAŠOVÁ, Daniela: Václav Klička's Harp in the collection of the Czech Museum of Music. *Hudební věda*, roč. 56, 2019, č. 4, s. 366–385.

87 Pozůstalost zahrnuje nejen hudební nástroje, ale také ikonografický materiál, početný archiv hudebnin pro harfu a úpravy některých skladeb, korespondenci, plakáty, programy, koncertů, knihy, rešerše pro připravované publikace a materiály z výuky na pražské konzervatoři. Její kolekce vznikala postupně v souvislosti s její umělecko-pedagogickou činností. Z dochované dokumentace vyplývá, že Zunová hudební nástroje ze své sbírky uplatňovala ve své pedagogické praxi.

88 Srov. KOTAŠOVÁ, Daniela: Harfy ve sbírce *Národního muzea – Českého muzea hudby* / Harps in the Collection of the National Museum – Czech Museum of Music. Praha: Národní muzeum, 2022, zde na s. 32–43.

89 Věra Kruisová-Marková, soukromá žačka Hanuše Trnečka, měla zvučné jméno již před první světovou válkou jako koncertní umělkyně ovládající hru na harfu diatonickou i chromatickou, kterou představila české hudební veřejnosti poprvé v roce 1907, dále například v roce 1908, kdy hrála s Českou filharmonií v Praze *Danse sacrée et danse profane* od Clauda Debussyho. Srov. ZUNOVÁ-SKALSKÁ, Marie: *Příspěvek k dějinám našeho harfového umění*, nepublikovaný strojopis pro nakladatelství, 1960, pozůstalost Marie Zunové, NM-ČMH, př. č. Sp 80 /61, s. 32.

90 Srov. účetní knihy firmy Pleyel MUSÉE DE LA MUSIQUE, PLEYEL ARCHIVES (1829-1976). Dostupné podle výrobního čísla 433 harfy z <https://archivesmusee.philharmoniedeparis.fr//fonds-erard-pleyel-gaveau-acces-aux-archives.aspx> [cit. 12. 1. 2023].

91 Dvouřadá chromatická harfa se zkříženými strunami Pleyel Wolff Lyon & Cie z roku 1904, je patrně jediný dochovaný druh této harfy na území České republiky. Představuje důležitou, přesto však slepou cestu ve vývoji nástroje. V neposlední řadě také připomíná několikaletý spor mezi příznivci pedálové a chromatické, resp. bezpedálové harfy odehrávající se ve Francii na přelomu 19. a 20. století. O několik desítek let později proběhla diskuse také u nás, přestože pouze na akademické úrovni. Její hlavní iniciátorkou byla Marie Zunová, majitelka pojednávaného exempláře chromatické harfy. Další podrobnosti viz KOTAŠOVÁ 2022, op. cit., s. 36–38.



Dvouřadá chromatická harfa se zkříženými strunami, Pleyel Wolff Lyon & Cie, No. 433, Paříž, 1904, NM-ČMH, inv. č. E 2007. Foto: Jan Kříženecký

Sbírka K. B. Dvořáka, převod v letech 1949–1950

V současné době vzniká na půdě NM ČMH nový několikaletý projekt o sbírce hudebních nástrojů pražského houslaře Karla Boromejského Dvořáka (1856–1909).



K. B. Dvořák před svým obchodem v Husově ulici v Praze, výřez z fotografie – Julius Zuckermann, kolem 1907, Praha, NM-ČMH, inv. č. F 10108.

O houslaři máme zatím jen sporadické informace z literatury: je známo, že po vyučení odešel na zkušenou do světa. Působil jako tovaryš ve Vídni u Thomase Zacha. Na přelomu 70.–80. let 19. století u Hippolyta Silvestra Chrétienu a do roku 1885 u Gand & Bernardela v Paříži. Poté se vrátil zpět do Prahy, kde zastupoval nemocného otce Jana Baptistu Dvořáka v obchodě s hudebními nástroji a později podnik i převzal. S úspěchem se zúčastnil tuzemských i mezinárodních výstav. Své nástroje stavěl podle Stradivariho a Guarneriho, přesto slohově zůstal věrný francouzskému způsobu práce.



Neapolská mandolína, A. Vinaccio, 1766, NM-ČMH, inv. č. E 1166. Foto: Creative Dreamers Production, s.r.o.

Sbírka mistra houslaře K. B. Dvořáka v Praze byla převedena až v letech 1949–1950. Dnes obsahuje početný soubor hudebních nástrojů s významnou převahou chordofonů. Její součástí tvoří také houslařská dílna, která je dnes přístupná ve stálé expozici NM-ČMH. Pro příští výzkum se otevřela nová témata: v první řadě se jedná o uspořádání katalogu všech 121 nástrojů, včetně fotografické přílohy. Zvláštní pozornost by měla být věnována 15 smyčcům z jeho sbírky. Houslař za svůj život postavil několik rekonstrukcí historických strunných nástrojů. Za všechny lze jmenovat fidulu, trumšajt, diatonickou harfu, chrottu, violu d'amour a další.



Sbírka nástrojů v Dvořákově pražském bytě, fotografie, *NM-ČMH*, inv. č. *F 3363*.

Pokus o zjištění Dvořákovy motivace ke konstrukci historických nástrojů se stane předmětem dalšího studia. Samostatný výzkum bude věnován ověření pravosti některých vybraných chordofonů.



Cetera – kobza, K. B. Dvořák, rekonstrukce podle Velislavovy bible (?), 1890–1909. *NM-ČMH*, inv. č. *E 1611*. Foto: Daniela Kotašová.

Závěr

V předloženém příspěvku byly představeny první významné soukromé sbírky hudebních nástrojů NM-ČMH, pokud možno v chronologickém sledu podle data předání do fondu Národního muzea. Současně s tím byly prezentovány výsledky výzkumu odborných pracovníků NM-ČMH, včetně úkolů budoucích.

Jedním ze společných znaků jednotlivých souborů je fakt, že všichni jejich majitelé se narodili v průběhu 19. století (*1804 Buchtel, *1853 Šediva, *1856 K. B. Dvořák, *1864 Horník, *1897 Zunová). Vedle toho se zajímali o dějiny české hudby (Buchtel, Horník, Dvořák, Zunová), o nástroje lidové hudby české (Horník, Buchtel, Dvořák, Zunová), východní a jihovýchodní slovanské lidové hudby (Buchtel, Šediva, Horník). Sběratelská vášeň Ondřeje Horníka je téměř shodná s nadše-

ním východočeského děkana Antoina Buchtela, stejně tak i houslaře K. B. Dvořáka. Díky tomu, že Horník zapomenuté nástroje vyhledával na venkovských kostelních kůrech, lze si dnes vytvořit obraz o instrumentáři v církevním prostředí daného období. Výjimečné jsou soubory vlastních výrobků samotných nástrojařů, kterými byl Josef Šediva nebo K. B. Dvořák. V neposlední řadě je zřejmé, že všechny sběratelské soubory pojí vlastenecké ideály jejich majitelů.



Orfika ze sbírky Antonína Buchtela, anonym, Vídeň, cca 1805, NM-ČMH, inv. č. 458.

O autorce

Daniela Kotašová působí jako kurátorka sbírky hudebních nástrojů v Národním muzeu – Českém muzeu hudby. Vystudovala hudební vědu na Filozofické fakultě Karlovy univerzity a Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Je absolventkou studijních stáží ve dvou německých muzejních institucích. V rámci vědy a výzkumu se specializuje na hudební organologii se zaměřením na drnkací nástroje, dějiny českého hudebního nástrojařství a organologickou ikonografii. Její nejnovější publikace pojednává o harfách ve sbírce pražského Národního muzea.



JAN KRÍŽENECKÝ

Obchodní katalogy hudebních nástrojů jako organologický pramen

Národní muzeum – České muzeum hudby • jan.krizenecky@nm.cz

Sales Catalogues of Musical Instruments as an Organological Source

A number of large instrument-making companies or cooperatives were established in the second half of the 19th and first half of the 20th century, supplying a broad range of musical instruments. Extant documents of their operations include catalogues, which are a valuable source of information about the production of instruments and related accessories in the period. Further information can be gleaned from them regarding how instruments were maintained, tuned, made, etc. Some of them even include pricing. The author presents several example catalogues along with some of their more interesting content.

Ve druhé polovině 19. a v první polovině 20. století se etablovalo několik velkých výrobců hudebních nástrojů nebo obchodních družstev, které dodávaly široký sortiment hudebních nástrojů. Z jejich činnosti jsou mimo jiné dochovány některé katalogy, které jsou cenným zdrojem informací o tehdejší produkci nástrojů a jejich příslušenství. Lze z nich čerpat i další informace, například k péči o nástroje, ladění, výrobě a různé zajímavosti. V některých z nich jsou i údaje o cenách nástrojů.

Hlavním cílem tohoto příspěvku je vyzdvihnout činnost Metodického centra dokumentace, konzervování a restaurování hudebních nástrojů, které systematicky shromažďuje dostupné katalogy na svých webových stránkách.⁹² Věřím, že se tato databáze stane významným zdrojem informací pro odbornou i laickou veřejnost.

92 Dostupné z: <https://mcmi.cz/zdroje/historicke-katalogy-vyrobcu-hudebnich-nastroju>.

No.		per Dutzend Kreuzer
5	Mit Schaber	8.40
6	Braunholz, ohne Schaber, rund oder eckig	10.40
7	" mit	12.30
8	" " und Neussilberstrache	14.80
9	" " Neussilberbahn	20.—
10	" " feiner Schaber	22.—
11	Neussilbergeleite, mit eingefaßtem Schaber	24.—
12	" " und runde Bahn, Pariser	25.—
13	Elfenbeinfrisch, Imitation	32.—
14	Mit Elfenbeinrückenfrisch, Imitation	48.—

Feine Sorten.



No.		per Stück Kreuzer
15	Fersanbalkholz	3.40
16	" mit Neussilbergeleite	4.—
17	" " und feiner Stange	5.50
18	" " feiner	6.—
19	Elfenbeinfrisch	6.80
20	Silberbestrichung	13.—
21	" " ausgeglichene frange	14.—
22	" " Goldbestrichung	44.—
23	" " Schildkröte, Porzellan- oder Elfenbeinfrisch	8.—
24	" " Perlmutter und feiner Schraube	10.—
25	" " derselbe mit Silberbestrichung	17.—
26	" " mit Schraubenfrisch von Elfenbein	19.—

Bei Bestellung feinerer Violinbögen von Fersanbalkholz bitte anzufragen, ob solche „leicht“ oder „schwer“ erwünscht sind.

Violin-Stege.



No.		per Dutzend Kreuzer
1	Ordinär, ohne Harz	20.—
2	Besser, mit	24.—
3	" " Stempel „Dresden“ oder „Bausch“	40.—
4	" " „Pappi“	60.—
5	" " „Aubert“ oder „Wien“	80.—
6	" " von feinem Holz, schön gefasst	1.20
7	" " „Villaume“ oder „Paris“	1.40
8	" " " " " " Holz schön gefasst	1.80
9	" " „Tourne“	2.—
10	" " „Tourne“	2.60

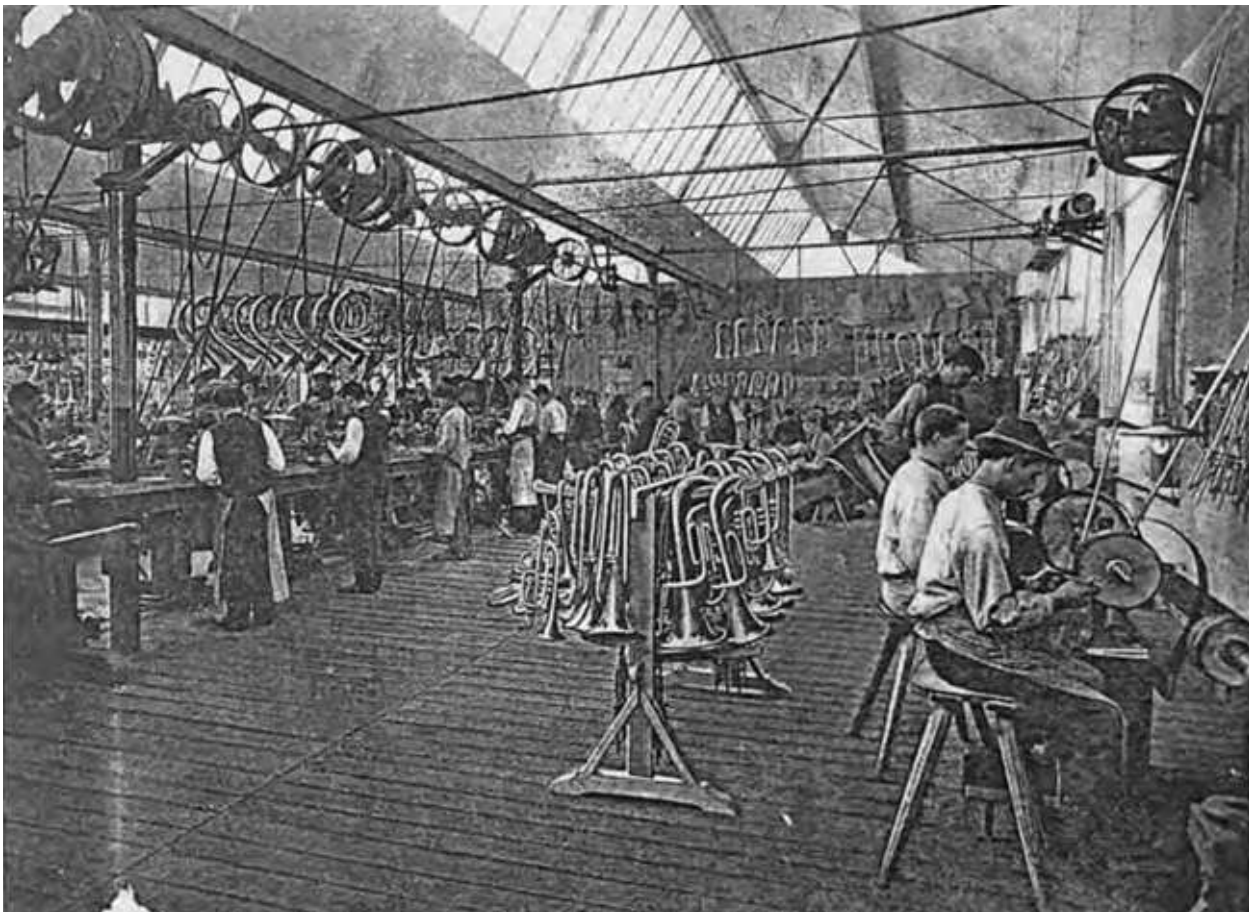
Ich liefere Stege in noch 20—25 Modellen, sowie nach jedem eingewandten Muster.

Violin-Wirbel.



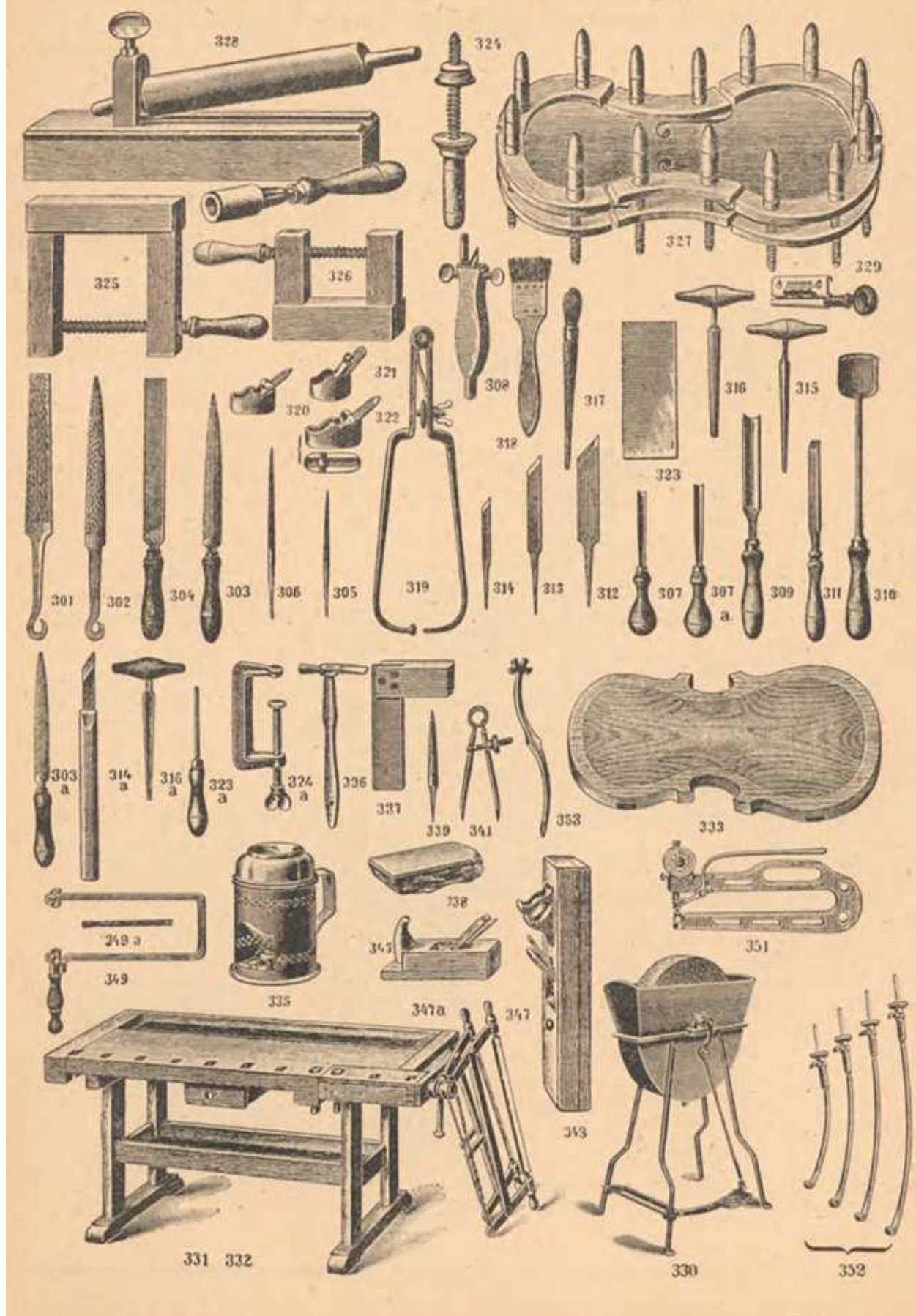
No.		per Dutzend Kreuzer
1	Violin-Wirbel, ordinär, Buchsbaum	24.—
2	" " besser, " " "	26.—
3	" " Pariser, " ohne Auge	32.—
4	" " gewöhnlich, Ebenholz, ohne Auge 1.70, mit Auge	1.80
5	" " Pariser, " "	2.—
6	" " gewöhnlich, Buchsbaum	1.—

Ukázka z katalogu firmy Josef Siebenhüner, Schönbach, 1892.



Fotografie z katalogu firmy Bohland & Fuchs, Kraslice. Pod stropem je dobře vidět transmisní pohon strojů od centrálního parního stroje.

Vyobrazení houslařského nářadí a přístrojů.



Houslařské nářadí. Katalog firmy Josef Lidl, Brno, 1913.

19. století je označováno jako století páry, podle hlavní hnací síly, která se začala prosazovat v průmyslu a následně i v dopravě. Pokrok se nevyhnul ani tradičně konzervativnímu odvětví výroby hudebních nástrojů, kde strojní výroba umožnila navýšení produkce.

Zejména vynález válcování plechu přinesl velký rozvoj žesťových nástrojů a zajistil jejich dostupnost nižším vrstvám společnosti. Parní stroj také umožnil zrychlení a zvýšení spolehlivosti vnitrozemské i zámořské lodní dopravy. Rychle se rozvíjející železnice vyměnila koně za lokomotivy. Doprava usnadnila a urychlila dálkový obchod, na kterém byli větší výrobci i celá průmyslová centra ekonomicky závislí. Nesmíme zapomínat ani na již etablovanou a fungující poštu, která doručovala zásilky téměř kamkoliv.

V této situaci potřebovali větší výrobci svým zákazníkům sdělit, co všechno nabízejí. Za tím účelem začali vydávat své katalogy. Zde je třeba uvést, že nešlo jen o koncové zákazníky, samotné hráče na hudební nástroje, ale zejména o obchodníky, výrobce a opraváře nástrojů. Katalogy kromě hotových nástrojů a příslušenství často obsahují též materiály na výrobu nástrojů, polotovary, součástky a někdy i nářadí a přípravky k výrobě. Bylo běžnou praxí, že např. houslaři sami vyráběli jen drahé kvalitní nástroje a levnější nástroje nižší kvality kupovali hotové z manufakturní produkce. Zároveň ve svém obchodě prodávali i sortiment ostatních nástrojů, například dechové a bicí, které sami vůbec nevyráběli, ale označovali je svým jménem. Za tímto účelem se tovární nástroje často prodávaly zcela bez označení.

Katalogy samozřejmě byly zejména reklamou daného výrobce nebo obchodníka. Proto v nich lze kromě vychvalování vlastní produkce narazit i na pomluvy konkurence. Některé z nich obsahují i stručný popis výroby nástrojů nebo jejich součástí, někde nalezneme pojednání o materiálech z dovozu (žíně a střevové struny), někde i doporučení pro řádnou péči o nástro-

je. Obecně jsou bohatým zdrojem informací, ze kterého můžeme dodnes čerpat cenné poznatky.

Zde bych ještě rád upozornil, že i když se jedná o katalog jedné firmy, která často nese jméno svého zakladatele, sortiment v něm uvedený je často od více menších výrobců. Zejména na Kraslicku a v Schönbachu (dnes Luby u Chebu) bylo mnoho malých dílen, které svoji produkci prodávali větším obchodníkům, často i několika různým. Dokonce lze vypořadovat, že se v katalozích různých výrobců opakují stejné obrázky některých nástrojů. Zřejmě je tiskaři tiskli ze stejných štočků.



Vlakové nádraží Schönbach (dnes Luby u Chebu). Dobová pohlednice. Zdroj: <https://aukro.cz/luby-cheb-nadrazi-vagony-7032738081>.

Není předmětem tohoto příspěvku vypsát všechny informace z katalogů. Uvedu jen stručný výběr zajímavostí, na které jsem při organologické práci narazil. Jako první se podíváme na katalog firmy Josef Lidl, Brno, z roku 1913.⁹³ Kdo se někdy snažil zorientovat v historických laděních zejména dechových nástrojů, zjistil, že to vůbec není jednoduché.

93 Dostupné z: <https://kramerius5.nkp.cz/view/uuid:faa11140-3a39-11ed-a118-5ef3fc9bb22f?page=uuid:79acbea0-2c07-4cca-873d-bed41f740faf>.

Zde nám pan továrník vnáší trochu světla do situace na začátku 20. století:

„Při objednávkách dechových nástrojů prosím o přesné udání ladění.“

Hlavní ladění jest:

*Pařížské normální 870 záchrvěvů,⁹⁴
úředně nařízené ladění
pro školství rakouské.*

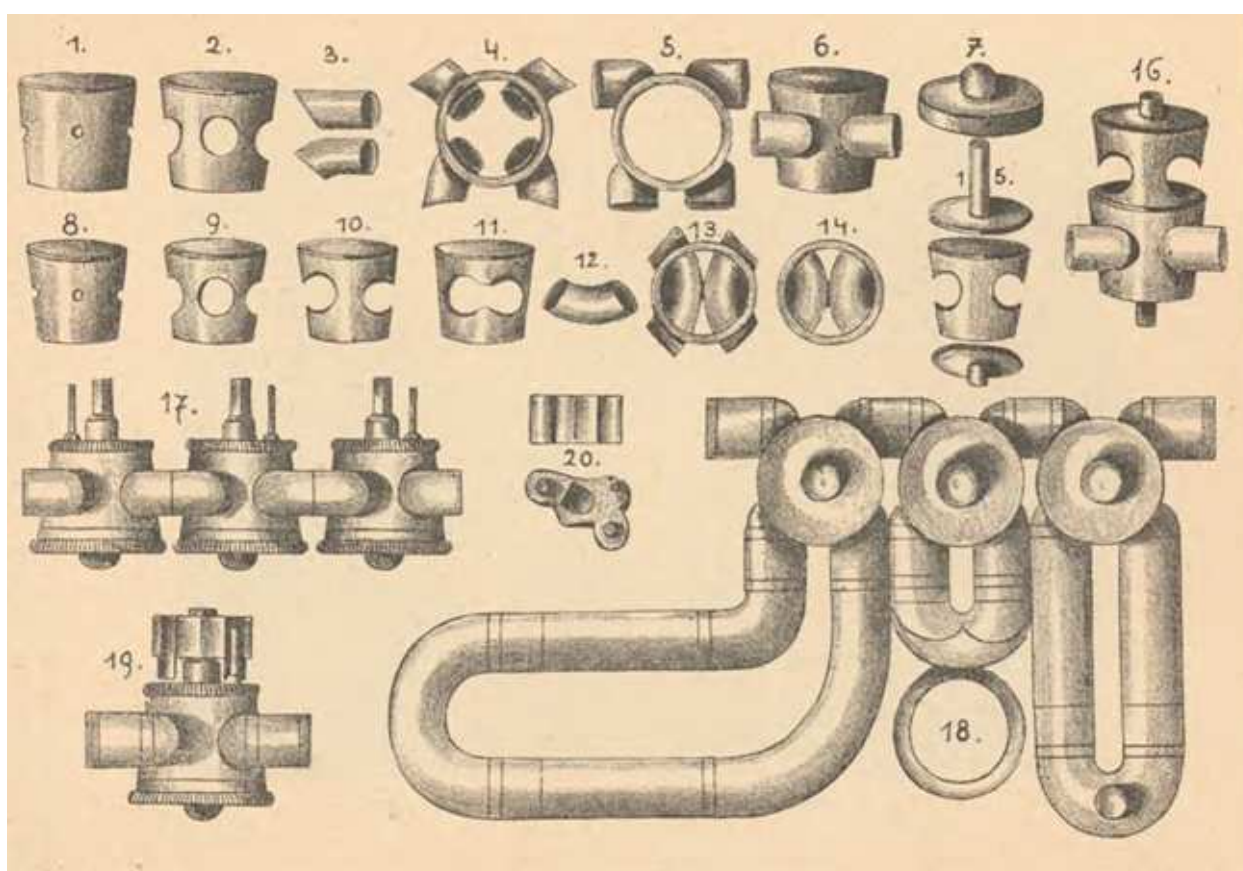
*Pražské neb vídeňské ladění 921-7 záchrvěvů,
o půl tónu vyšší než pařížské normální ladění;
toto užíváno je téměř u všech hudebních sborů.*

*Nízké pařížské ladění užívá se v kostelích,
divadlech a u velkých hudebních sborů.*

*Kapely menší téměř výhradně a všude
mají ladění o půl tónu vyšší,
tak zvané „pražské“ čili vídeňské.“*

Další významnou oblastí, kde nám může katalog pomoci, je dobové názvosloví. Není překvapivé, že Lídlník používá pro kontrabas výraz *basa*, ale v závorce uvádí už v té době zastaralý název *violon*. V katalogu se objevuje též *basová kytara*, značně odlišná od té, co známe dnes.

V oddělení plechových dechových nástrojů nás pan továrník Lídlník varuje před lacinými nástroji z německé části Čech: *„Za takové ceny je naprosto vyloučeno řádný nástroj zhotoviti.“* Myslel tím zejména nepříjemnou konkurenci z Kraslicka. O kus dál pojednává o výrobě střevoých strun. Nejlepší jsou struny italského původu, ale i on sám přiznává, že levnější struny bere ze saského Markneukirchenu, což je od Kraslic nedaleko, jen na druhé straně hranice. Továrník Lídlník do katalogu zařadil i své životní zkušenosti, když píše *„Harmoniky na splátky nedávám!“*



Postup výroby cylindrového strojiva. Katalog firmy Josef Lídlník, Brno, 1913.

94 Tzn. $a^1=435$ Hz



28 Josef Siebenhüner in Schönbach bei Eger (Böhmen).

Accord- oder Volks-Zither.

No.	Description	per Stück Kronen
1	Palau-Volks-Zither für Erwachsene, fels lackiert, mit 5 Palaten	12.—
2	" " " poliert, " "	14.—
3	" " " hochfeln, mit 6 Palaten von Kr. 14.— bis 30.—	
4	" " " mit Mel- und Septimenschleibern von " " 6 od. 7 Palaten	26.— 30.—

Diese Volks-Zithern sind incl. Carton, Schlüssel und Schale.

Streich-Zither.

Dieselben Qualitäten wie Fing-Zithern per Stück um Kronen 1.50 billiger.

Streich-Melodion.

No.	Description	per Stück Kronen
1	Streich-Melodion mit Beckelbecher	40.—
2	" " " verziert	50.—
3	" " " Wirtel	26.—
4	" " " Maschine	32.—
5	Pfeifenale	Kronen 12.— bis 30.—

Smyčcová citera s mosazným ozvučníkem. Národní muzeum – České muzeum hudby, inv. č. E 457. • Shodný nástroj označený jako „filomela“ v katalogu Josefa Siebenhünera, Schönbach bei Eger, z roku 1892.

Na dalším katalogu (viz obrázek výše), tentokrát Josefa Siebenhünera, Schönbach bei Eger, z roku 1892,⁹⁵ si ukážeme, jak může historický katalog pomoci při organologické práci. Ve sbírce Českého muzea hudby máme poměrně neobvyklý nástroj, smyčcovou citeru s mosazným ozvučníkem. Podle evidenčního záznamu nazývaná „Filomela“. Dlouho se nedařilo najít, odkud naši předchůdci tento název vzali, až jsme nástroj objevili v tomto katalogu. Jinak katalog obsahuje celkem obvyklé nástroje své doby.

Dalším zajímavým katalogem je publikace firmy V. Kohlerta synové, Kraslice, z roku 1930.⁹⁶ Kohlert byl významným výrobcem dřevěných dechových nástrojů a na světovou módní vlnu jazzu zareagoval produkcí saxofonů. Jeho nástroje mají dodnes dobrou pověst. Jako jeden z mála světových výrobců vyráběl i kontrabasové saxofony, největší z rodiny saxofonů.

95 Dostupné z: [https://mcmi.cz/file/9a4d70af7222612f4c2bf6396f8ad65e/1634/Siebenh%C3%BCner_Sch%C3%B6nbach_p1892%20\(2\).pdf](https://mcmi.cz/file/9a4d70af7222612f4c2bf6396f8ad65e/1634/Siebenh%C3%BCner_Sch%C3%B6nbach_p1892%20(2).pdf)

96 Dostupné z: [https://mcmi.cz/file/9b79b66922920896a9874c32b149ba56/1626/Kohlert,%20V._Meine%20Holzblasinstrumente%20und%20ihre%20Behandlung%20\(c1930\)%20\(1\).pdf](https://mcmi.cz/file/9b79b66922920896a9874c32b149ba56/1626/Kohlert,%20V._Meine%20Holzblasinstrumente%20und%20ihre%20Behandlung%20(c1930)%20(1).pdf)



Saxophon=Fabriks=Orchester der Firma V. Kohler's Söhne.

Mehrere der oben abgebildeten Bläser sind bekannte Saxophon-Solisten und als Inspektoren oder Prüfer in unserer Fabrik tätig. Natürlich kann eine Vereinigung von solch durchdrungenen Musikern die Wirkung auf die Verbesserung des Saxophones nicht verfehlen.

Kohlertův podnikový saxofonový orchestr. Kontrabasový saxofon uprostřed.

Jeden kontrabasový saxofon od Kohlerta je dodnes ve sbírce hudebních nástrojů firmy Amati. Nástroj po znárodnění sloužil k propagaci hudebně nástrojařského průmyslu, ačkoliv po odsunutí rodiny Kohlertů a dělníků jejich továrny už takové nástroje nikdo neuměl vyrobit.

Některé dnes již historické katalogy mají podstatně delší platnost, než bychom čekali. V Schönbachu se etabloval Karl Höfner, houslař a schopný obchodník. V roce 1937 sestavil katalog hudebních nástrojů. Sám se zřejmě věnoval jen produkci smyčcových nástrojů a obchodu. Ostatní nástroje bral od jiných schönbašských výrobců. V katalogu přidělil všem nástrojům čísla. Bohužel krátce na to přišla druhá světová válka a s ní omezení výroby hudebních nástrojů. Po válce pak znárodnění veškerého průmyslu, včetně hudebních nástrojů, a odsun německého obyvatelstva.

Höfnerovy vytištěné katalogy ale zůstaly v Schönbachu, nově přejmenovaném na Luby u Chebu. Národní podnik Cremona katalogy převzal a s přelepenou titulní stranou je vydával za katalog znárodněného průmyslu hudebních nástrojů. Höfnerem vymyšlená katalogová čísla se tak používala ještě dlouhá desetiletí. Určitě i ve 21. století ve firmě Strunal, která se stala pokračovatelem n. p. Cremona. Je možné, že se jimi někteří výrobci řídí dodnes.

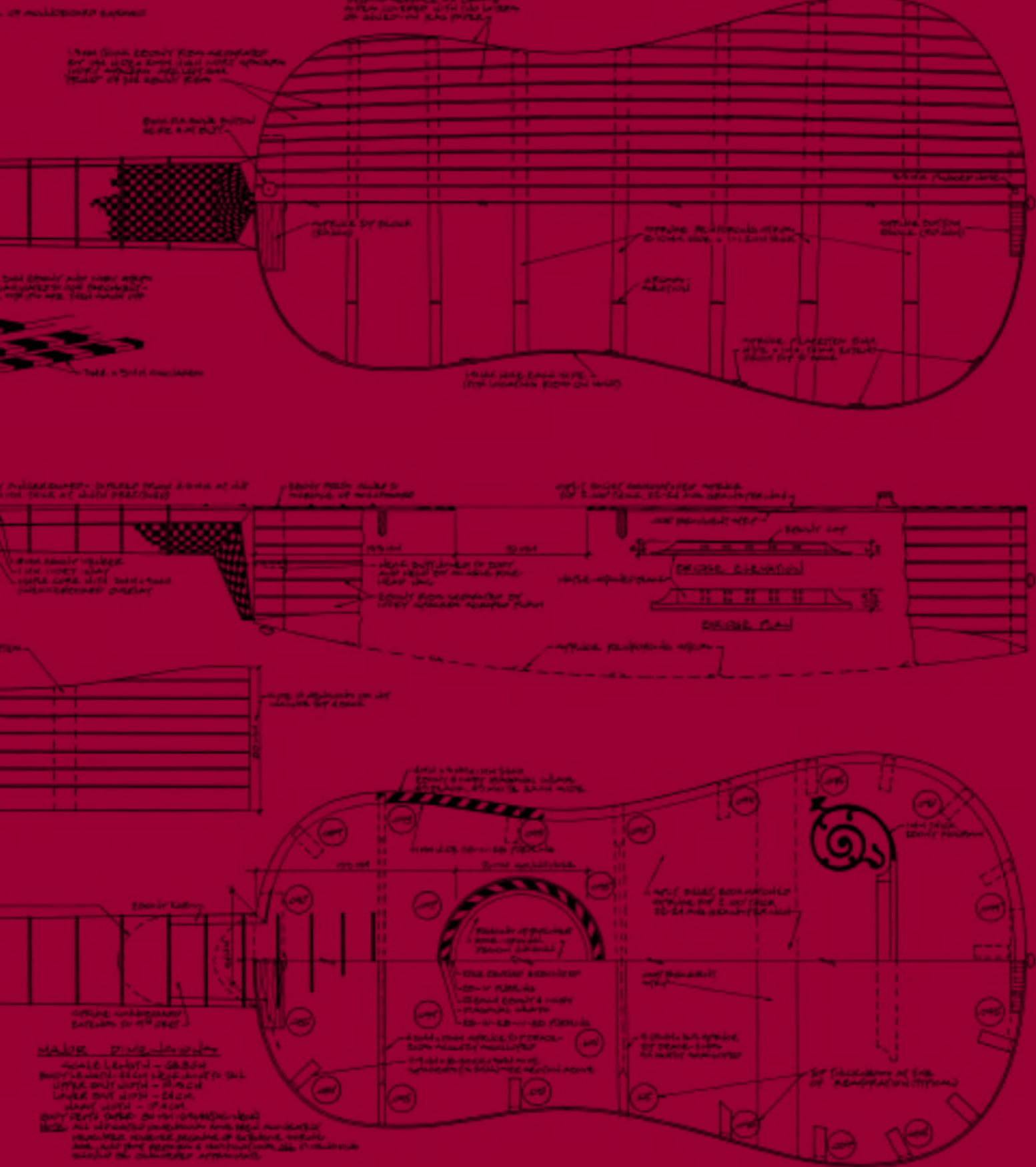


Titulní strana katalogu Karl Höfner, Schönbach, 1937.

O autorovi

Jan Kříženecký pracuje jako kurátor Oddělení hudebních nástrojů v Českém muzeu hudby a odborný pracovník MCMI. Předtím pracoval jako kurátor v oddělení strojírenství Národního technického muzea. Vystudoval Střední průmyslovou školu strojírenskou a elektrotechnickou v Praze a stavbu hudebních nástrojů v Kraslicích. Ve volném čase se věnuje fotografování a výrobě kytar a lidových píšťal.

E: jan.krizenecky@nm.cz | T: 224 497 750



JIŘÍ ARNET

Podnět k diskusi o vytvoření standardu výkresové dokumentace historických hudebních nástrojů

• arnet@centrum.cz

A Proposal for Discussion on the Creation of Standards for Technical Drawings of Historical Musical Instruments

The paper endeavours to formulate principles for the preparation of technical drawings of historical musical instruments in Czech conditions. The author draws on the practice of foreign museums and defines the purposes of technical drawings and supplementary X-ray renditions of musical instruments and the appropriate level of detail with regard to current technical standards. The contribution aims to initiate a discussion on this topic and to encourage the sharing of both expert opinions and the view point of users of such technical documentation, with the goal of creating an acceptable museum standard that will fulfil its purpose while staying in line with established norms.

Jednou z důležitých složek konzervace hudebních nástrojů je jejich konzervace vizuální, tedy grafické zachycení jejich aktuálního stavu. V této oblasti přibýly díky novým technologiím k tradiční fotografické, rentgenové a výkresové dokumentaci také technologie 3D modelování a skenování a zejména převratné zobrazovací metody na rezonančním principu. Přes všechny výhody těchto moderních technik⁹⁷ zůstává nicméně výkresová dokumentace nadále stěžejní dokumentační metodou, která poskytuje klíčovou informaci o tvarech a rozměrech sbírkových předmětů a slouží nadále díky svým vlastnostem jako hlavní komunikační prostředek směrem k odborné veřejnosti.

Technická dokumentace obecně je součástí dodavatelsko-odběratelských vztahů, kdy z potřeby odběratele vyplývá účel předmětu a definice jeho vlastností a ten se promítá do technické informace o jakosti předmětu. Z hlediska muzea je odběratelem laická i odborná veřejnost. Laická veřejnost očekává od muzejní instituce, že naplní své poslání a uchová muzejní předměty coby národní kulturní bohatství dle svých nejlepších současných znalostí a možností pro současnou generaci i pro generace budoucí. Odborná veřejnost, tedy organologové, hudební vědci a zejména výrobci hudebních nástrojů pak očekávají, že jim muzeum poskytne podrobné informace o tvarech, rozměrech a vzhledu sbírkových předmětů, které jsou pak dále podkladem pro jejich práci.

97 Rentgenová dokumentace umožňuje průzkum interiéru nástroje (např. počet, rozložení a tvar žeber, tvar a rozměry špalíků, spojení korpusu a krku – hřeby atd.) bez možnosti invazivního otevření korpusu, které je u historických originálů vždy nutné důkladně zvažovat. K možným technologiím a příkladům jejich využití srov. ARNET, Jiří: *Podnět k diskusi o vytvoření standardu výkresové dokumentace historických hudebních nástrojů* [online]. Dostupné z: <https://www.mcmi.cz/file/f919529005b95567c1c29f1f083edf6e/7409/ARNET.pdf>.

Technická dokumentace

Technická dokumentace jako konzervace vizuálního stavu nástroje zachycuje současný stav předmětu, avšak v případech, kdy hudební nástroj prodělal během své existence konstrukční úpravy, má možnost poskytnout informaci také o tom, jak nástroj s jistou mírou pravděpodobnosti vypadal před úpravou – tedy namodelovat jeho původní vzhled, popřípadě provést též projekci jeho ideálního stavu očištěného o řemeslné nepřesnosti či nepravidelnosti vzniklé originálním výrobním procesem.

Účel zhotovení technické dokumentace tak určuje i úroveň detailu zpracování – dokumentace může být:

- a)** úplná, tj. obsahující veškeré informace tak, aby bylo možné na jejím základě nástroj (strojně) reprodukovat;
- b)** redukováná, tj. zachycující pouze základní tvary a rozměry (např. u poškozených nebo nekompletních nástrojů, nebo jako rychlá/prozatímní metoda zachycení).

Ačkoli i z hlediska muzejní dokumentace je tvorba technického výkresu přínosná, hlavním uživatelem technické dokumentace jsou restaurátoři a pochopitelně též výrobci hudebních nástrojů. Proto je nutné zpracovat výkresovou dokumentaci nástroje tak, aby v ní nechyběly prvky, které jsou pro reprodukci nástroje klíčové, a aby byl tedy výkres vyhotoven s expertní znalostí této problematiky.

Technický výkres

Technický výkres je grafické zobrazení předmětu za použití technického kreslení. Technické kreslení je pak způsob zobrazení, jehož principy jsou poměrně detailně stanoveny českými technickými normami (sada přejatých norem ČSN ISO).

Hlavním problémem použití technického kreslení v oboru hudebních nástrojů je značná složitost tvarů, zejména křivek, kde jejich kotoční definice je často za hranicí přehlednosti a někdy grafických definičních možností vůbec. Technický výkres jako dokument pro uměleckořemeslnou výrobu historického hudebního nástroje dále nevyžaduje vysokou úroveň zobrazovacího detailu, protože probíhá typicky tak, že fyzická kopie částí výkresu slouží jako podklad pro výrobu šablon a ostatní rozměry si výrobce doměří podle výkresu. Výrobci nástrojů navíc nevyrábějí v drtivé většině přesné kopie nástrojů, ale nástroje, které sice nesou rysy a charakter svého originálu, ale předpokládá se jistá míra možné odchylky. V případě průmyslové výroby pak daný závod provede vlastní zakreslení zejména za

účelem vytvoření technologické dokumentace, a to v závislosti na svém technologickém procesu. Je tedy zřejmé, že v oboru hudebních nástrojů je potřebná a účelná redukce normativních požadavků na technické zakreslení. Otázkou však je, jak rozsáhlá má redukce být a jak ji zharmonizovat s obecnými technickými normami. Technické normy nejsou sice závazné, pokud si to příslušné strany takto nedohodnou, nicméně jelikož muzeum je typicky státní, resp. veřejnou institucí, je nejspíše namístě, aby vykazovalo respekt k předpisům vytvořeným příslušnou jinou státní institucí. České technické normy nicméně připouští tvorbu oborových norem, u nichž se předpokládají oborová specifika. Jedinou podmínkou, kterou si přitom kladou, je, že oborová norma nesmí být s hlavními normami v konfliktu.

Tvorba oborové normy?

V září 1989 byl na odborném učilišti státního podniku Cremona Luby pod vedením Zdeňka Zadiny zaveden předmět Odborné kreslení, který vycházel z norem stanovaných v řízené dokumentaci podniku. Tento předmět byl také zahrnut do školního vzdělávacího programu nástupnické vzdělávací instituce, jíž je Houslařská škola v Chebu, a technický výkres hudebního nástroje je předmětem maturitní zkoušky. Odborné kreslení je tedy pojmem, jež používáme pro systematicky redukované technické kreslení pro oborový účel. Jelikož je tento předmět schválen jako školní vzdělávací program, můžeme z tohoto pohledu Houslařskou školu spolu s ostatními vzdělávacími institucemi v oboru považovat za jednu z oficiálních autorit v tomto směru.

Jelikož České muzeum hudby vyjádřilo zájem o systematické zpracování výkresové dokumentace sbírkových hudebních nástrojů, je vytvoření zásad vlastního dokumentačního standardu rozhodně dobrým a systémovým krokem. Je otázkou, zda odborné kreslení v rozsahu, v němž je vyučováno na Houslařské škole, není stále příliš detailní, a to zejména s přihlédnutím k dokumentační praxi zahraničních muzejních institucí a potřebám nejčastějších uživatelů. Možným dobrým postupem by bylo:

- postavit standard na těchto již existujících výkresech,

- přijmout prvky a zásady těch výkresů, které jsou kvalitní a vykazují vysokou míru užitečnosti,
- přijmout takovou míru normativních zobrazovacích prvků, která povede k naplnění účelu dokumentace a vyvarování se nepotřebných detailů.

Výběr z domácích i zahraničních technické dokumentace byl představen v prezentaci k mému příspěvku,⁹⁸ a to jak minimalistických verzí, tak také inspirativních výkresů, ve kterých je možné vidět např. způsob zakreslení stávajícího i předpokládaného původního stavu, projekci částí snímků ze zobrazovacích metod do výkresu, či odborné, velkoformátové fotografie, u nichž je sekčním focením dosaženo minimálního zkreslení a které zprostředkovávají uživateli bližší kontakt s nástrojem.

Vzhledem k existenci těchto příkladů, deklarované ochotě Houslařské školy v Chebu napomoci s tvorbou zmíněného standardu a k tomu, že České muzeum hudby tradičně buduje velmi dobré vztahy s výrobcem hudebních nástrojů spolu s odborností a pozitivním přístupem pracovníků a vedení, má České muzeum hudby při dostatečné alokaci zdrojů vytvoření dobrého a účelného standardu a na něm postavené výsledné dokumentace dle mého názoru velkou šanci na úspěch.

98 ARNET, Jiří: Podnět k diskusi o vytvoření standardu výkresové dokumentace historických hudebních nástrojů[online]. Dostupné z: <https://www.mcmi.cz/file/f919529005b95567c1c29f1f083edf6e/7409/ARNET.pdf>.

O autorovi

Jiří Arnet absolvoval houslařskou školu v Chebu v oboru Uměleckořemeslná výroba hudebních nástrojů v individuálním programu stavba historických hudebních nástrojů a je profesionálním výrobcem strunných historických hudebních nástrojů. Věnuje se také hudebněvědnému výzkumu života a díla českého loutnisty J. A. Losyho (1651–1721) a je autorem souborného katalogu jeho díla a doprovodných studií.



BERNARD GARAJ

Instrumentum excellence: súťaž výrobcov a dokumentácia slovenských ľudových hudobných nástrojov

Filozofická fakulta Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre • bgaraj@ukf.sk

Instrumentum excellense – A Competition of Instrument Makers and the Documentation of Slovak Folk Musical Instruments

The author presents the competition of makers of folk musical instruments, whose first series took place in 1975–1985 as part of the Folklore Festivities under the Poľana Mountains in Detva, Slovakia. The documentation and presentation of the crafted folk instruments formed an integral part of the competition, as did meetings and interviews with the contestants. Another two competition series were held in 2001–2010 and 2017–2022. The aim of the paper is to show, over a broader period of time (1975–2022), the basic developmental tendencies and dynamics in the making of Slovak folk musical instruments, including their acoustic and intonational characteristics, their usage and their regional and typological stratification.

Úvod

Systematický odborný záujem o ľudové hudobné nástroje sa na Slovensku spája najmä s dvoma inštitúciami – s Ústavom hudobnej vedy, ktorý sa súčasťou Slovenskej akadémie vied stal v roku 1953 a v ktorom sa entoorganologickému výskumu venoval Ladislav Leng a Oskár Elschek.

Druhou inštitúciou je Slovenské národné múzeum, na pôde ktorého v roku 1965 vzniklo špecializované hudobné oddelenie, pričom sa problematikou dokumentácie hudobných nástrojov začal zaoberať Ivan Mačák. S týmto pracoviskom sa spája aj vybudovanie hudobnonástrojového depozitára v Dolnej Krupej v roku 1986 a následná organizačná zmena, ktorá v roku 1991 znamenala vznik Hudobného múzea ako súčasť Slovenského národného múzea.

Dôraz na dokumentáciu slovenských ľudových hudobných nástrojov sa v jej začiatkoch spájal s aktuálnym stavom či potrebami tradičnej ľudovej kultúry. V sedemdesiatych rokoch minulého storočia sa ukázalo, že výrobcov niektorých druhov nástrojov (napríklad fujár, gájd, trombít, drumblí ap.) je tak málo, že reálnym sa stalo ohrozenie ich výroby. Okrem toho sa pri výrobe hudobných nástrojov vytrácali regionálne zvláštnosti. Hovoriac o fujarách a pastierskych píšťaliach najobľúbenejšími sa stali charakteristicky ozdobované nástroje z okolia Detvy a tieto nástroje začali výrobcovia napodobňovať po celom Slovensku. Tým dochádzalo k unifikácii a vytlačaniu zvláštností nástrojov iných regiónov.⁹⁹ K spomínanej unifikácii prispievali aj rovnaké postupy pri rozmeriavaní hmatových otvorov na hranových aerofó-

noch, najmä na fujarách, na základe akustických výpočtov, ktorými sa stierali regionálne rozdiely v spôsobe ladenia nástrojov. Vo svojom prirodzenom prostredí mali výrobcovia ľudových hudobných nástrojov svoje špecifické spôsoby týkajúce sa umiestnenia hmatových otvorov, výsledkom čoho bolo, že takmer každý nástroj bol originál aj vo vzťahu k ladeniu základného tónu, aj vo vzťahu k ladeniu jednotlivých stupňov tónového radu.¹⁰⁰ V 70. rokoch minulého storočia sa nepriamym stimulátorom spomínanej unifikácie ladenia stali popri iných vplyvoch prvé nahrávky Orchestra ľudových nástrojov (OLUN), profesionálneho telesa pôsobiaceho na pôde slovenského rozhlasu Rádio Bratislava, a to osobitne tie, na ktorých účinkoval veľký sláčikový orchester (s cimbalom) v súhre so sólistom fujaristom. Takmer nikto z poslucháčov si neuvedomoval, že fujaristom bol dlhoročný profesionálny hudobník a absolvent konzervatória na priečnej flaute J. Peško, ktorý si intonačne kvalitnú fujaru vedel vybrať, resp. prispôbiť tak, aby s orchestrom ladila. Očarenie fujarovými nahrávkami s OLUNom bolo také veľké, že výrobcovia si vo veľkom začali kupovať digitálne ladičky a sofistikovali svoju výrobu s cieľom, aby aj ich fujary boli schopné hry s ľudovými hudbami.¹⁰¹

99 MAČÁK, Ivan: *História dokumentácie a prezentácie zbierok hudobných nástrojov Hudobného múzea SNM*. In: J. Kalinayová-Bartová (ed.): *Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea SNM. Hudobné nástroje*. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum, s. 14.

100 Pozri napr. LENG, Ladislav: *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1967, s. 103–04.

101 Spomínaný unifikačný proces sa postupne preniesol aj na výrobu šesťdierkových pastierskych píšťal a najmä na gajdy, takže dnes je štandardnou súčasťou diskurzu medzi hudobníkmi téma, či hrajú na fujarách „géčkach alebo áčkach“, či hrajú na gajdách „béčkach alebo háčkach“ a podobne.

Prvý cyklus

Toto boli podnety, na základe ktorých sa osobitne z iniciatívy Oskára Elscheka a Ivana Mačáka zrodil zámer oživenia výroby a následnej dokumentácie slovenských ľudových hudobných nástrojov.

Jeho realizácia sa začala v roku 1975 v spolupráci s Folklornými slávnosťami pod Poľanou v Detve vznikom Súťaže výrobcov ľudových hudobných nástrojov o cenu Dr. Ladislava Lengy.¹⁰² Ocenené hudobné nástroje získali titul Instrumentum Excellence. Prvý cyklus, ktorý v čase vzniku podujatia nikto dramaturgicky dlhodobo neprojektoval, trval napokon od spomínaného roku 1975 do roku 1985. Každý rok sa na súťaž prizývali výrobcovia iných, spravidla najohrozenejších druhov nástrojov.

Tu je zoznam hudobných nástrojov, na ktoré boli jednotlivé ročníky prvého cyklu súťaže zamerané:

- 1975** – fujary
- 1976** – fujary
- 1977** – gajdy
- 1978** – gajdy, gajdice, fujary
- 1979** – pastierske signálne rohy a trúby
- 1980** – citary, cimbaly a doma vyrábané typy sláčikových nástrojov
- 1981** – pastierske signálne nástroje
- 1982** – detské hudobné nástroje
- 1983** – šesťdierkové píšťaly a koncovky
- 1984** – zvukové hračky
- 1985** – šesťdierkové píšťaly a koncovky

Ako z tohto prehľadu vyplýva, niektoré ročníky súťaže boli zamerané opakovane na tie isté hudobné nástroje, čo pramenilo z toho, že postupne sa o účasť na nej začali zaujímať noví a noví výrobcovia. Ruka v ruke s aktuálnym

záujmom sa okrem toho niektorých ročníkov zúčastnili výrobcovia viacerých hudobných nástrojov.



Prihlásené fujary do 1. ročníka súťaže v roku 1975.
Autor fotografie: T. Szabó. Zdroj: www.fondtlk.sk.

Pozoruhodný bol aj samotný formát prvého cyklu súťaže. Prihlásení výrobcovia boli spravidla ubytovaní na odľahlých miestach, neraz mimo samotnej Detvy, kam prichádzali niekoľko dní pred začatím Folklorných slávností pod Poľanou. Tu sa ich nástroje hodnotili a tu s nimi rozhovory viedli špecialisti z rôznych vedných odborov. Výskumný tím bol pomerne široký. Prvé dva ročníky odborne garantoval Oskár Elschek, neskôr ho vystriedal Ivan Mačák. Predsedami hodnotiacej poroty bol napr. Karol L. Zachar, Pavol Tonkovič, Jozef Kresánek, Jozef Podolák a Daniel Luther a hodnotiacimi kritériami prihlásených hudobných nástrojov, ktoré spravidla predvádzali samotní výrobcovia¹⁰³ bola ich akustická a intonačná kvalita, výtvarná stránka, remeselné spracovanie a v neposlednom rade nadväzovanie

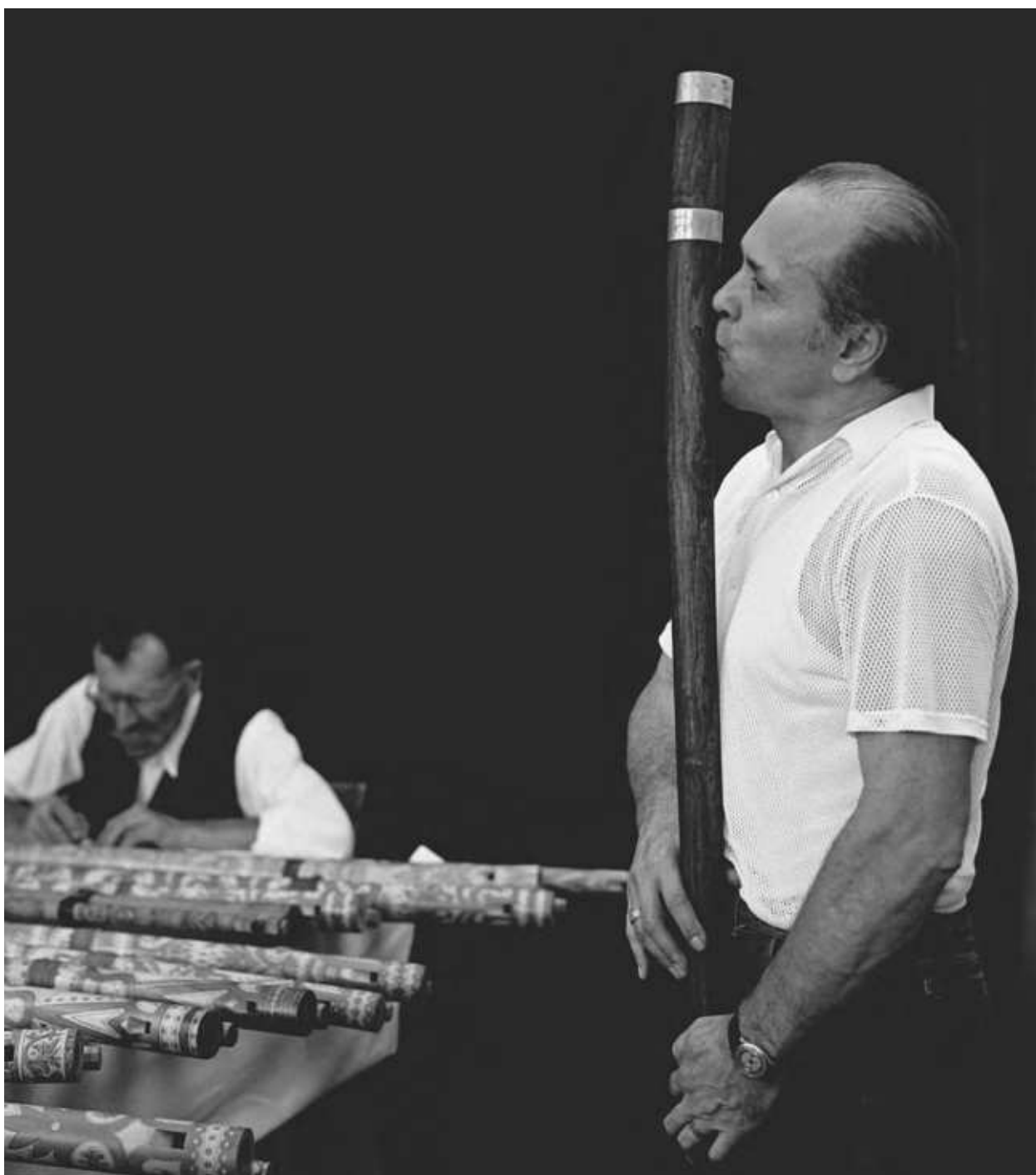
¹⁰² L. Leng, ktorý stál pri zrode slovenskej etnoorganológie, náhle zomrel v roku 1973, teda dva roky pred vznikom súťaže.

¹⁰³ K významným fenoménom tradičnej hudobnej kultúry patrí skutočnosť, že výrobca hudobného nástroja je nezriedka aj jeho interpretom. Pozri napr. GARAJ, Bernard: *An Instrument Maker as a Key Factor in Keeping and Developing Musical Traditions*. In: *Studia Instrumentorum Musicae Popularis V*. Münster: MV-Vissenschaft 2017, s. 69–82, alebo MIHOLIČ, Irena: *Musicians and instrument makers*. *Studia Instrumentorum Musicae Popularis XV*. Stockholm: Svensk Visarkiv 2004, s. 89–95.

na regionálnu inštrumentálnu tradíciu či na rešpektované individuality, teda majstrov – výrobcov toho-ktorého typu nástroja. Výrobcovia boli okrem toho podrobení rôznym typom vyšetrení či testov. Lekár, popredný gastroenterológ Andrej Dvorský, v tom čase riaditeľ Výskumného ústavu výživy ľudu a vynikajúci fujarista sa zameriaval na zdravotnú anamnézu účastníkov, sociológ Ľubomír Faltan s celým tímom svojich spolupracovníkov zo Sociologického ústavu SAV realizoval vyhovotovanie a vyhodnocovanie celé-

ho radu dotazníkov zameraných okrem iného napr. rodinnú hudobnú tradíciu.

Zúčastnení výrobcovia, resp. interpreti, sa podrobili intelligenčným testom a v neposlednom rade boli postavení aj pred nečakané hudobno-interpretčné problémy. Napríklad na treťom ročníku súťaže v roku 1977, ktorého som sa prvýkrát zúčastnil osobne, boli gajdoši postavení pred úlohu zahrať niektorú z ich obľúbených melódií namiesto dvoch rúk



A. Dvorský hodnotí kvalitu fujár na 1. ročníku súťaže v roku 1975. Autor fotografie: T. Szabó. Zdroj: www.fondtlk.sk.

len jednou rukou alebo zahrať obvyklú dvojdobú gajdošskú melódiu ako valčík, teda na tri doby. Samozrejmosťou bola každoročná rozsiahla technická dokumentácia nástrojov zameraná na zachytenie všetkých základných veľkostných parametrov ruka v ruke s fotografickou, zvukovou a neskôr i filmovou dokumentáciou.

Ale vráťme sa späť k samotným hudobným nástrojom. Keďže ich dokumentácia bola súčasťou folklórneho podujatia, spájala sa aj s prezentačnými činnosťami. Každý rok bol v rámci prvého cyklu súťaže na Fol-

klórnych slávnostiach pod Poľanou v Detve uvedený scénický program o histórii, kultúrnych súvislostiach a špecifikách nástrojov, na ktoré bol daný ročník súťaže zameraný. Okrem toho organizátori folklórnych slávností pripravovali výstavy prihlásených ľudových hudobných nástrojov spolu s prezentáciou výsledkov súťaže, keďže tá, ako už bolo spomenuté, sa konala niekoľko dní pred začiatkom festivalu. Nemenej relevantný impakt prvého cyklu možno vidieť i v tom, že do nástrojovej zbierky vtedy ešte Hudobného oddelenia Slovenského národného múzea pribudlo ako akvizície 305 ľudových hudobných nástrojov.

Druhý cyklus

V roku 2001, t.j. po 15ročnej prestávke, bola súťaž obnovená a trvala do roku 2009.

V rámci deviatich ročníkov druhého cyklu sa prezentovali výrobcovia týchto ľudových hudobných nástrojov:

2001 – píšťaly

2002 – fujary

2003 – gajdy a gajdice

2004 – hudobné nástroje so signálnou a obradovou funkciou (pastierske biče a korbáče, pastierske trúby a rohy, klepáče, rapkáče, liate a plechové zvonce, zvukové palice – ozembuchy a bunkošče.)

2005 – strunové nástroje¹⁰⁴

2006 – zvukové hračky

2007 – pastierske signálne nástroje

2008 – fujary a zvonce

2009 – píšťaly



Korýtkové, resp. dlabané husle výrobcu T. Koblíčka.
Autor fotografie: B. Garaj



Ninera výrobcu T. Koblíčka.
Autor fotografie: B. Garaj

¹⁰⁴ Zaujímavá bola príprava súťaže výrobcov strunových nástrojov. Organizátori mali záujem o výrobcov ľudových typov strunových nástrojov (*zlobcoki, malé a veľké oktávki, korítkové husle* a pod.), ale keďže na pripravovaný ročník súťaže sa ich prihlásilo málo, rozhodli sa osloviť aj husliarov, t.j. výrobcov štandardných huslí. Počas obvyklej diskusie s nimi vzišiel podnet zorganizovať historicky prvú kontraktačnú výstavu slovenských husliarov v dňoch 21. –22. 9. 2005 v Banskej Bystrici, ktorej sa zúčastnilo 17 husliarov a kde zároveň vzniklo vyhlásenie o založení Cechu slovenských husliarov. (Táto informácia pochádza z rukopisu písomnej sumarizácie ročníkov druhého cyklu súťaže, ktorej autorom je jeden z vtedajších organizátorov súťaže R. Veselovský.) K problematike ľudových typov sláčikových nástrojov pozri napr. ELSCHKEK, Oskar: *Slovenské ľudové hudobné nástroje včera a dnes. Rukoväť európskych ľudových hudobných nástrojov*. Bratislava: ULUV 2020, s. 116–146.



Klepáč inovatívnej konštrukcie výrobcu J. Šušku. *Autor fotografie: B. Garaj*



Detské hudobné nástroje prihlásené do súťaže rôznymi výrobcami. *Autor fotografie: B. Garaj*

Dôležité je poznamenať, že vzhľadom na pribúdajúci vek či iné okolnosti vystriedali pôvodných garantov súťaže protagonisti regionálnych a miestnych médií, osvetových zariadení a takmer vždy aj vynikajúci a rešpektovaní interpreti ako napr. Juraj Dubovec,

Igor Danihel, Rudolf Veselovský, Igor Kovačovič, Igor Gašpar. Členovia hodnotiacej poroty boli prizývaní ad hoc podľa konkrétnych typov nástrojov z celého Slovenska vrátane vedeckých a akademických inštitúcií.

Napriek absencii širokého výskumného tímu druhý cyklus podujatia dostal istý pevnejší rámec v podobe upresnenia pravidiel samotnej súťaže¹⁰⁵ a ďalších sprievodných aktivít:

Súťaž výrobcov

Hlavným kritériom hodnotenia zostala akustická a intonačná kvalita nástrojov, zachovanie tradičných morfológických, konštrukčných a estetických znakov a väzba na regionálne inštrumentálne tradície. Novinkou sa stala požiadavka prihlasovať len nové nástroje, resp. vyrobené najneskôr tri až päť rokov pred konaním súťaže.

Výstava

Organizátori sa zaviazali pripravovať samostatnú výstavu ocenených ľudových hudobných nástrojov – v priestoroch Domu kultúry Detva s vernisážou a so slávnostným odovzďávaním cien Instrumentum Excellens najlepším výrobcom. Výstava sa stal neodmysliteľnou súčasťou folklórnych slávností a trvala od piatku do nedele.

Tvorivá dielňa

Zámer organizátorov spočíval aj v tom, aby v rámci vzájomnej výmeny skúseností výrobcovia okrem súťažných nástrojov priniesli aj nedokončené nástroje a prezentovali svoje vlastné výrobné postupy. Tento zámer sa z organizačných dôvodov nepodarilo vždy naplniť v mieste, kde sa hudobné nástroje hodnotili, ale predvádzanie výroby sa postupne prenieslo na jarmok remeselníkov v areáli amfiteátra, kde sa folklórne slávnosti konali.

Rozhovory o hudobných nástrojoch

Transformáciou prešiel spomínaný veľký scénický program na hlavnom pódiu amfiteátra v Detve, ktorý sa premiestnil do Kultúrneho domu Andreja Sládkoviča a pod názvom Rozhovory o hudobných nástrojoch nadobudol komornejší charakter.¹⁰⁶ Pre záujemcov o problematiku však zostal rovnako prítiaživý, pretože bol založený na konfrontácii výpovedí výrobcov a interpretov, členov hodnotiacej poroty v kombinácii so živými hudobnými vstupmi.

Dokumentácia

Organizátor aj počas druhého cyklu každoročne vyhotovoval všetky potrebné písomné záznamy, protokoly z hodnotenia a tiež zvukové, filmové a fotografickú dokumentáciu.

Nástrojový zbierkový fond

Popri pokračujúcom získavaní nástrojov do hudobnonástrojového depozitára Hudobného múzea SNM v Dolnej Krupej sa zrodila myšlienka vytvoriť stálu expozíciu ľudových hudobných nástrojov v Podpolianskom múzeu v Detve, ktorú by tvorili najmä nástroje s ocenením Instrumentum excellence. Na základnej tejto iniciatívy bolo v rokoch 2001–2009 získaných 120 ľudových hudobných nástrojov, pričom nemalú časť výrobcovia Podpolianskemu múzeu darovali.

¹⁰⁵ Pozri propozície súťaže na <https://www.osvetazvolen.sk/vyhlasenie-sutaze-instrumentum-excellens-2022-oznam/mid/472233/html> (navštívené 2. 2. 2024).

¹⁰⁶ Pozri napr. <https://www.fspdetva.sk/instrumentum-excellens.phtml?id3=182546> (navštívené 2. 2. 2024)



Pravidelný účastník súťaže P. Tomko predvádza svoje hudobné nástroje na jarmoku remeselníkov organizovanom v rámci Podpolianskych slávností pod Poľanou v Detve. *Autor fotografie: B. Garaj*

Tretí cyklus

Tretí cyklus podujatia sa konal v rokoch 2017–2022 a keďže prestávka medzi druhým a tretím cyklom nebola veľká, nevznikli ani veľké rozdiely v koncepcných, organizačných či iných otázkach.¹⁰⁷

V princípe možno konštatovať, že sa každoročne len aktualizoval zoznam hudobných nástrojov, ktorým bol ten ktorý ročník venovaný.¹⁰⁸

2017 – fujary

2018 – gajdy a gajdice

2019 – detské hudobné nástroje a zvukové hračky

2020 – pastierske signálne nástroje

2021 – gajdy

2022 – ozembuchy a iné úderové/zvukové palice



Gajdy sú nástrojom, ktorých výroba na Slovensku sa aj vďaka súťaži rozšírila a najmä skvalitnila. *Autor fotografie: B. Garaj*

¹⁰⁷ Pozri napr. <https://www.fspdetva.sk/instrumentum-excellens-2022.phtml?id3=148379> (navštívené 2. 2. 2024).

¹⁰⁸ Súťaž Instrumentum excellence som mal možnosť poznať z viacerých uhlov pohľadu. Kým na niekoľkých ročníkoch prvého cyklu som sa zúčastnil spolu s mojím otcom výrobcom gajd a gajdošom viac-menej ako pozorovateľ, na druhom cykle som bol pomerne často prizývaný do hodnotiacej komisie, tak počas tretieho cyklu som mal možnosť vidieť veci a procesy spojené so súťažou, a teda aj výrobou ľudových hudobných nástrojov z pozície predsedu hodnotiacej komisie, pravda v úzkej spolupráci s ďalšími dvoma znalcami etnoorganologickej problematiky a výbornými výrobcami či interpretmi hry, a to s Romanom Bienikom a najmä Karolom Kočíkom.



Gajdy výrobcu A. Ladzianskeho. Autor fotografie: B. Garaj



Handrárske píšťaly, ktoré sa dnes nezriedka vnímajú ako súčasť detského inštrumentáru, výrobcu A. Králiku. Autor fotografie: B. Garaj



Chraștiace palice, bunkošie a ozembuchy výrobcu P. Ferdinandyho. Autor fotografie: B. Garaj



Jedným z dôležitých benefitov súťaže je možnosť zaznamenať vývinové trendy vo výrobe či výzdobe tých istých nástrojov. Názorne to dokumentujú fotografie fujár prihlásených do súťaže v roku 1975 (pozri fotografia na str. 115) a v roku 2017 (pozri fotografia vyššie). Autor fotografie: Milan Piliar.



O. Elschek v rozhovore s výrobcem chraciacích palíc, bunkošov a ozembuchov P. Ferdinandym. Autor fotografie: B. Garaj

Sumarizácia výsledkov všetkých troch cyklov

1. Ak bolo jedným z cieľov Súťaže výrobcov ľudových hudobných nástrojov o cenu dr. Ladislava Lenga – Instrumentum Escellense oživiť výrobu ohrozených nástrojových typov, tak možno konštatovať, že tento zámer sa splnil takmer bez výhrady. Platí to i napriek tomu, že súťaž nerefletovala v dostatočnej miere celú mozaiku slovenských ľudových hudobných nástrojov, ale bola zameraná najmä na stredoslovenský inštrumentár. Menšie zastúpenie mali napr. také hudobné nástroje ako napr. koncovky zo severozápadného Slovenska, doma vyrábané sláčikové nástroje viažuce sa najmä na Liptov a goralské oblasti severného Slovenska alebo napr. citary, ktorých výroba je naopak mimoriadne rozvinutá v južných regiónoch.
2. Súťaž ukázala, že výrobcovia ľudových hudobných nástrojov nepochádzajú len z tých oblastí, ktoré boli známe výskytom tých-ktorých regionálnych typov nástrojov. Ako príklad pars pro toto možno spomenúť výrobcov fujár, ktorých možno nájsť vo všetkých regiónoch, teda v pôvodných (Podpoľanie, Horehronie, Gemer) ako v aj „nefujarových regiónoch“ či dokonca v mestskom prostredí.
3. Súťaž umožnila a dodnes umožňuje reflexiu dlhodobých, niekoľko desiatok rokov trvajúcich trendov vo výrobe tých istých hudobných typov nástrojov (*pozri obr. na str. 122 dole*). Osobitne tu možnosť spomenúť napr. výrobu gájd, ktorá v 70. rokoch čelila reálnemu zániku, aby sa do súčasnosti rozvinula do mimoriadne sofistikovanej činnosti vrátane bohatej palety vyrábaných regionálnych typov gájd.
4. V nadväznosti na predchádzajúce konštatovania súťaž ukázala, že v oblasti výroby ľudových hudob-

ných nástrojov neplatí akási lacná logika o tom, ktoré nástroje majú v súčasnosti šancu prežiť a ktoré naopak smerujú k zániku. Ako príklad možno uviesť pastierske signálne nástroje – napr. fujary trombity. Tie boli neodmysliteľnou súčasťou života na salaši, dohovorené signály slúžili na organizáciu práce počas dňa, na komunikáciu medzi bačom a valachmi, ich zvuky ochraňovali pred medvedmi, vlkami a pod.¹⁰⁹ Po transformácii pastierstva v druhej polovici 20. storočia však svoju pôvodnú funkciu stratili, ale ich výroba nezanikla. Naopak tá sa dodnes rozvíja, a to najmä preto, lebo tieto nástroje svoju pôvodnú utilitárnu funkciu síce stratili, ale podobne ako alphorn v Rakúsku či Švajčiarsku nadobudli novú, reprezentatívnu, estetickú funkciu v podobe veľmi žiadaných skupinových vystúpení tzv. trombitášov na rôznych kultúrnych podujatiach a v prostredí turizmu. Podobne prekvapivá sa ukázala výroba detských hudobných nástrojoch či zvukových hračiek, a to aj napriek tomu, že istá nemenovaná veľmoc chrlí tieto produkty obalené do krásnych svietiacich a blikajúcich plastov a dekorácií v miliónoch kusoch. Nedá mi v tomto kontexte nespomenúť ani takú skupinu nástrojov ako sú chrastiacie palice a ozembuchy. Posledného ročníka súťaže sa zúčastnil výrobca, ktorý priniesol niekoľko desiatok rôznych variantov tohto nástroja a vedomosťami o nich o nich prekvapil aj členov aj členov hodnotiacej komisie.¹¹⁰

5. Počas trvania troch cyklov súťaže sa do depozitára Hudobného múzea SNM v Dolnej Krupej dostalo 838 nástrojov, ktoré sa tu stali a dodnes sú predmetom pokračujúcej odbornej dokumentácie.¹¹¹ Ďalších 120 nástrojov, ako som spomenul na inom mieste, sa stali súčasťou stálej expozície v Podpoľianskom múzeu, ktorá bola otvorená v roku 2022.

109 Pozri napr. PLAVEC, Marian: *Majstri. Výrobcovia ľudových hudobných nástrojov Slovenska*. Bratislava: Eurolitera 2003, s. 182–191.

110 Spomínaným výrobcom je Pavol Ferdinandy z Revúcej. Pozri jeho nástroje napr. na <https://www.gmmuzeum.sk/vystavy/2013/ferdinandy/ferdinandy.htm>

111 MAČÁK, Ivan: *História dokumentácie a prezentácie zbierok hudobných nástrojov Hudobného múzea SNM*. In: J. Kalinayová-Bartová (ed.): *Sprievodca po zbierkovom fonde Hudobného múzea SNM. Hudobné nástroje*. Bratislava: Slovenské národné múzeum-Hudobné múzeum. s. 16.

Okrem toho najmä vďaka prvému cyklu súťaže je k dispozícii sprievodná dokumentácia o 114 výrobcov ľudových hudobných nástrojov a cca 5 000 dotazníkov sociologického výskumu o ľudovej hudbe v kontexte kultúry 30 obcí na Slovensku.

6. Nepochybniteľným impaktom súťaže je napokon skutočnosť, že sa stala jedným z nepriamych impulzov pre zviditeľnenie niektorých ľudových hudobných nástrojov na tzv. Reprezentatívnom zozna-

me nehmotného kultúrneho dedičstva Slovenska, na ktorom sa doteraz ocitli také nástroje ako rífová píšťala, gajdica, fujara trombita, pričom fujara a gajdy sa dostali aj na Reprezentatívny zoznam nehmotného kultúrneho dedičstva ľudstva UNESCO.¹¹²

7. Najdôležitejším benefitom súťaže je však skutočnosť, že ľudové hudobné nástroje sa dostávajú k novým generáciám interpretov a prostredníctvom nich si získavajú nových a nových priaznivcov.

¹¹² Pozri <https://www.ludovakultura.sk/zoznamy-nkd-slovenska/reprezentativny-zoznam-nehmotneho-kulturneho-dedicstva-slovenska/prvky-zapisane-v-reprezentativnom-zozname-nkd-slovenska/> (navštívené 2. 2. 2024).

O autorovi

Bernard Garaj je etnomuzikológ a etnoorganológ pôsobiaci v Ústave hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied v Bratislave (1986–2005) ako aj na Katedre etnológie a folkloristiky Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre (od 1992 doteraz). Autor viacerých publikácií a početných štúdií o slovenskej ľudovej inštrumentálnej hudbe. Vo vzťahu k téme príspevku bol účastníkom súťaže, členom hodnotiacej poroty a napokon jej predsedom.



© 2023

Národní muzeum – České muzeum hudby