

případě přímo na nástěnné malbě, a musíme mít pro srovnání k dispozici i další vyobrazení středověkých smyčcových a trsacích nástrojů, na nichž jsou dobře patrné tvary kobylek. Dojdeme pak k závěru, že v obou karlštejnských případech jde o jednoduchou můstkovou kobylku s destičkou, vsazenou do jejího oblouku. Destička sloužila k přímému podepření strun a měla i význam akustický. Jde o stejné kobylky, jako jsou například vyobrazeny na fidule v Passionálu abatyše Kunhuty a třeba na fidule ve Velislavově bibli, ale i v řadě dalších ikonogramů jak české, tak i zahraniční provenience. Rozdíl je jen v tom, že malíř karlštejnské Apokalypsy, který zobrazil všechny hudební nástroje tak věrně a s tolika detaily, že by mohly téměř sloužit jako stavební výkresy, namaloval také kobylky nástrojů, jako snad jediný malíř fresek své doby, nikoliv jen schematicky, ale tak přesně, že na nich jasně vidíme robustní můstek čtvercového průřezu, do něhož je vsazena tenká destička, podepírající struny. Různé plochy silného můstku kobylky rozlišil malíř od sebe barvami, takže při zběžné prohlídce, nebo při studiu ikonogramu z černobílé fotografie, se vrchní světlá plocha můstku jeví jako přerušení kobylky, protože její světle-žlutá barva téměř splývá s barvou vrchní desky nástroje, a tím se i do ní vsazená destička jeví jako samostatně stojící prvek. Uvedení autoři považovali můstek za jednu kobylku a destičku za kobylku druhou. K tomu potom vytvořili a publikovali teorie o dusítkách a tlumicích zařízeních.

Na závěr lze konstatovat, že dlouhé struníky u smyčcových nástrojů se užívaly proto, aby se zkrátila délka drahých střevových strun, a že tzv. dvojité kobylky ve skutečnosti neexistovaly. Uvedené příklady jsou zároveň názornou ukázkou, jak chybné čtení ikonogramů může vést ke zcela nesprávným výsledkům.

Literatura:

BUCHNER, ALEXANDR: *Hudoucí andělé na Karlštejně*.

In: Sborník Národního muzea v Praze, řada A, svazek XXI, číslo 1, 1967

5. Vývoj smyčcových nástrojů da braccio v ikonogramech české a slovenské provenience od třináctého století do současnosti

„Hudebního a divadelního ruchu dopřával hrabě také svým poddaným. Hraběcí kapela byla složena z poddaných a již tím šlo nové barokní umění přímo mezi lid.“

Helfert, Vladimír: Hudební barok v českých zemích.

a) Smyčcové nástroje da braccio ve středověku

Liry

Liry byly ve středověkém hudebním instrumentáři českých zemí jen epizodní záležitostí. Ikonogramy dokazují, že se jich používalo jen zřídka. Je to pochopitelné, protože původně snad trsací nástroj, násilně přetvořený na smyčcový, nemohl obstát v konkurenci fidul. Jeho kapkovitý korpus v podstatě neumožňoval hru smyčcem. Frekvenci lir v našem středověkém instrumentáři nejlépe dokládá vyobrazení apokalyptických starců ve Velislavově bibli z první poloviny čtrnáctého století, kde mezi šestnácti smyčcovými nástroji da braccio je patnáct fidul a jen jediná lira (obr. 168f). Další vyobrazení je až z roku 1417 (obr. 168g) z Bible olomoucké. Je dokladem toho, že ne všechny liry měly vyklenuté dno korpusu. Poslední ikonogram z českého území je v kodexu Dobřenského z roku 1580 (obr. 168h). Je na něm zachyceno pokročilé vývojové stadium liry, jež o padesát let později inspirovalo výrobu *pošetek*, které v hudebním instrumentáři přetrvaly až do poloviny devatenáctého století. Srovnáním ikonografického materiálu české provenience a ostatních evropských zemí docházíme k závěru, že na našem území se liry jako smyčcového nástroje téměř nepoužívalo. Jiná situace byla v balkánských zemích a zemích jižně od Alp, kde byla smyčcová lira oblíbená a v lidovém instrumentáři se zachovala až do současnosti pod názvy *lira* nebo *lirica*. Výlučnost našeho hudebního instrumentáře vzhledem k lirám dokazují například četná vyobrazení těchto nástrojů z Polska (obr. 168i, 168k). Na našem území se po lirách nezachovaly stopy ani v lidovém hudebním instrumentáři. Nástroj z roku 1879, uložený v litoměřickém okresním muzeu, je ojedinělý a jeho lirovitý tvar vznikl náhodně pauperizací violinové předlohy a materiálem použitým na klenbu korpusu – vysušenou slupkou dýně. Také tzv. karpatské húsle nevycházejí tvarově ani vývojově ze středověkých lir.

Rubeby

Také hrály v českém středověkém hudebním instrumentáři mezi smyčcovými nástroji da braccio jen okrajovou roli. Na ikonogramech české a slovenské provenience se vyskytují pouhých devadesát let v rozmezí letopočtů 1359

a 1450 v relativně malé četnosti. Vedle zvukově dokonalejších a z hlediska smyčcové techniky ovladatelnějších fidul se rubeby zřejmě jen těžce prosazovaly. Je ovšem pravda, že ikonogramy dokládají životnost rubeb jen v instrumentáři vysoké hudební kultury. Jejich existence v lidovém hudebním instrumentáři není doložitelná, avšak vzhledem k jednoduchosti tvaru korpusu je zde můžeme předpokládat, a to zejména v dalších stoletích.

Nejstarší a zároveň nejdokonalejší český ikonogram rubeby pochází z nástenné malby v karlštejnské kapli sv. Kříže z roku 1359 (obr. 168*l*). Jsou na něm dobře patrné všechny základní znaky nástroje. Zcela zřetelné je vsazení krku, což předpokládá ohýbané, a nikoliv dlabané luby, a samostatný hmatník ležící nad vrchní deskou. V plochém kosočtvercovém kličníku jsou sagitálně shora vsazeny tři ladicí kličky, z nichž dva jsou ve tvaru písmene T. Poněkud neobvykle jsou orientovány ledvinovité zvukové otvory. Další ikonogram z roku 1360 (obr. 168*o*) z chodby vedoucí ke kapli sv. Kříže na Karlštejně nelze brát v detailech v úvahu, protože byl na konci devatenáctého století téměř znehodnocen přemalbou při restaurování. Téměř kruhový je obrys korpusu rubeby z fresky jezuitského kostela v Levoči ze čtrnáctého století (obr. 168*s*). Jde zřejmě o třístrunný nástroj s ostře odděleným krkem a kruhovou hlavicí. Další detaily nejsou na ikonogramu patrné.

Významné je vyobrazení rubeby (obr. 168*q*) z bible krále Václava IV., vzniklé po roce 1360. Znázorňuje nepříliš časté držení nástroje před tělem hráče a hru smyčcem zespodu. Struník jinak běžné rubeby je zdoben jakýmsi říšským jablkem. Důležitý je zcela zřetelně vyznačený malý pražec před listovitě tvarovanou kličkovou hlavicí. Na tomto ikonogramu je zřejmě poprvé v českých zemích vyobrazen smyčec s žabkou. Jeho tvar byl v ostatní Evropě běžný až v patnáctém století. Na fresce z kostela v Batizovicích (obr. 168*n*) ze čtrnáctého století není pro její špatný stav patrné, zda hráč na rubebu hraje smyčcem, nebo pouze trsá prsty. Také vyobrazení rubeby z Olomoucké bible z roku 1417 (obr. 168*m*) nepřináší, vzhledem k jejímu jen částečnému vyobrazení, nové informace o tomto nástroji. Freska z patnáctého století z kostela v Podolinci (obr. 168*p*) dokazuje spolu s ikonogramem z Levoče (obr. 168*s*) ze čtrnáctého století životnost ikonografických schémat. Přesto, že mezi oběma vyobrazeními je přibližně sto let, jsou téměř shodná. Ojedinelým anachronismem je rubebovitý nástroj na deskové malbě z roku 1770 v kostele ve Spišské Staré Vsi (obr. 168*r*). Jde pravděpodobně o fantazii malíře.

Bodcová rubeba

Organology dosud nepovšimnutý je zvláštní typ rubeby, s nímž se poprvé setkáváme na karlštejnské fresce z chodby ke kapli sv. Kříže z roku 1360 (obr. 168*c*). Pokud by se tento nástroj vyskytoval jen na tomto ikonogramu, nebrali bychom jej v úvahu, protože jde o restaurováním znehodnocenou fresku. Zjistili jsme však jeho existenci ještě na dalších třech ikonogramech slovenské proveniencie. Nikde jinde v Evropě se nevyskytuje. Jelikož jde o výjimečný jev ve středověkém hudebním instrumentáři, jsme nuceni zabývat se i karlštejnským ikonogramem. Tento typ rubeby má v zásadě kruhový tvar korpusu, z ně-

hož povlovně vybíhá krk, ukončený srpovitou hlavicí. Na opačné straně je korpus protažen plynule vybíhající výčnělkem, na nějž navazuje stupňovitý bodec. Čtyři struny nejsou taženy přes kobylku, ale vycházejí z kobylkového struníku, uchyceného na vrchní desce v místě výčnělku. Neobvykle je řešení systém zvukových otvorů. Je jich jedenáct a jsou uspořádány v kruhu kolem dvanáctého, většího otvoru. Bodec sloužil k zasunutí pod levou paži, čímž nástroj získal při hře na stabilitě. Druhý ikonogram bodcové rubeby je na fresce kostela v Ludrově (obr. 169*a*) a pochází také ze čtrnáctého století. Značná schematicnost vyobrazení však neposkytuje téměř žádné detaily. Tento nástroj je třístrunný. Další slovenské vyobrazení je rovněž ze čtrnáctého století. Je na fresce v jezuitském kostele v Levoči (obr. 169*b*). Zachycuje pouze obrys nástroje, který se od předchozích liší ostrým zalomením hlavice a jejím ukončením kulovitou ozdobou. Bodec nástroje není na tomto vyobrazení stupňovitý. Také poslední ikonogram na fresce z patnáctého století v kostele v Podolinci (obr. 169*d*) zachycuje pouze obrys nástroje, který se nejvíce blíží karlštejnskému ikonogramu. Odlišuje se jen rohy na korpusu před povlovně vybíhající krkem. Hudebník má bodec nástroje zasunut pod pravou paži. Další podrobnosti ikonogram neposkytuje. Podobný nástroj – rubeba z první poloviny šestnáctého století (obr. 169*e*) se zachoval v bývalé Leibbrantově sbírce v Berlíně. Jde o pozdní formu rubeby se dvěma strunami. Struník je nahrazen omotáním strun kolem bodce, i když původně mohl být nástroj opatřen normálním destičkovým struníkem. Žlabový kličník se dvěma frontálními ladicími kličky je ukončen napodobením violínové hlavice. Nástroj je lubový se vsazeným krkem. Hmatník s ozdobně vyřezávaným zakončením tvoří samostatný stavební prvek. Jako zvukový otvor slouží čtyřcípá roseta.

Ikonogramy dokazují, že ač byla rubeba v českých zemích jen málo rozšířená, nebyla po stránce nástrojařské na příliš nízkém stupni. Její korpus se samostatnými luby a deskami se stavebně nelišil od daleko pozdějších, především trsacích nástrojů, například kytar. Vsazený krk a samostatný hmatník byly na tehdejší dobu prvky velice progresivními. Rubeba byla pravděpodobně ve svém předchozím vývoji nástrojem trsacím, čemuž napovídá tvar jejího korpusu. Ten ovšem nemohl ani akusticky, ani mechanicky vyhovovat nárokům při hře smyčcem. U typu s bodcem se poprvé u smyčcového nástroje objevuje srpovitý kličník, který samozřejmě musel mít žlab a frontálně umístěné ladicí kličky. S tímto prvkem se pak setkáváme až daleko později u starých viol. Závěrem lze říci, že to byl především tvar korpusu rubeby, který byl příčinou jejího nepříliš častého užívání v hudební praxi středověku a nakonec jejího zániku.

Fiduly

Nejstarší vyobrazení fiduly pochází z utrechtského žaltáře z roku 860. A právě deváté století je obecně považováno za počátek šíření fiduly po evropském kontinentě. Jak dokazuje řada západoevropských ikonogramů, stala se fidula brzy nejdůležitějším, nejrozšířenějším a také nejčastěji zobrazovaným smyčcovým nástrojem da braccio ve středověkém hudebním instrumentáři. Délka její existence podstatně převyšuje život jiných smyčcových nástrojů

středověku. Fidula se rozšířila i v Čechách, jak uvádí **R. BATKA** (*Die Fiedel war ein Lieblingsinstrument der Böhmen*). Spolu s největší oblibou dosáhla fidula i největší důležitosti. Rozšířila se nejen v instrumentáři vysoké hudební kultury, ale prokazatelně i v hudebním instrumentáři lidovém, jemuž byla přístupná především relativně jednoduchou výrobou.

Nejstarší české vyobrazení fiduly je ve slovníku *Mater verborum* z roku 1212 (obr. 169b). Jde o vyspělý typ nástroje s ostře navázaným krkem. Osmičkový tvar korpusu vznikl v touze po větší hlasitosti spojením dvou kruhovitých korpusů rubeb. Tato složená rezonanční skříň má střední sloupky, do nichž byly vsazeny horní a dolní luby, podobně jako je tomu u niněr devatenáctého a dvacátého století. Nástroj měl tedy zvlášť ohýbané luby, dokazující vyspělou nástrojařskou úroveň. Zvukové otvory ve tvaru kruhové výseče jsou umístěny ve spodní části korpusu. Malíř si zřejmě nedovedl poradit se zobrazením kobylky a nakreslil ji vedle strun. Jde o zubatou kobylku, jež podepírala struny třemi zuby. Je to na světě nejstarší známé vyobrazení tohoto typu kobylky, která přetrvala v lidovém středoevropském instrumentáři až do poloviny dvacátého století. Držení zobrazeného nástroje předpokládá jeho upoutání k tělu hráče. Další vyobrazení z let 1312–1321 (obr. 169i) znázorňuje vývojově starší typ fiduly s povlovně navázaným krkem a s mírně prohnutými luby. Je pravděpodobné, že všechny takto formované nástroje byly dlabány z jednoho kusu dřeva. Zajímavé je zdobení struníku a můstková kobylka s destičkou. I tento nástroj musel být při hře přivázan k tělu hráče.

Jedním z dokladů existence řemene na fidulách je ikonogram z roku 1320 (obr. 169g), který současně ukazuje, jak byl nástroj přenášen. Jediný český doklad, na němž je řemen a způsob zavěšení nástroje při hře přesně nakreslen, pochází z první poloviny čtrnáctého století (obr. 169f). Nástroj se tvarem korpusu blíží k nejstarším rýčovitým formám fidul utrechtského typu. Kobylka je můstková s destičkou. V plochém kličníku je otvor, sloužící zřejmě k pověšení nástroje. Šestnáct fidul (obr. 169k–170f) je vyobrazeno ve Velislavově bibli z první poloviny čtrnáctého století na kolorované kresbě s tradičním tématem klanění dvaceti čtyř starců apokalyptickému Bohu. Všechny nástroje jsou si podobny a liší se jen v detailech. U všech je můstková kobylka naznačena pouze schematicky. Rýčové formě korpusu se blíží tři fiduly (obr. 169k–169m). Další devět (obr. 169n–169e) má korpus přibližně obdélníkový a poslední tři (obr. 170d–170f) jsou s korpusem výrazně kytarovitým. Kosočtvercový kličník má jedna fidula (obr. 169k), listovitý kličník má také jeden nástroj (obr. 169s) a kličník vějířovitého tvaru je rovněž jen v jednom případě (obr. 170a). Všechny ostatní fiduly z Velislavovy bible mají kličník kruhového obrysu. Jen v jednom případě je struník ozdoben (obr. 170f). Zvukové otvory jsou buď ve tvaru románských oken (obr. 169k, 169o, 169r, 169s, 170d, 170e), nebo obdélníkové (obr. 169l), většinou však kruhové (obr. 169m, 169n, 169p, 169q, 170a, 170b, 170e, 170f). V některých případech jsou umístěny ve spodní polovině korpusu (obr. 169k, 169l, 169r, 169s, 170c, 170e), ve třech případech ve středu s kobylkou uprostřed (obr. 169o, 170a, 170b) a u ostatních nástrojů jsou zvukové otvory umístěny ve vrchní polovině kor-

pusu. Všechny fiduly jsou třístrunné až na jednu (obr. 170e) se čtyřmi strunami. Všech šestnáct fidul je dokladem rozmanitosti detailů a jejich uspořádání, zachycených jedním malířem v jedné době.

Ikonogramy fidul z karlštejských fresek hudoucích andělů (obr. 170g až 170i) z roku 1359 je nutné brát se značnou rezervou, protože byly na konci devatenáctého století znehodnoceny restaurátorským zásahem. Nelze věřit hlavici (obr. 170g), stejně jako zalomenému krku (obr. 170b), a ani u třístranného korpusu (obr. 170i) nejde o spolehlivý doklad. Karlštejskými freskami lze snad pouze dokumentovat rozmanitost současně vedle sebe žijících variant fidul. Další pět vyobrazení fidul z let 1376–1400 (obr. 170l–170n, 170p) nepřináší oproti předchozím ikonogramům nové informace. Odlišné je zobrazení fiduly na řezbě rámu obrazu od **TOMÁŠE Z MODENY** ze čtrnáctého století, umístěného na hradě Karlštejně (obr. 170o), o jehož české provenienci lze pochybovat. Víko fiduly je zdobeno čtyřmi kosočtvercovými snad intarziemi, podobně jako je tomu u fiduly z Memlingova oltáře v Antverpách. Neobvyklý je krátký trojúhelníkový struník. Krk je na korpus navázán ostře, což svědčí o samostatně ohýbaných lubech. Zřetelně jsou zobrazeny napínací kličky ve tvaru písmene T. Hlavice je zdobena linkou, která je vedena paralelně s obrysem. Na ikonogramu ze čtrnáctého století z fresky z kostela v Ludrově (obr. 170q) jsou ojedinělé boční výřezy v lubech. Setkáváme se s nimi na lidových lužických huslích z devatenáctého století a na poslední formě jihlavských skřípek. Fresky z levočského jezuitského kostela ze čtrnáctého století (obr. 170r), z kostela v Žehre ze čtrnáctého století (obr. 170a) a z kostela v Podolínci z patnáctého století (obr. 170d) svědčí o úporném lpění na ikonografickém schématu hráče na fidulu. Vyobrazené nástroje jsou však natolik nejasné, že nepřinášejí žádné nové detaily. Ikonogram fiduly z roku 1417 (obr. 171b) je významný tím, že je zde poprvé na fidule z našeho území znázorněn samostatný hmatník a žalud vetknutý do spodního lubu. Anachronismem je nástroj z fresky kostela v Kocelovcích asi z poloviny patnáctého století (obr. 171c). V té době se již více užívalo takových nástrojů, které jsou vyobrazeny na zvolenské fresce z poloviny patnáctého století (obr. 171e) a na fresce z kostela ve Spišské Nové Vsi (obr. 171f), rovněž z patnáctého století. O ikonogramu na fresce ze šestnáctého století v kostele v Liptovské Mare (obr. 171g) platí totéž, co bylo řečeno o freskách karlštejských. Jeho vypovídací hodnota byla zničena necitlivým restaurátorským zásahem. Nejmladší vývojovou formu fiduly, kterou lze na někdejší území ČSR ikonograficky doložit, zachycuje tabulový obraz z roku 1513 v rožňavském biskupském kostele (obr. 171b). Nadcházející violinizace se na rožňavské fidule projevuje především šnekovou hlavici, celkovou útlostí korpusu, kobylkou správně umístěnou mezi zvukovými otvory a lichoběžníkovým struníkem. Pro všechny formy fiduly na předchozích vyobrazeních, která jsou zřejmě ze sledovaného území všechna, můžeme nalézt v jihoevropských a západoevropských soudobých vyobrazeních paralely. Méně známá jsou vyobrazení fidul z ostatního slovanského světa. Vzhledem k počtu ikonogramů české a slovenské provenience je jich nepoměrně méně. Avšak především polská vyobrazení dokládají daleko častěji než vyobrazení česká

nebo slovenská existenci fidul v lidovém hudebním instrumentáři, což dokazuje například fidula v rukou potulného muzikanta (obr. 171*l*) nebo vesnického hráče (obr. 171*n*). Polské ikonogramy, snad proto, že jsou relativně mladé, postihují také více detailů nástroje, než je tomu u ikonogramů českých a slovenských. Na fidule z vyobrazení z konce patnáctého století je dobře patrná konstrukce vícedílné kobylky (obr. 171*i*), skládající se ze dvou nožek (sloupků) a jednoho můstku. Také s pražci ovinutými kolem krku se setkáme jen na tomto ikonogramu. Fidula potulného muzikanta z roku 1504 (obr. 171*l*) dokazuje, že tehdejší nástroje skutečně většinou neměly hmatník, dále zobrazuje přesný tvar kobylky, zvukových otvorů, tvar a zavěšení struníku na samostatném žaludu. Přesné je znázornění napínacích kolíčků tvaru písmene T.

Není důvod se domnívat, že fiduly na našem území byly konstruovány odlišně. Stálým problémem však zůstává konstrukce korpusu středověkých fidul. Zdá se, že se při jejich výrobě užívalo celkem tří způsobů. Část nástrojů, zejména ty, jež měly ostře navázaný krk na korpus nebo které měly lomené obrysy lubů, byly sestaveny ze dvou samostatných desek – víka a dna, a zvláště ohýbaných vícedílných lubů. Ty byly pravděpodobně zasazovány přímo do krku a také do pomocných špalíků. Většina nástrojů, především s plynule navázaným krkem a neděleným obrysem lubů, byla dlabána z jednoho kusu desky, silné jako výška lubů. Tato konstrukce byla sice primitivnější než předchozí, ale byla daleko pevnější, protože odpadla většina lepení a krk byl v jednom celku s korpusem. Není jasné, zda převládal způsob dlabání dutiny svrchu a překrývání víkem, nebo zesponu a její překrývání dnem. Po studiu ikonogramů se přikláníme spíše ke druhé variantě – žádné vyobrazení neukazuje spáru, jež by musela v prvním případě vzniknout mezi víkem nástroje a vrchní plochou krku. Pro obě konstrukční řešení dutiny korpusu dlabáním nacházíme paralely v nedávném lidovém hudebním instrumentáři z našeho území (karpatské húsle, jihlavské skřípky, tenké housličky).

b) Violové a violinové nástroje

Staré violy

Violy da braccio jsou na našem území jedinými ikonograficky doložitelnými smyčcovými hudebními nástroji (na rozdíl například od Itálie), které bezprostředně předcházely vstupu violinových nástrojů do instrumentáře vysoké hudební kultury. Na ikonogramech se objevují poprvé v roce 1570, kdy nahrazují do té doby používané nástroje fidulového typu. S houslemi, kterými začaly být nahrazovány asi kolem roku 1620, žily u nás společně ještě do poloviny osmnáctého století. Jako vedoucí typ smyčcových nástrojů da braccio samostatně fungovaly violy v českém hudebním instrumentáři jen necelých padesát let, čímž zdůvodňujeme malý počet jejich ikonogramů české provenience. Nemáme žádný doklad, že se violy da braccio užívaly také v lidovém hudebním instrumentáři, i když zcela vyloučit to nelze. Pravděpodobněji se však zdá, že zde byly zcela přeskočeny a že houslemi byly v lidové hudbě nahrazovány přímo nástroje rubebové, lirové, a především fidu-

lové. Vliv viol da braccio na lidový hudební instrumentář lze ikonograficky i předmětově doložit až v době daleko pozdější, kdy jejich jednodušší stavba ovlivňovala stavbu violin lidových houslařů.

Violy da braccio měly elipsovité zaoblený korpus bez vyčnívajících růžků. Boční výřezy byly otevřené, takže celý obrys korpusu bylo možné jednoduše zkonstruovat z jedné větší a dvou menších elips, vzájemně se prostupujících. Desky víka a dna nepřesahovaly vysoké luby. Dno nástroje bylo většinou rovné, v některých případech ve vrchní části lomené směrem ke krku. Na mírně klenutém víku byly zvukové otvory tvaru písmene C, později S a f, někdy doplněné kruhovým nebo elipsovým otvorem pod hmatníkem. Krk byl poměrně útlý s plochým hmatníkem, zakončený dozadu zalomeným, srpovitým količnickem se žlabem, někdy končícím různě tvarovanou hlavicí.

Violy da braccio měly tři až sedm strun. V soudobých písemných pramenech z německy mluvících zemí byly nejčastěji nazývány *Geig*. Nejstarší český ikonogram violy da braccio pochází z let 1570–1572 (obr. 172*a*). Oproti klasickému tvaru nástroje se liší prolomenými spodními luby, s čímž se často setkáváme v ikonogramech jihoevropské provenience. Zvukové otvory tvaru S jsou uprostřed přerušeny. Na lukovitém smyčci je dobře patrná žabka. Smyčce tohoto typu se užívalo v Evropě již ve třináctém století. Viola da braccio z kódexu Dobřenského z roku 1580 (obr. 171*k*) se od tehdejších nástrojů liší především trojlístkovou količkovou hlavicí se sagitálně vetknutými kolíčky. Pod ozdobně ukončeným hmatníkem je třetí otvor kruhového tvaru. Nástroj není zobrazen celý, takže zbývající zvukové otvory nejsou vidět. V knižní malbě z roku 1585 (obr. 172*b*) je, opět neúplně, vyobrazen čtyřstrunný nástroj se zvukovými otvory tvaru otevřeného písmene C. Protáhlý korpus violy z roku 1609 (obr. 172*m*) dává tušit vliv postupující violinizace. Způsob hry – vedení smyčce zesponu – přísluší v té době nástrojům typu violy da braccio. Srpkovité zvukové otvory, umístěné na vrchních lících nástroje z roku 1609 (obr. 172*c*), nejsou licencí malíře. V západní Evropě se na ikonogramech starých viol vyskytují poměrně často. Smyčec, pokud je správně nakreslen, je konstrukčně starší než vyobrazený nástroj. Nejpokročilejší vývojové stadium violy da braccio znázorňuje brněnská mědirytina z roku 1695 (obr. 172*d*). Protáhlý tvar korpusu je doplněn zvukovými otvory tvaru písmene f. Podle počtu ladicích kolíčků jde o pětistrunný nástroj. Smyčec naopak představuje vývojové stadium z konce patnáctého století. Pečetí tří generací brněnských houslařů (obr. 172*e*), užívaná od roku 1740 až do poloviny devatenáctého století, představuje doklad, že ještě v polovině osmnáctého století byla symbolem brněnského houslařství spíše viola da braccio než housle.

Violina

Nejstarší violinové nástroje české provenience, které se zachovaly až do dnešní doby, nás nenechávají na pochybách o tom, že již v sedmnáctém století se na našem území užívaly a vyráběly vývojově ukončené houslové typy. K prokazatelným dokladům patří dvě již violinově stavěné violy z let 1655 a 1657 od pražského loutnaře **ANDREASE OTTA** (nar. poč. 17. stol., zemř. 1664

až 1667), viola pražského houslaře **FRANTIŠKA KRATOCHVÍLA** z roku 1689 nebo 1699 a viola od **THOMASE EDLINGERA** (1662–1729), vyrobená v roce 1693 v Praze. Nejstaršími zachovanými houslemi z našeho území je nástroj z roku 1696 od brněnského houslaře **JOHANNA GEORGA KLEINHANSE** (1661 až 1716). Zdálo by se tedy zbytečné zabývat se ikonogramy violinových nástrojů z období, pro něž máme trojrozměrné doklady a které začíná nejméně padesát let po dokončení vývoje violinových nástrojů v Itálii (nebereme-li jako první a nejstarší doklad ikonogram houslí ze státní galerie ve Vídni na plátně od **PELEGRINA TIBALDIHO** z roku 1550 nebo jejich vyobrazení také italským malířem **GIULIEM ROMANEM** z téže doby). Studium ikonogramů však přináší řadu dalších informací, které nemůže poskytnout jen několik zachovaných nástrojů.

Především je možné přibližně zjistit vstup violinových nástrojů do „slohového“ i lidového hudebního instrumentáře v našich zemích. Ikonogramy jsou také svědectvím o frekvenci výskytu houslových nástrojů, zejména v jejich počátcích, a znázorňují tvary smyčců a způsoby techniky hry, pro což jsou jedinými doklady. Vyobrazení z těchto dob jsou poměrně věrná, protože se již nedrží ikonografických schémat, jak tomu bylo dříve. Za nejdůvěryhodnější považujeme vyobrazení od profesionálních umělců při zachycení konkrétních událostí (většinou slavností), kdy šlo o jakési „reportážní záběry“. Zajímavé je sledovat, k jakým zjednodušením a zkreslením hudebních nástrojů se umělci uchýlovali, protože se stejnými tendencemi se setkáváme u lidových výrobců houslí, především u těch, kteří pracovali popaměti. Ikonogramů violinových nástrojů se zachovalo daleko více než výrobků lidových houslařů, takže z nich můžeme úplněji vyčíst obecně platná zjednodušování složitěho tvaru houslí.

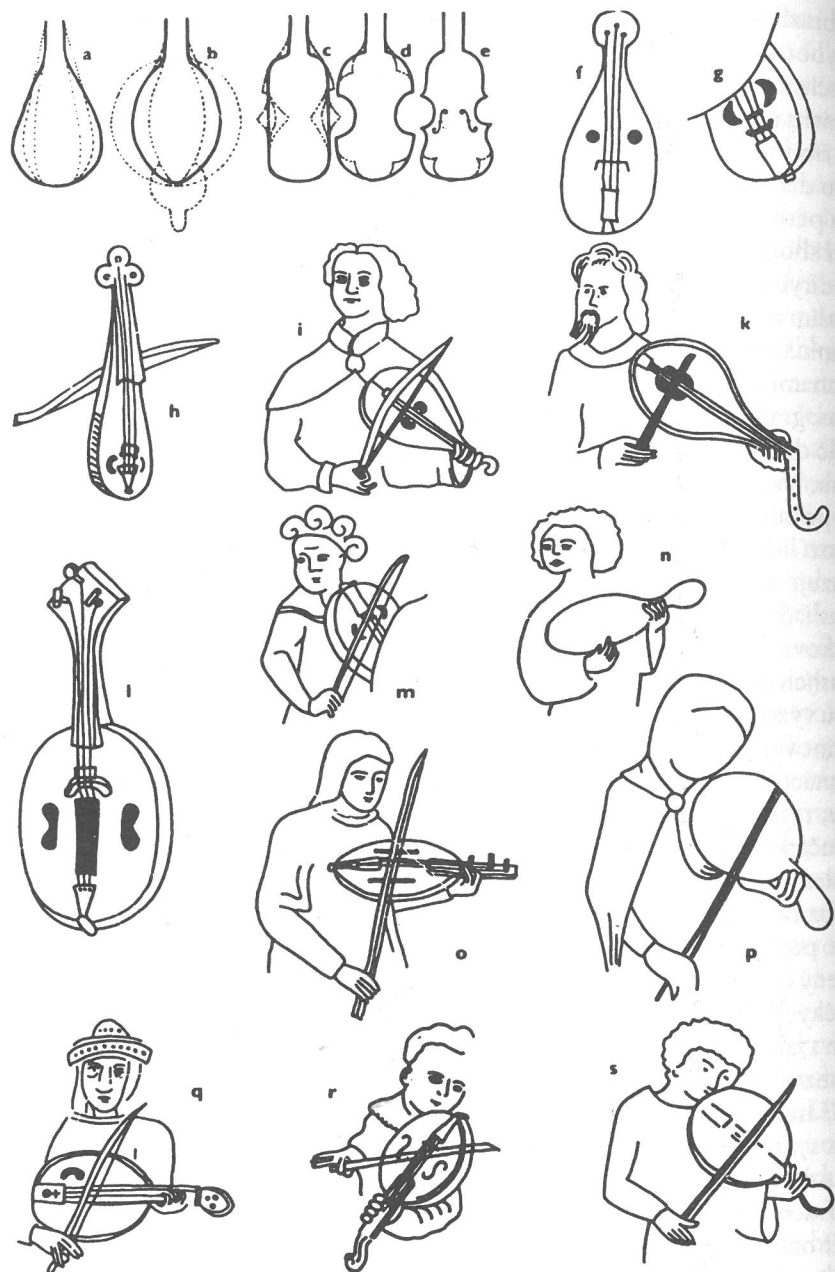
Prvním ikonografickým dokladem užití violinového nástroje na našem území je „reportážní“ mědirytina z oslav křtu prince Ruprechta na Pražském hradě v roce 1620 (obr. 172f). Do té doby se na všech vyobrazeních smyčcových nástrojů vyskytují pouze staré violové typy, které se udržují až do poloviny osmnáctého století vedle houslových nástrojů. Vzhledem k ostatním evropským zemím (kromě Itálie) je datování tohoto nejranějšího českého ikonogramu nového nástroje časově odpovídající. Nástroj není vyobrazen celý, jeho tvar s vystouplými růžky však nepřipouští pochybnosti o typu. Velký korpus ukazuje na tenorové housle. Na nedostatečně zobrazených zvukových otvorech jsou zřetelné dolní otvory. Poutko plochého struníku není zakresleno. Tzv. labutí smyčec je v literatuře známý až ve druhé polovině sedmnáctého století. Zajímavé je jeho držení: hudebník ukazovákem, prostrčeným mezi hůlku a žíně, smyčec při hře napíná. Držení nástroje na levém rameni se zachovalo až do dneška u lidových muzikantů. Nepevné usazení nástroje však sotva dovolovalo hru ve vyšších polohách než v první. Nástroj má obvyklý počet strun – čtyři. V polovině sedmnáctého století vložil neznámý český malíř profesionálně vyrobené housle do rukou venkovana (obr. 172h). Nástroj je velmi přesně namalován se všemi detaily. Je na něm vidět tvarování růžků, nízkou patku, správně umístěné zvukové otvory s ostrými jazýčky a

ploché destičkový struník. Dobře je patrná kobylka, známá z ikonogramů předviolinových nástrojů. Labutí smyčec drží muzikant mezi prsty a dlaní pravé ruky. Korpus nástroje je opřen o levé rameno. Housle mají čtyři struny. Z poloviny sedmnáctého století pochází také freska v katolickém kostele sv. Kříže v Kežmarku (obr. 172i). Velký violinový nástroj, patrně tenorové housle, je opatřen srpovitě tvarovaným kličníkem, jaký známe z předviolinových nástrojů, zakončeným kulovitou hlavicí. Je pravděpodobné, že jde o licenci malíře. Housle mají struník uprostřed zúžený, zvukové otvory se ve spodní části sbíhají. Kobylka je starobylého gambového typu. Hráč drží mezi prsty krátký labutí smyčec. Nástroj má opřen o levou část hrudi a položen na skloněné levé ruce. Počet čtyř strun neodpovídá pěti ladicím kličkům v kličníku. Na deskové malbě z poloviny sedmnáctého století v evangelickém kostele v Kežmarku je ikonogram nástroje, tvořícího jakousi kombinaci staré violy a houslí (obr. 172k). Elipsovitý korpus, plochá můstková kobylka, podepírající pět strun, a vysoké luby jsou znaky předviolinových nástrojů. Správně formované zvukové otvory, malá, zřejmě šnekovitá hlavička a náznak vystupujícího růžku jsou znaky náležející nástrojům violinovým. Lukovitý, na koncích symetricky prohnutý smyčec nacházíme na ikonogramech už v osmém století. Také jeho držení, s malíčkem za hůlkou, známe již ze středověkých vyobrazení hráčů na fidulu. Držení nástroje odpovídá době. Z druhé poloviny sedmnáctého století pochází dřevořezba na královském trůnu z Pražského hradu (obr. 172m). Mimo jiné hudební nástroje znázorňuje také starou violu da braccio s prvky violinizace. Violinový podlouhlý korpus nástroje nese na okrajích víka znázornění výložek. Obráceně orientované zvukové otvory tvaru S nejsou chybou řezbáře, v sedmnáctém století se ještě na smyčcových nástrojích vyskytují. Také srpovitý kličník je pozůstatkem starších nástrojů. Viola, na rozdíl od vedlejší violy da gamba, má čtyři struny. V roce 1654 namaloval **KAREL ŠKRÉTA** (1610–1674) na jednom ze svých obrazů anděla hrajícího na housle (obr. 172m). Jde o typologicky čistý nástroj, hraný labutím smyčcem. Držení nástroje nás nenechává na pochybách, že jde skutečně o housle. Perokresba z roku 1680 ve sbírce strahovského premonstráta **EVERMONDA GEORGA KOŠETICKÉHO** (1630–1700) zobrazuje housle i se smyčcem (obr. 172g). Zdálo by se, že svižná kresba značně zkreslila proporce nástroje.

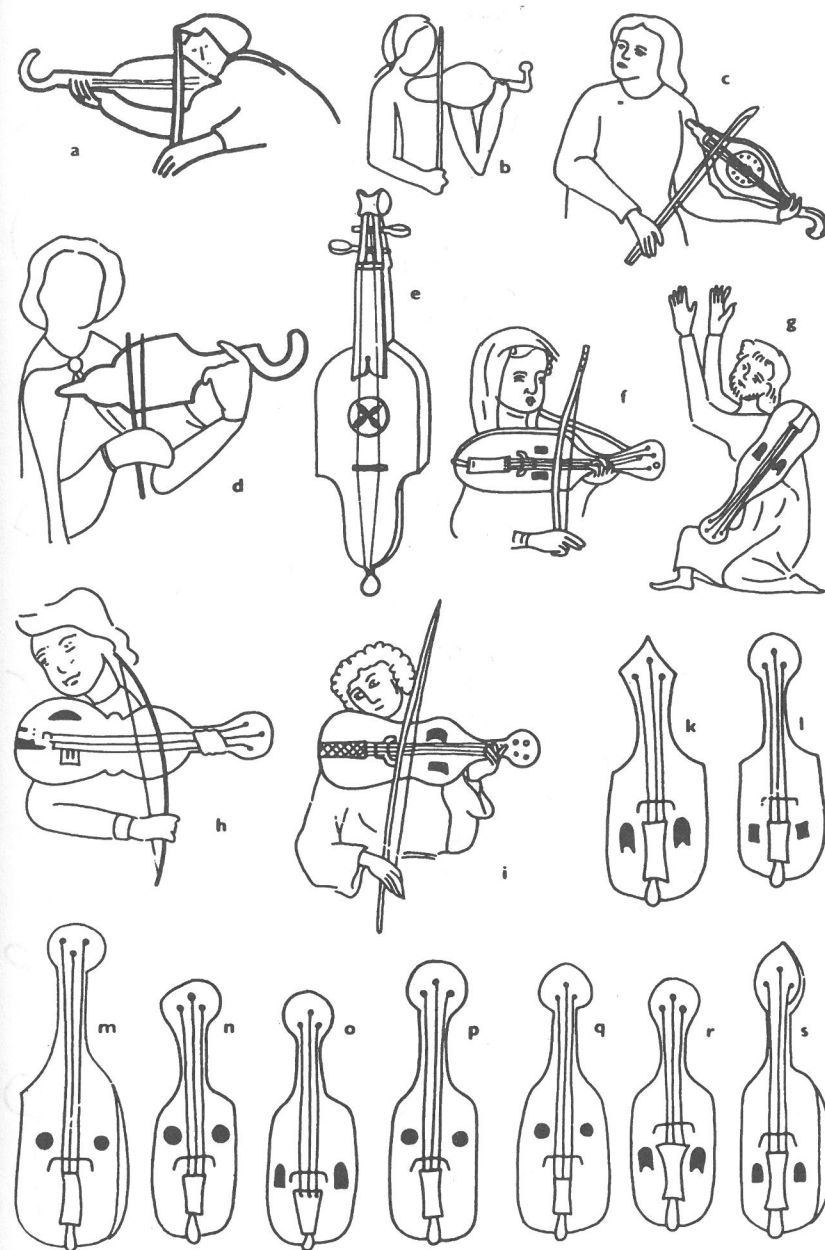
Nemusí však tomu tak být. Vystrčené růžky, krátký krk a hlavně vysoko položené zvukové otvory s opačným sklonem, to všechno jsou znaky, které se zachovaly na krátkých houslích z Chebska ještě ve dvacátém století. Smyčec je přesným nákresem labutího typu. Housle hráče na formě na perník z roku 1688 (obr. 172o) v mnohém připomínají výrobky lidových houslařů z devatenáctého století. Mají plytké boční výřezy a zvukové otvory jsou k sobě opačně skloněny. Za povšimnutí stojí zřetelně naznačené výložky a rovný smyčec, který bychom na perníkové formě, tedy v lidovém prostředí, očekávali až o sto let později. Nástroj je čtyřstrunný. Lidová knižní malba z roku 1692, zobrazující hráče na housle, představuje naivní pojetí nástroje, kresleného popaměti (obr. 172l). Ilustrátor zcela opomenul většinu detailů, včetně růžků. Zajímavé je prolomení obrysu korpusu v místě žaludu, se kterým se setká-

váme i u současných lidových výrobků. Nástroj má čtyři struny. Podobně je pojat i další hudec téhož ilustrátora (obr. 172p) s třístrunnými houslemi. Oba muzikanti hrají lukovými smyčci, což potvrzuje lidový původ. Mědirytina z brněnského tisku z roku 1695 (obr. 172q) je zajímavá hlavicí s vyřezanou zvířecí nebo lidskou hlavou, s čímž se u houslí setkáváme až od druhé poloviny osmnáctého století. Naopak anachronismem je opření nástroje o krk hráče a zvukové otvory ve tvaru C. Labutí smyčec a čtyři struny odpovídají době. Na kresbě židovského hráče na housle (obr. 172r) z konce sedmnáctého století je nástroj s opačně postavenými zvukovými otvory, můstkovou kobyllkou a třemi strunami. S těmito zastaralými prvky nástroje kontrastuje tehdy nejmodernější Corelliho smyčec se zřetelně vyznačeným šroubem pro posun žabky a moderní držení houslí pod bradou. Nástroj na deskové malbě z přelomu sedmnáctého a osmnáctého století z kostela ve Veličné je velký typ houslí, zřejmě tenorových (obr. 172t). Má všechny náležitosti svého typu. Na vrub malíře můžeme přičíst zvukové otvory tvaru S a můstkovou kobyllku. Labutí smyčec je hráčem držen zastaralým způsobem s malíčkem za hůlkou. Podle ladicích kuliček byly na nástroji nataženy čtyři struny. Desková malba z počátku osmnáctého století (obr. 173a) pochází z evangelického kostela v Palúdzi. Vyobrazené housle nemají namalovány zvukové otvory. Kobyllka je malířem zjednodušena do tvaru můstku. Dobře je patrné připevnění poutka ke struníku. Muzikant hraje na čtyřstrunný nástroj zastaralým typem smyčce. Štukový reliéf (obr. 173b) z prešovského domu grófa Klobušického z osmnáctého století omezil zobrazovací možnosti svojí technikou. Silně zjednodušený tvar korpusu se blíží starým violám. Zvukové otvory jsou vůči sobě obráceně orientovány. Ulomený smyčec je zřejmě torzem smyčce labutího. Nástroj má čtyři struny. Na stejném domě je vymodelován další nástroj (obr. 173c) se stejnou vypovídací hodnotou. Nástropní malba (obr. 172s) JOHANNA GEORGA ETGENSE (1693–1729) z rajhradského kostela, vytvořená v letech 1726–1729, ukazuje tvarově správné housle, u nichž malíř zřejmě omylem obrátil zvukové otvory. U profesionálně vyrobeného nástroje z té doby se tento anachronismus již nemohl vyskytnout. Hráč drží levou polovinu korpusu mezi bradou a ramenem. Smyčec je typu Tartiniho. Zjednodušení houslí, jehož se dopustil rytec skleněného poháru z roku 1730 (obr. 173d), bylo donedávna běžné u výrobků lidových houslařů. Většinou takové tvary vznikaly při práci bez předlohy. U vyobrazení z roku 1732 (obr. 173f), 1741 (obr. 173e) a 1745 (obr. 173i) jsou houslové nástroje zjednodušeny na maximum. Kresba jen zhruba sleduje tvar korpusu, který determinuje až na tvar kytary. Mnozí lidoví houslaři se dopouštěli podobných zjednodušení. S dekorativně pojatou stylizací smyčcových nástrojů na fajánsovém džbánku z poloviny osmnáctého století (obr. 173g, 173l) se setkáváme jen na západoslovenských výrobcích (obr. 173r, 173n). Je velmi nepravděpodobné, že by tamní džbánkaři zobrazovali skutečné nástroje. Jde zřejmě o ikonografické schéma používané v této oblasti a oboru. Na řezbě ze skleněné číše z poloviny osmnáctého století (obr. 173m) jde o obvyklé a nejčastější zjednodušení violínového nástroje. Kolem roku 1750 vytvořil šporckovský rytec M. RENTZ (1701–1758) mědirytinu (obr. 173b), na níž mimo jiné

zobrazil hráče na violu. Převrácení nedostatečně nakresleného korpusu je chybou rytce. Anachronismem je opření nástroje o lící kost, i když nelze vyloučit, že v té době takto ještě někteří hudebníci hráli. O rytině paulánského mnicha na skleněném poháru z druhé poloviny osmnáctého století (obr. 173k) lze říci totéž jako o zobrazení houslí na obr. 173d a 173m. Pravděpodobně stejně jako džbánkaři měli i rytci skla zavedené schéma hráče na housle. Také jeden typ perníkářských forem z 19. století zobrazuje houslisty a jejich nástroje téměř shodně jako na formě z roku 1752 (obr. 173o), viz obr. 173t, 173b a 173f. Na mědirytině z roku 1760 (obr. 173q) je zajímavé zdůraznění výložek, ale především napínací šroubek smyčce s kulovou hlavičkou. Tento typ smyčce připomíná až o deset let pozdější vynález Cramerův. Housličky se dvěma až třemi strunami na deskové malbě z roku 1770 ze Spišské Staré Vsi (obr. 173p) nejsou ikonograficky příliš zajímavé. Namalovaný smyčec je blízký smyčci Tartiniho. Hráč drží nástroj pod bradou, ale ještě starým způsobem na levé straně korpusu. Naivní malíř střeleckého terče z roku 1780 (obr. 173n) znázornil housle jen primitivní zkratkou. Při malování obrysu korpusu postupoval stejně jako mnozí lidoví houslaři. Fajánsový džbán od Josefa Putze z roku 1797 (obr. 173s) ukazuje nejtypičtější, malíři i lidovými houslaři nejčastěji užívané schéma houslí. Stejně vidíme na obr. 174e, 174i, 174g, 174o, 174t a 174u. Malé kruhové zvukové otvory v horních lících vrchní desky se často objevují na lidových houslích ze západního Slovenska, takže v tomto případě nemusí jít jen o Putzovu výzdobu nástroje. Dalším, především malíři často užívaným schématem violínového nástroje, je kytarový tvar houslí na perníkářské formě z konce osmnáctého století (obr. 173t). Obdobné vidíme na obr. 172l, 172p, 173e, 173i, 173u, 173v, 174a, 174m, 174g, 174s a 174r. Houslista na kolorované perokresbě ze začátku devatenáctého století (obr. 174e) drží v rukou jen náznakově nakreslený nástroj, jehož lukovitý smyčec potvrzuje jeho venkovský původ. Malba na skle od B. Egermanna z roku 1810 (obr. 174b) ukazuje tehdy ještě stále přežívající starobylou techniku hry na housle. Muzikant má nástroj opřený o pravou tvář. S touto technikou hry se setkáváme většinou jen na středověkých ikonogramech hráčů na fiduly. Na domovním čísle z roku 1815 (obr. 174d) se poprvé na našich ikonogramech setkáváme s Viottiho smyčcem. Zajímavé je, že je tomu tak právě na ikonogramu z maloměstského prostředí. Malíř hudebníků z Klatovska v korunovačním průvodě v Praze v roce 1836 (obr. 174i) chtěl zřejmě nakreslit tzv. krátké housle, což znázornil velice malým subtilním korpusem nástroje. Krk však nakreslil neúměrně dlouhý. Z korunovačního průvodu z roku 1836 je i muzikant z Domažlicka (obr. 174g). Malíř nakreslil velice názorně Viottiho smyčec. Malířská zkratka houslí z téhož korunovačního průvodu v roce 1836 (obr. 174k) je bez většího ikonografického významu stejně jako vyobrazení z poloviny devatenáctého století (obr. 174p, 174o). Na ceroplastikách z okolí Žarošic z poloviny devatenáctého století (obr. 174s, 174r) jsou místo houslí vytvořeny zcela volné fantazie neznalého člověka.



OBR. 168



OBR. 169



OBR. 170



OBR. 171



OBR. 172



OBR. 173



OBR. 174

c) Vývoj smyčcových nástrojů da braccio na našem území

Naše znalosti o eventuální existenci smyčcových hudebních nástrojů na našem území v době od stěhování národů do počátku románského období, o jehož vzniku je u nás možné hovořit teprve na začátku jedenáctého století, čerpají jen z dohadů bez pramenných podkladů. Jisté je, že hudební umění na našem území bylo do značné míry připraveno dlouhým předchozím vývojem domácího kulturního prostředí. Naposledy do něho zasáhli slovanští obyvatelé, kteří si jednak přinesli do českých zemí ze svých původních sídlišť zároveň s rodovým pohanickým náboženstvím i jakousi hudební kulturu a s ní i hudební nástroje, jednak zde narazili na značný kulturní substrát, zanechaný předchozími věky.

První český ikonografický doklad smyčcového nástroje da braccio a smyčcového nástroje u Slovanů vůbec pochází z roku 1212 (obr. 169b), tedy ze samého sklonku románského období. Jde o fidulu, vyobrazenou v první iniciále latinského slovníku *Mater Verborum*, jejíž vyspělá osmičková forma nás nenechává na pochybách, že zdaleka nemůže jít o novinku tehdejšího hudebního instrumentáře, ale o výsledek delšího předchozího vývoje. S nastupující gotikou se již v řadě ikonogramů české proveniencí setkáváme se smyčcovými nástroji da braccio, běžnými v gotickém hudebním instrumentáři téměř celé Evropy. Obrazovými prameny jsou u nás doloženy fiduly v období mezi léty 1212 a 1513, rubebly v období let 1350–1450 a liry mezi lety 1350 a 1580. Všechny ikonografické doklady však ukazují, že uvedené nástroje byly užívány především v prostředí vládnoucích vrstev obyvatelstva. V tomto směru je jejich vypovídací hodnota o užívání smyčcových nástrojů da braccio v lidovém prostředí mizivá, protože vyobrazení té doby znázorňovala téměř bez výjimky život nejvyšší třídy nebo ilustrovala náboženské příběhy a život vesnického lidu se na nich objevuje jen náhodně. Není důvod se však domnívat, že nástroje gotického hudebního instrumentáře nebyly přebírány, i když zřejmě v jednodušších formách, nejširšími vrstvami obyvatelstva. Uvedený sortiment hudebních nástrojů typu da braccio se prakticky neměnil; nástrojařský vývoj spočíval především v konstrukčních nuancích.

Ikonografické doklady nám dovolují časově přibližně vymezit krátký vstup hudebních nástrojů renesance do hudební kultury v českých zemích. Objevují se poprvé v roce 1570, kdy začínají nahrazovat znovu užívané nástroje pozdní gotiky, mizí někdy před rokem 1620, nahrazovány moderními nástroji nastupujícího baroka. Český venkov však zůstal po této stránce renesancí nezasažen. Lidový hudební instrumentář zatím opět sestával z přežívajících pozdně gotických nástrojů, jež byly v oblasti nástrojů typu da braccio s nastupujícím barokem poměrně rychle vyměňovány za violinové nástroje. Ikonograficky můžeme tento proces doložit nejdříve k roku 1650. Přímý přechod českého venkova v oblasti hudebního instrumentáře z gotiky do baroka je specifickým rysem, nemajícím paralelu v okolních evropských zemích.

Od druhé čtvrtiny sedmnáctého století začala v českých zemích rozkvétat velkolepá barokní kultura, jež především díky katolické církvi zaplavila s živelnou prudkostí téměř celou Evropu. Barok ovládl během sedmnáctého a

osmnáctého století všechny oblasti středoevropského umění. Vynikal bohatstvím a plností tvarů, smyslem pro vzrušený, patetický pohyb a pro dekorativní efekt, jímž dociloval neobyčejné monumentalitě a podmanivého kouzla, kterému neodolal ani český venkov. Prostřednictvím kostelů proniklo barokní umění i do nejmenších vísek, kde rychle ovlivnilo, mimo jiné, i vývoj hudebního instrumentáře. Violinové nástroje nabyly rychle na oblibě a housle se staly základním hudebním nástrojem i lidové hudební kultury. Svoji prioritu si udržely i v polovině devatenáctého století, kdy se na venkově počaly ve větší míře uplatňovat plechové nátrubkové nástroje. Toto postavení si violinové nástroje zachovaly prakticky dodnes.

Vstupu houslí do lidového hudebního instrumentáře předcházelo jejich užívání ve vysoké hudební kultuře. Nejstarším dokladem z našeho území je ikonogram z roku 1620, v jehož detailu je zobrazen houslista, hrající při oslavách křtu prince Ruprechta na pražském dvoře Fridricha Falckého (obr. 133f). Druhým nejstarším dokladem, tentokrát písemným, je zpráva z roku 1627, dokládající účast významného italského houslisty Giovanniho Battisty Buonamente, člena dvorní hudby Ferdinanda III., v Praze při korunovaci tohoto panovníka na českého krále (Židek 1979). Od této doby je již dokladů řada – houslové umění u nás zdomácnělo. Spolu s reprodukčním uměním začíná se v českých zemích rozvíjet i houslařství. Nejstarší doklad o něm přináší **MIKULÁŠ DAČICKÝ Z HESLOVA** ve svých Pamětech (Praha 1975). K roku 1622 uvádí: ... *A učiněn prvním konšelem jakýsi Jindřich Velvarský, jenž se tu nedávno do Hor Kutny dostal a předešle muzikářem houslí bejval, čímž ten ouřad zlehčen ...* (s. 168). Dačický se o Velvarském zmiňuje ještě dvakrát: ... *Potom je konšely městské v ten pondělí po začetí léta nového, mense Januarii, na rathause obnovil, učinivše prvním Jindřicha Velvarského, muzikáře instrumentův a houslí, kterýž se byl tu nedávno do Hory Kutny dostal a osadil ...* (1622, 180, 181); ... *A v tejš den večer umřel v domě Haluzovském Jindřich Velvarský, muzikář instrumentův a houslí, jenž se sám sobě zerberoval a z většina ztituloval a tu se (pobyv prve ledakdes) do Hory Kutny dostal a konšelem prvním městským na rathause učiněn; a příznáváje se předešle k religionu evanjelitskému, k římskému náboženství přistoupil, což v soudu božím; zanechav po sobě v vdovství Johanky, manželky své. V kostele Barborském nařízením Matouše Apiana, děkana (jenž o sobě tu v Horách Kutných všecka vladařství kostelní zosobil a podle své vůle působil), jest pohřben ...* (1964, 206).

Současně se v Čechách i na Moravě objevují němečtí houslaři (Jalovec 1959, Kurfürst 1980), jimiž nastává kontinuální vývoj profesionálního houslařství v českých zemích, rostoucí kvalitativně i kvantitativně až do současnosti. V Itálii, kam je nutno klást první bezpečně prokázanou výrobu houslí, byla na počátku šestnáctého století příznivá půda pro konstruktérskou odvalu a evoluci novotářství. V umění a řemesle byla ponechána lidskému duchu značná osobní volnost a svoboda myšlení. Tato situace je jednou z důležitých podmínek a současně odpovídá na otázku, proč výroba houslí a houslových nástrojů byla v prvopočátcích ryze italskou záležitostí a proč se jí právě tam mohlo tak znamenitě dařit (Skokan 1965, 27). V době, kdy nejstarší bezpečně známí houslařští mistři **GASPARO DA SALO**, první členové rodu Amátiů a

GIOVANNI PAOLO MAGGINI vytvářejí své vynikající nástroje, není technika hry na housle na zvláštním stupni. Na housle se hraje ještě primitivním smyčcem, ovšem celkově dosažený stupeň instrumentální hudby a konečně i celý její stav a účel ani nežádal od smyčce více, než mohl ve svém tehdejší tvaru poskytnout. Nástroje prvních známých mistrů nemohly být tedy ani plně využity; to se stalo výsadou pozdější doby. Housle tehdy předstihly svou dobu i po stránce tvarové. Pro čistě barokní formování se jejich vznik v největším rozkvětu italské renesance stal událostí vpravdě revoluční. Proto se do českých zemí dostaly až s příchodem baroka, jemuž plně náležely a z jehož citění a stylu se nevymykaly. Obdobná situace byla i ve většině evropských zemí.

Vyobrazení:

Obrázek č. 168

- a – skupina lir
- b – skupina rubeb
- c – skupina fidul
- d – skupina starých viol
- e – skupina violin
- f – lira z Velislavovy bible, před pol. 14. stol., SK ČR, sign. XXIII C 124, fol. 155 a
- g – lira z Olomoucké bible, 1417, SVK Olomouc, sign. M III 1/1, fol. 276 a
- h – lira z kodexu Dobřenského, Praha 1580, PNP Praha
- i – lira na deskovém obraze v Diecézním muzeu ve Włocławku; kolem 1460–1470
- k – lira na deskovém obraze v kostele sv. Trojice v Lublině, 1418
- l – rubeba z fresky v kapli sv. Kříže na Karlštejně; kolem 1359
- m – rubeba z Olomoucké bible, 1417, SVK Olomouc, sign. M III 1/1, fol. 276 a
- n – rubeba z fresky v Batizovcích, 14. století
- o – rubeba z fresky v chodbě ke kapli sv. Kříže na Karlštejně, kolem 1360, restaurováno 1898–1899
- p – rubeba z fresky v kostele v Podolinci, 15. století
- q – rubeba z Bible krále Václava IV., po roce 1390, ÖNB, cod. 2761, fol. 69 b
- r – rubeba z malby na dřevě z kostela ve Spišské Staré Vsi, 1770
- s – rubeba z fresky v jezuitském kostele v Levoči, 14. stol.

Obrázek č. 169

- a – rubeba z fresky z kostela v Ludrově, 14. století
- b – rubeba z fresky v jezuitském kostele v Levoči, 14. století
- c – rubeba z fresky v chodbě ke kapli sv. Kříže na Karlštejně, kolem 1360, restaurováno 1898–1899
- d – rubeba z fresky v kostele v Podolinci, 15. století
- e – rubeba z 1. pol. 16. století (Sommer-Ruth 1920)
- f – fidula z Velislavovy bible, před pol. 14. století, SK ČR, sign. XXIII C 124, fol. 72 a
- g – fidula na dvoře krále Václava II. Iluminace z Kodexu Manesse, kolem 1320, UB, cod. Pal. Germ. 848, fol. 10 a
- h – fidula z Mater Verborum 1212. KNM Praha, sign. X A 11, fol. 1 b

- i* – fidula z Pasionálu abatyše Kunhuty, 1312–1321. SK ČR, sign. XIV A 17, fol. 18 a
k – fidula z Velislavovy bible (viz 168f)
l – dtto
m – dtto
n – dtto
o – dtto
p – dtto
q – dtto
r – dtto
s – dtto

Obrázek č. 170

- a* – dtto
b – dtto
c – dtto
d – dtto
e – dtto
f – dtto
g – fidula (viz 169c)
h – dtto
i – dtto
k – fidula z Bible krále Václava IV., po roce 1390. ÖNB, cod. 2759–64, sv. I., fol. 1 a
l – fidula z iluminace spisu Tomáše ze Štítného Knížky sestery o obecných věcech křesťanských, kolem 1376. UK Praha, sign. XVII A 6
m – fidula z Bible krále Václava IV. (viz 164k, fol. 21 a)
n – dtto, fol. 81 a
o – fidula z řezby rámu Madony od Tomáše z Modeny. Karlštejn, 14. století
p – fidula z fresky v evangelickém kostele v Rimavském Brezove, 14. století
q – fidula z fresky v kostele v Ludrové, 14. století
r – fidula z fresky v jezuitském kostele v Levoči, 14. století

Obrázek č. 171

- a* – fidula z fresky v kostele v Žehre, 14. století
b – fidula z Olomoucké bible (viz 162m, fol. 259 b)
c – fidula z fresky v kostele v Kocelovcích, 15. století
d – fidula z fresky v kostele v Podolínci, 15. století
e – fidula z fresky na domě na náměstí SNP č. 68 ve Zvoleni, pol. 15. století
f – fidula z fresky v kostele ve Spišské Nové Vsi, 15. století
g – fidula z fresky v kostele v Liptovské Mare, 16. století
h – fidula z tabulového obrazu v biskupském kostele v Rožňavě, 1513
i – fidula z náhrobní desky v dominikánském kostele v Krakově, konec 15. století
k – viola z kodexu Dobřenského, Praha 1580, PNP Strahov
l – fidula potulného muzikanta. Deskový obraz, 1504. Muzeum Narodowe, Krakov
m – viola. Carol Luython: Liber I. Missarium, 1609. SK ČR, sign. 33 A 1
n – sedlák s fidulou. Deskový obraz z kostela sv. Trojice v Grebieni, kolem 1520–1530

Obrázek č. 172

- a* – viola v Graduálu mladoboleslavském od Jana Kantora Starého z roku 1570–1572. OM Mladá Boleslav
b – viola z knižního vyobrazení slavnosti na dvoře Rudolfa II. od A. Boyse, 1585. ÖNB, cod. 7906, fol. 16 b, 17 a
c – viola (viz 132m)
d – viola na titulní straně brněnského tisku Novae Agendae Olomucensis Directorium Chori, 1695
e – viola na pečeti brněnských houslařů z roku 1740
f – housle v hodovní kapele na dvoře Fridricha Falckého v Praze roku 1620. Mědirytina. MHMP
g – perokresba houslí ze sbírky Košetického, 1680. PNP Praha, sign. Dg II 5, díl II., fol. 305 b
h – venkovan hrající na housle. Neznámý český mistr, kolem 1650. MČH Praha
i – housle z fresky v katolickém kostele sv. Kříže v Kežmarku, 17. století
k – housle z malby na dřevěné desce v evangelickém kostele v Kežmarku, 17. století
l – lidová kresba houslí z Kancionálu senického, 1692 (Zíbrt 1895)
m – housle z olejomalby Karla Škréty z roku 1654. UK Praha
n – housle z dřevořezby na královském trůnu. Pražský hrad, druhá polovina 17. století. MHMP
o – forma na perník, 1688. Městské muzeum v Úpici
p – housle z Kancionálu senického z r. 1692 (viz 172l)
q – housle (viz 172d)
r – židovský houslista. Mědirytina z konce 17. století. Státní židovské muzeum v Praze
s – housle z nástropní malby J. J. Etgense v klášterním kostele v Rajhradě, 1726–1729
t – housle z deskové malby v kostele ve Veličné, 17.–18. století

Obrázek č. 173

- a* – housle z malby na dřevě v evangelickém kostele v Paľudzi, začátek 18. století
b – housle – štukový reliéf z domu grófa Klobušického v Prešově, 18. století
c – dtto
d – housle na dekoru skleněného poháru, kolem 1730. NG – UMPRUM Praha
e – židovští houslisté. Grafický list, Praha 1741. MHMP, inv.č. 1321
f – venkovští houslisté na střeleckém terči z Olomouce, 1732. Okresní vlastivědné muzeum v Olomouci
g – houslista na fajánsovém džbánku. Západní Slovensko, pol. 18. století. EMMM, FA 714
h – houslista z mědirytiny šporkovského rytce M. Rentze, kolem 1750. NG – GS
i – houslista, malba v českém rukopise *Sybila prorokyně pravdivá*, 1745. KNM Praha, sign. IV E 52
k – paulánský houslista. Dekor skleněného poháru, 2. pol. 18. století. NG – UMPRUM
l – housle (viz 134g)
m – zámecký houslista. Řezba na skleněné číši, polovina 18. století. NG – UMPRUM
n – vesnický houslista na střeleckém terči z Vyškova, 1780. OM Vyškov
o – perníkářská forma ze severovýchodních Čech. ÖMfV Vídeň
p – housle z malby na dřevě v kostele ve Spišské Staré Vsi, 1770

- q – housle z mědirytiny portrétu K. D. von Dittersdorfa z roku 1760 od Löschenkohla. ÖNB Vídeň
- r – houslista z fajánsového džbánu. Západní Slovensko, konec 18. století. EMMM, inv. č. 23739
- s – houslista z fajánsového džbánu od Josefa Putze. Stupava 1797. Sbírk. F. Kostky
- t – housle na perníkářské formě, konec 18. století. VÚ Bruntál, inv. č. 857/63
- u – housle na perníkářské formě, konec 18. století. VÚ Nový Jičín, inv. č. 5357
- v – housle z rukopisného kancionálu z okolí Velké nad Veličkou, 18.–19. století. Muzeum Velká nad Veličkou

Obrázek č. 174

- a – housle z formy na perník, zač. 19. století. Muzeum Vysočiny Jihlava
- b – housle z formy na perník, zač. 19. století. Muzeum Vysočiny Jihlava
- c – venkovský houslista z Kravařska. Kolorovaná perokresba, zač. 19. století. EMMM, inv. č. D 1851
- d – malba na skle. Domovní číslo z roku 1815, severní Čechy. MM Litomyšl, inv. č. N 502
- e – venkovský houslista z Hartmannova betlému, Třebíč 1820. EMMM – fotoarchiv
- f – housle z formy na perník, severovýchodní Čechy, kolem 1820. ÖMFV Vídeň
- g – houslista z Domažlicka. Kolorovaná perokresba z roku 1836. EM – NM Praha, inv. č. 1008
- h – housle z Egermannovy malby na skle, 1810. NG – UMPRUM, inv. č. 59756
- i – houslista z Klatovska. Kolorovaná perokresba z roku 1836. EM – NM Praha, inv. č. 1006
- k – houslista z Plzeňska. Kolorovaná perokresba z roku 1836. EM – NM Praha, inv. č. 1007
- l – houslista z betlému L. Šenkýře z Jezdovic u Jihlavy, pol. 19. století. EMMM, inv. č. 173/58
- m – houslista z fajánsového talíře ze Smolenic. EMMM
- n – houslista z fajánsového džbánu, 1844. SNM – EÚ Martin, inv. č. 1623
- o – houslista z třebíčského betlému F. Hartmanna, začátek 19. století. EMMM, inv. č. 172/110
- p – houslista z betlému L. Šenkýře z Jezdovic u Jihlavy, polovina 19. století. EMMM, inv. č. 173/55
- q – houslista z fajánsového džbánu, 19. století. Muzeum Vyškov
- r – ceroplastika ze Žarošic, polovina 19. století. EMMM, inv. č. 7
- s – dtto, inv. č. 8
- t – houslista z fajánsového talíře od Jana Kostky. Stupava, konec 19. století. MM Bratislava
- u – houslista z betlému Antonína Čelouda z Třebíče, 2. pol. 19. století. Muzeum Třebíč

Použité zkratky:

- EMMM – Etnografické muzeum Moravského zemského muzea v Brně
- KNM – Knihovna Národního muzea v Praze
- MČH – Muzeum české hudby Národního muzea v Praze
- MHMP – Muzeum hlavního města Prahy
- MM – Městské muzeum
- NG – UMPRUM – Národní galerie, Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze

- EM – NM – Národopisné oddělení Národního muzea v Praze
- OM – Okresní muzeum
- ÖMFV – Österreichische Nationalmuseum für Volkskunde in Wien
- ÖNM – Österreichische Nationalbibliothek in Wien
- PNP – Památník národního písemnictví v Praze
- SK ČR – Státní knihovna v Praze
- SNM – EÚ – Slovenské národné múzeum, Etnografický ústav v Martině
- SVK – Státní vědecká knihovna
- UK – Univerzitní knihovna
- VÚ – Vlastivědný ústav

Literatura:

- BATKA, RUDOLF: *Geschichte der Musik in Böhmen I.* Praha 1906.
- BUCHNER, ALEXANDR: *Hudoucí andělé na Karlštejně.*
In: Sborník Národního muzea v Praze, řada A, svazek XXI, č. 1, 1967.
- DAČICKÝ Z HESLOVA, MIKULÁŠ: *Paměti.* Praha 1975.
- FARGA, FRANZ: *Geigen und Geiger.* Zürich 1940.
- HUTTER, JOSEF: *Hudební nástroje.* Praha 1945.
- JALOVEC, KAREL: *Čeští houslaři.* Praha 1959.
- KLEMENT, MIROSLAV: *Hudební nástroje.* Praha 1972.
- KURFÜRST, PAVEL: *Brněnští hudební nástrojaři 14.–19. století.* Brno 1980.
- MODR, ANTONÍN: *Hudební nástroje.* Praha 1943.
- PANUM, HORTENSE: *Stringes Instruments of the Middle Ages.* London 1971.
- PRAETORIUS, MICHAEL: *Syntagma musicum II. De Organographia.* Wolfenbüttel 1619, Neudruck Kassel 1958.
- RÜHLMANN, JULIUS: *Die Geschichte der Bogeninstrumente.* Braunschweig 1882.
- SACHS, CURT: *Real-Lexikon der Musikinstrumente.* Berlin 1913.
- SKOKAN, FRANTIŠEK: *Svět houslí.* Praha 1965.
- SOMMER-RUTH, HERMANN: *Alte Musikinstrumente.* Berlin 1920.
- VOLEK, TOMISLAV – JAREŠ, STANISLAV: *Dějiny české hudby v obrazech.* Praha 1977.
- ZÍBRT, ČENĚK: *Jak se kdy v Čechách tancovalo.* Praha 1895.
- ŽÍDEK, FRANTIŠEK: *Čeští houslisté tři století.* Praha 1979.