

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra hudební výchovy

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Stavba historických smyčcových nástrojů – Petr Vavrouš
Construction of Historical Stringed Instruments – Petr Vavrouš

Anna Kašparová

Vedoucí práce: PhDr. Gabriela Kubátová, Ph.D.

Studijní program: Hra na nástroj se zaměřením na vzdělávání (B0114A320003)

Studijní obor: B NA-HV 20 (0114RA320003, 0114RA320001)

Odevzdáním této bakalářské práce na téma „*Stavba historických smyčcových nástrojů – Petr Vavrouš*“ potvrzuji, že jsem ji vypracovala pod vedením vedoucího práce samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále potvrzuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

V Českém Brodě, 11. července 2024

Děkuji panu houslaři Petru Vavroušovi za čas, který mi věnoval prostřednictvím osobních setkání a za všechny cenné informace, které mi o svém životě a práci poskytl. Děkuji PhDr. Gabriele Kubátové, Ph.D. za trpělivost a odborné vedení mé práce a také za lidský přístup. Děkuji také své rodině za inspiraci a oporu při studiu.

ABSTRAKT

Tato práce se věnuje současnému českému houslaři Petrovi Vavroušovi a na jeho tvorbě ukazuje odlišnosti mezi moderními a historickými nástroji. První část je zaměřena na základní charakteristiku vývoje instrumentální hudby období renesance a baroka s odkazem na dobové nástroje a jejich stavbu. Jádrem bakalářské práce je nástin života a díla houslaře Petra Vavrouše, včetně detailního popisu jeho ručně vyrobených nástrojů.

Hlavním cílem práce je poskytnout konkrétní pohled na stavbu historických smyčcových nástrojů podle Petra Vavrouše, vedlejší pak přiblížit rozdíly ve stavbě a konstrukci historických a moderních nástrojů a přispět tím tak k hlubšímu porozumění houslařskému řemeslu se specializací na historické nástroje. Jako hlavní metoda získávání informací byl použit polostrukturovaný rozhovor s houslařem Petrem Vavroušem, jehož poznatky jsou doplněny analýzou primárních a sekundárních zdrojů.

KLÍČOVÁ SLOVA

Houslař, houslařství, historické smyčcové nástroje, viola da gamba, Petr Vavrouš.

ABSTRACT

This paper focuses on a Czech violin maker Petr Vavrouš and shows the differences between modern and historical instruments on his work. The first part of this work focuses on the main characteristics of the development of instrumental music during the Renaissance and Baroque periods, referencing instruments from that period and their structure.

The second part is aimed specifically at the violin maker Petr Vavrouš and his hand-crafted instruments.

The main aim of this work is to offer a specific view on the creation of historical stringed instruments and their development through time according to the violin maker Petr Vavrouš. Secondly, it aims at introducing the differences between historical and modern instruments and deepening the understanding of violin-makers' history-focused craft. The main method of research used was a partially structured interview along with the analysis of primary and secondary sources.

KEYWORDS

Violin maker, violin making, historical stringed instruments, viola da gamba, Petr Vavrouš

Obsah

Úvod.....	7
1. Vývoj instrumentální hudby v dějinách Evropy	9
1.1 Instrumentální hudba období středověku.....	9
1.2 Instrumentální hudba období renesance	9
2. Historické smyčcové nástroje	11
2.1 Drnkací nástroje	12
2.1.1 Loutna	12
2.2 Smyčcové nástroje dvojdílné	13
2.2.1 Rubeba	13
2.3 Smyčcové nástroje trojdílné.....	14
2.3.1 Chrotta.....	14
2.3.2 Fidula	15
2.4 Staré violy	15
2.4.1 Lira da braccio	16
2.4.2 Viola da gamba.....	16
2.4.2.1 Stavba.....	17
2.4.2.2 Ladění.....	18
2.4.2.3 Významní výrobci.....	19
3. Vývoj smyčců	20
4. Struny smyčcových nástrojů.....	22
5. Moderní a historické smyčcové nástroje	24
5.1.1 Vývoj krku.....	25
5.1.2 Vývoj hmatníku	25
5.1.3 Úprava basového trámce	25

5.1.4	Úprava duše.....	26
5.1.5	Proměna kobylky.....	26
5.1.6	Proměna strun.....	26
5.1.7	Přizpůsobení tloušťky desek a výztuh	26
6.	Biografie – Petr Vavrouš.....	27
6.1	Dětství.....	27
6.2	Cesta k houslařskému řemeslu.....	28
6.3	Houslařský učeň Petr Vavrouš.....	29
6.4	Houslař Petr Vavrouš.....	31
7.	Postupy při výrobě dobových smyčcových nástrojů podle Petra Vavrouše.....	34
7.1	Nastudování plánu.....	34
7.2	Dřevo	35
7.3	Forma.....	38
7.4	Stavba nástroje	40
7.5	Lak.....	41
8.	Historické smyčcové nástroje Petra Vavrouše.....	43
8.1	Basová viola da gamba – podle vzoru Johanna Georga Sellase	43
8.2	Basová viola da gamba – podle vzoru Michela Collichona.....	45
8.3	Basová viola da gamba – podle vzoru Paola Magginiho.....	46
8.4	Diskantová viola da gamba – podle vzoru Williama Turnera	48
8.5	Tenorová viola da gamba – podle vzoru Johna Rose	49
8.6	Barokní housle – podle vzoru Jacoba Stainera	51
	Závěr	53
	Seznam použitých informačních zdrojů.....	54

Úvod

Tato práce se věnuje detailnímu zkoumání stavby historických smyčcových nástrojů se zaměřením na práci významného houslaře Petra Vavrouše. Už na gymnáziu jsem si vybrala téma své seminární práce s názvem „Využití přírodních materiálů na výrobu hudebních nástrojů“. Tehdy mě zaujalo houslařské řemeslo. Další prohlubování zájmu přišlo v prvním ročníku na pedagogické fakultě, kde jsem absolvovala předmět „Dějiny a literatura nástroje“ s paní doktorkou Kubátovou. Také jsem docházela na klavír k Jiřímu Červenému, který hraje nejenom na klavír, ale také na violoncello a na různé druhy viol da gamba. Právě u pana Červeného jsem se poprvé setkala se starými violami a můj zájem pokračoval. Odkud takové nástroje jsou, jsem se jednou zeptala a můj zájem mě dovedl až k houslaři Petru Vavroušovi. S ním jsem se poprvé setkala v roce 2022, kdy jsem navštívila jeho dílnu. Shodou okolností jsme se sborem Vox Bohemica¹ zpívali společně se souborem Musica Florea,² ve kterém profesionálně působí moje známá, která vlastní nástroj z dílny právě Petra Vavrouše. Jeho práce mě zaujala a zajímá čím dál více, a tak jsem se rozhodla napsat o jeho tvorbě tuto bakalářskou práci.

Jedním z prvních dohledatelných a podrobných zdrojů věnujících se tématům spojeným s historickými nástroji je Grove Music Online, oxfordský online slovník hudebních pojmů. Například článek popisující pojem viola³ od autorů Iana Woodfielda a Lucy Robinson je rozsáhlým zdrojem pro začátek dalšího výzkumu. I přes množství prací o houslařském řemeslu a jeho osobnostech nebyla žádná věnována současnému českému houslaři mezinárodního renomé, Petru Vavroušovi.

Celá práce je rozdělena do dvou částí. První kapitola práce se zaměřuje na vývoj instrumentální hudby v dějinách Evropy. Věnuje se zvláště období středověku a renesance, která byla klíčová pro vývoj strunných nástrojů. Druhá kapitola přináší přehled historických smyčcových nástrojů, od drnkacích smyčcových nástrojů přes dvojdílné nástroje až po trojdílné. Větší pozornost dostávají staré violy, především violy da gamba, na které se nejvíce zaměřuje houslař Petr Vavrouš. Je zde rozvedena i jejich stavba, ladění a jména

¹ Pěvecký sbor sídlící v Českém Brodě.

² Soubor Musica Florea vznikl roku 1992 pod vedením Marka Štryncla (*1974 Jablonec n. Nisou), stal se jedním z prvních uskupení zabývajících se stylově poučenou interpretací hudby v České republice.

³ WOODFIELD, Ian a ROBINSON, Lucy. Viol. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2010.

významných evropských výrobců. Třetí kapitola se věnuje vývoji smyčců, které v průběhu dějin odlišovaly smyčcové nástroje od drnkacích a následně se staly nedílnou součástí starých viol a moderní houslové rodiny. Následně je popsána výroba střevových strun, používaných na historických smyčcových nástrojích.

Šestá kapitola otevírá druhou část práce, kde je představen život současného českého houslaře Petra Vavrouše. Zachycuje jeho dětství přes cestu k houslařskému řemeslu až po jeho působení jako samostatného houslaře. Následující kapitola je zaměřena na jeho houslařskou práci. Jsou zde podrobně rozebrány různé typy postupů při konstrukci dobových smyčcových nástrojů podle metod Petra Vavrouše, včetně nastudování plánu, výběru dřeva, tvorby formy a lakování. Sedmá kapitola představuje konkrétní smyčcové nástroje vyrobené Petrem Vavroušem, jako jsou basové, diskantové či tenorové violy. Osmá kapitola se věnuje srovnání moderních a historických smyčcových nástrojů, přičemž se zaměřuje na vývoj krku, hmatníku, úpravy basového trámce, duše, kobylky, strun a přizpůsobení tloušťky desek a výztuh.

Dnes se poučené interpretaci věnuje mnoho souborů na úrovni amatérské i profesionální. Vzhledem k tomu považuji za přínosné zahrnovat tuto tematiku i do výuky na ZUŠ. Též je vhodné seznámit se se zajímavou odnoží houslařského umění, které se zaměřuje na stavbu renesančních a barokních nástrojů, jejich rekonstrukci, repliky či opravy. V neposlední řadě pak výběr tématu ovlivnila i estetická hodnota nástrojů a materiálů na jejich výrobu použitých.

Cílem této práce je poskytnout konkrétní pohled na stavbu historických smyčcových nástrojů a její vývoj v čase podle houslaře Petra Vavrouše, nastínit jeho životní osudy a netypickou cestu k houslařskému řemeslu. V neposlední řadě též podat ucelený obraz o jeho pracovních metodách a postupech a představit konkrétní nástroje z jeho dílny.

Vedlejším cílem je přiblížit rozdíly ve stavbě historických a moderních nástrojů a přispět k hlubšímu porozumění houslařskému řemeslu se specializací na historické nástroje, kterým se současný houslař Petr Vavrouš věnuje.

1. Vývoj instrumentální hudby v dějinách Evropy

1.1 Instrumentální hudba období středověku

Středověká instrumentální hudba se vyznačovala výrazně odlišnými charakteristikami a společenskou funkcí oproti současnému hudebnímu životu. V tomto období nebyla hudba zaměřena na samostatné koncertní vystupování, ale byla úzce propojena s různými lidskými aktivitami, kterým se přizpůsobovala. Zmínky o instrumentální hudbě se objevují až od počátku 13. století. Doprovázení zpěvu se provozovalo už dříve, ovšem nemůžeme mluvit o samostatné instrumentální hudbě. Jak píše Bohuslav Vítek: „*Účast instrumentů byl poprvé zvýrazněn ve vokální formě conductus cum couda = píseň, jejíž jednotlivé strofy byly prokládány samostatnými nástrojovými vložkami jako mezihry, přede hry, dohry a pod*“.⁴

Hudba v prostředí šlechty zahrnovala různé typy, přičemž signální hudba, jako fanfáry trubek, rohů a bubnů, byla využívána při ceremoniích, lovech, turnajích, při strážní službě a ve válkách. K tanci a zábavě při hostinách a slavnostech sloužila instrumentální hudba, kterou často provozovali potulní hudebníci.

Od 14. století si někteří panovníci a šlechtici začali udržovat stálé hudební soubory složené z hráčů na drnkací nástroje (loutny, psaltéria, harfy) a dechové nástroje. Tyto soubory produkovaly hudbu založenou převážně na improvizaci, často vycházely z oblíbených popěveků, písní nebo melodických modelů. Během vrcholného středověku se hudebníci začali usazovat ve městech a sdružovali se do cechovních společností a korporací.

Potulní muzikanti byli zruční ve hře na širokou škálu dobových nástrojů a preferovali rozmanité a zvukově pestré kombinace. Často dokázali hrát na více nástrojů najednou, například na flétnu a buben, což jim umožňovalo bohatší hudební projevy a přizpůsobení se různým společenským a kulturním požadavkům té doby.

1.2 Instrumentální hudba období renesance

V renesančním období zažila instrumentální hudba výrazný rozkvět. Tento rozvoj můžeme rozdělit do dvou hlavních etap, podobně jako u vokální hudby. V 15. století byla instrumentální hudba stále založena převážně na improvizaci.

⁴ VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby*, 1994, str. 24.

Až v polovině 16. století se dostává instrumentální hudba do období, kdy už začíná být samostatnou složkou hudby. Vzniká instrumentální kompozice a začínají se rozlišovat různé druhy a formy instrumentální hudby. Upravovala se vokální díla pro soubory instrumentalistů, také vznikaly nové nástroje, aby byly pokryty veškeré potřeby. Ladění jednotlivých typů nástrojů mělo původně mnoho variant. V této době bylo proto nutné nástroje, na které se společně hrálo, sjednotit, a to především v oblasti ladění. Ale i konstrukční stránka nástrojů vyžadovala změny, aby v souborech hrály nástroje zvukově vyrovnané.

Na konci 15. století začali někteří významní skladatelé komponovat specifické tří až čtyřhlasé instrumentální skladby. Tyto skladby byly nejčastěji hrány souborem tří až šesti viol, kterému se říká consort,⁵ ale jejich obsazení nebylo pevně dané.

V 15. století získala své místo i taneční hudba. Skladby byly často improvizovány na základě modelových melodií. Tyto improvizace byly zpravidla vícehlasé, obvykle dvou až tříhlasé, přičemž hlavní melodie probíhala ve spodním hlase. Pomalejší taneční kroky byly známé jako basse danse (italsky bassadanza), zatímco rychlé tance byly nazývány saltarello. V 16. století se začaly tyto kontrastní tance pravidelně sdružovat do dvojic, kde druhý tanec často představoval variaci prvního.

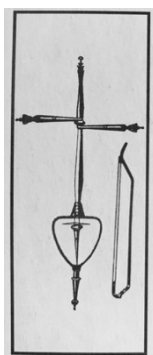
⁵ Consort – malý instrumentální soubor hrající komponovanou hudbu před rokem 1700.

2. Historické smyčcové nástroje

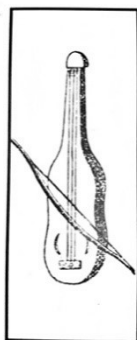
Původ smyčcových nástrojů dodnes není dokonale zmapován, pravděpodobně pocházejí z Asie, stejně jako většina ostatních hudebních nástrojů. V období starověku (3500 př. n. l. – 6./7. stol. n. l.) byly známé drnkací nástroje, které jsou historicky starší než smyčcové nástroje. Antonín Modr (1898–1983) ve své knize *Hudební nástroje* rozděluje drnkací nástroje na **harfové** (harfa, citera) a **loutnové** (loutny, mandoly, kytary a další). Loutnové nástroje se svým vzhledem a konstrukcí podobají nástrojům smyčcovým. Například chrotta připomíná starořeckou lyru či kytaru, na kterou se hrálo prstem či plektrem (= trsátkem). Postupem času se na chrottu začalo hrát i smyčcem.⁶ Nejstarší zmínka o tomto nástroji pochází z roku 609 n. l.⁷

U smyčcových nástrojů bylo transformováno původní tvoření zvuku drnkáním na rozechvívání struny smyčcem, tj. dřevěným prutem s napnutou zvířecí šlachou nebo koňskými žíněmi stejně jako u tětivy luku, což umožnilo hráčům vyvíjet tlak na struny smyčcem a tím tvořit tón.

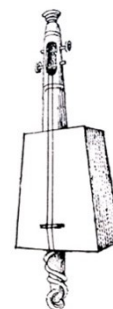
Oba typy nástrojů se vyvinuly z různých tradic, ale sdílely některé společné rysy a byly ovlivněny kulturními a technologickými inovacemi dané doby. Pravděpodobně však neexistovaly žádné konstrukční normy, na jejichž základě by výrobci mohli vyrobit stejný nástroj. Z dobových vyobrazení (Obr. 1, 2, 3) můžeme usuzovat, že každý kus vypadal trochu odlišně.



Obrázek 1 Rebab perský, Zdroj: [1]



Obrázek 2 Rebab se smyčcem, Zdroj: [1]



Obrázek 3 Rebab, Zdroj: [2]

⁶ MODR, Antonín. *Hudební nástroje*, 1961, str. 16 a 47.

⁷ MICKA, Josef Ladislav. *Knížka o houslích a o mnohém kolem nich*, 1977, s. 11.

Podle dochovaných slovních i obrazových popisů měly nástroje různé velikosti a odlišné detaily. Můžeme ale říci, že nástroje stejně nazývané mají jakýsi podobný základ. Žádné konkrétní řemeslo zaměřené výhradně na výrobu strunných nástrojů v té době neexistovalo, tuto roli zastávala řemesla, v kterých se pracovalo především se dřevem, například řemeslo truhlářské, tesařské, stolařské, nebo si často hudebníci vyráběli své nástroje sami.

Podle některých teorií pocházejí smyčcové nástroje ze severozápadní Evropy, zatímco francouzský badatel François Joseph Fétis tvrdí, že mají svůj původ v Indii. Tento názor je silně podporován existencí indického smyčcového nástroje ravanatron. V následujících podkapitolách budou představeny historické nástroje období středověku a renesance podle Antonína Modra (1898–1983)⁸.

2.1 Drnkací nástroje

2.1.1 Loutna⁹

Arabská loutna, známá také jako al-úd, má své kořeny v Orientu a je považována za jeden z nejvýznamnějších nástrojů v historii hudby. Pravděpodobně vznikla v oblasti Mezopotámie před více než 4000 lety a byla známa také v Egyptě a Persii. Araby byla nazývána "královnou všech hudebních nástrojů" a v 8. století n. l. se dostala do Evropy během arabské expanze, nejprve do Španělska a odtud dále do Itálie, Francie a Německa.

Loutna hrála klíčovou roli v evropské hudbě středověku a raného novověku, oblíbená byla jak pro sólovou interpretaci, tak pro doprovod. Existovaly různé typy louten, včetně basových a theorbových variant, které byly hojně využívány v komorní i orchestrální hudbě. Vrchol popularity loutny nastal mezi 15. a 17. stoletím, kdy se stala nezbytnou součástí evropské hudební kultury. Postupem času však ustoupila vlivnějším nástrojům jako jsou nástroje smyčcové a klávesové. Přesto její historický význam a estetická hodnota zůstávají nedostižné.

⁸ MODR, Antonín. *Hudební nástroje*, 1961.

⁹ MAŘÁK, Jan a Viktor NOPP. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové : metodika*, 1944, s. 10. a MODR, Antonín. *Hudební nástroje*, 1961, s. 57–58.

Loutna má trup o délce přibližně 53 cm, který je zakulacený a připomíná půlku dýně nebo želví krunýř. Spodní část trupu je složena z tenkých pásků javorového dřeva, někdy doplněných ebenem nebo slonovinou. Horní deska trupu je rovná, vyrobená ze smrkového dřeva, uprostřed s okrouhlým otvorem, jenž býval u starších louten často vyplněn zdobenou řezbářskou „hvězdou“ nebo „ružicí“. U větších nástrojů, jako jsou theorby a arciloutny, mohly být ružice až tři. Krk nástroje, včetně hmatníku, je široký a rozdělený pomocí kostěných nebo kovových prazců po pultónech, které byly dříve tvořeny převázáním střevoými strunami. Délka krku s hmatníkem je 22 cm, horní část krku o délce 27 cm obsahuje kolíky pro napínání strun. Na druhém konci jsou struny upevněny v plochem struníku, který slouží také jako kobylka nástroje, a to buď přímým uvázáním strun nebo jejich upevněním malými kolíčky v dírkách.

2.2 Smyčcové nástroje dvojdílné

Během 9. – 11. století se objevila řada dalších nástrojů, jejichž struny byly rozeznívány smyčcem. První skupinou jsou dvoudílné nástroje, kde plochá horní deska spočívá přímo na rezonančním tělese podobně jako u zmiňované loutny. Tělo nástroje bylo obvykle hruškovitého tvaru, hluboce vyduté a většinou vyrobeného z jednoho kusu dřeva.

2.2.1 Rubeba¹⁰

Rebec, známý také jako rubeba, má mnoho variant názvů v různých jazycích a historických obdobích. Latinsky se nazývá rubeba, německy Rubebe, ve Francii je známý jako rubèbe, ve Španělsku jako robis. Od 14. století se tento nástroj běžně označuje jako rebec.

Je to nástroj charakteristického tvaru, který připomíná půlku hrušky vyznačující se klenutým hřbetem. Vrchní deska je plochá podobně jako u louten. Rubeba má jednu až tři struny, které jsou laděny v kvintách, například v případě tří strun jsou laděné: g, d', a'. Struny jsou upevněny v dírkách na struníku, vedou přes malou, nízkou kobylku a jsou navinuty na kolíky v hlavici nástroje. Krk je obvykle krátký a silný, vyřezaný z jednoho kusu dřeva.

¹⁰ MAŘÁK, Jan a Viktor NOPP. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové : metodika*, 1944, s. 14. a KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin*, 1998, s. 73.

Tento nástroj, který má své kořeny v arabském rebabu, se v průběhu staletí vyvíjel a na pozdějších vyobrazeních se objevují verze trojstrunné i varianty s větším počtem strun.

2.3 Smyčcové nástroje trojdílné

Mezi trojdílné nástroje řadíme například chrotty a fiduly. Staré violy a celá rodina nástrojů houslového typu jsou stavěny ze tří dílů. Spodní deska a horní deska spojená luby, které jsou charakteristickými pro tento typ nástrojů.

2.3.1 Chrotta¹¹

Chrotta, také známá jako crwth [kchrjút], crowd, cruit, criôth, crota britanna, česky kobza, je starobylý keltský smyčcový nástroj. Původně sloužil jako drnkací nástroj, ale od konce 10. století se na něj začalo hrát smyčcem. Nástroj měl délku 50-60 cm a jeho tvar byl v průběhu času mírně pozměňován. Zpočátku měl zadní desku plochou, později i klenutou. Vrchní deska byla rovná a luby přibližně 5 cm vysoké. Na obou stranách od strun byly vyřezány otvory, které umožňovaly hráči vkládat levou ruku a manipulovat s hmatníkem. Tato konstrukce umožňovala hraní s držením nástroje mezi koleny (na kolenou).

Jedním z nejvýznamnějších konstrukčních prvků crwthu byla téměř plochá kobylka, která měla jednu krátkou a druhou delší nohu. Krátká noha spočívala na vrchní desce, zatímco dlouhá noha procházela otvorem v horní části nástroje a opírala se o vnitřní dno, čímž plnila funkci duše. Právě tato část odkazuje na další vývoj nástrojů violového a houslového typu.

V rané fázi vývoje měl crwth tři struny, což je varianta známá jako crwth trithand. Pozdější verze nástroje byly vybaveny celkem šesti strunami, z nichž dvě byly umístěny vedle hmatníku a sloužily jako bourdonové struny,¹² na které se drnkalo. V závěru vývoje tohoto nástroje se zužovalo tělo po stranách od kobylky a tím se přibližoval jeho tvar dnešním houslím.

¹¹ MAŘÁK, Jan a Viktor NOPP. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové : metodika*, 1944, s. 11–12. a KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin*, 1998, s. 71–72.

¹² Bourdonové struny se používaly k doprovodu, rozeznávaly se palcem levé ruky.

2.3.2 Fidula

Fidula je jedním z nejrozšířenějších nástrojů středověku, v Evropě se objevuje koncem 9. století.¹³ Pro tento nástroj se používala v různých zemích různá označení, můžeme se setkat nejenom s názvem *fidula*, ale i *vihuela*, *vielle* či *violone*. Z historických zobrazení víme, že se fidula držela různými způsoby. Hrál se na ni, jak vidíme na přiloženém obrazovém materiálu, podobně jako se dnes hraje na kytaru, další způsob držení byl například podobný dnešnímu držení houslí. Také se můžeme setkat s držním, které je nejvíce podobné dnešnímu držení violoncella, ale nástroj byl položen na klíně. Takové držení bylo pravděpodobně nejvíce používané pro hru na větší fiduly, které byly předchůdci starých viol gambového typu (držené mezi nohama). Také z hlediska konstrukce se fidula vyvíjela, propracovanější nástroje byly stavěny ze tří částí: z lubů, vrchní desky a spodní desky, které obě byly ploché. Výřezy korpusu (těla nástroje) se postupem času zvětšovaly, hlavně pro usnadnění hry smyčcem a pro hraní na nástroj s více strunami. U fiduly se nakonec ustálil počet čtyř strun, stejně jako u houslových nástrojů. O fidule můžeme říci, že je přímým předchůdcem starých viol a je také velmi blízká nástrojům houslového typu, které postupem času fiduly úplně nahradily.



Obrázek 2 Vyobrazení fiduly na dobové malbě, Zdroj: [4]

2.4 Staré violy¹⁴

Od 14. století se začaly z nástrojů třídlílných, zejména z fidul, vyvíjet dokonalejší nástroje v podobě starých viol. Josef Míčka¹⁵ zmiňuje spojitost i s různými druhy louten, především v ladění. Nástrojů vznikalo nepřeborné množství, hlavně díky potřebám napodobit lidský hlas v rozsahu sopránu, altu, tenoru a basu. Violy prošly i velikými

¹³ BUDIŠ, Ratibor. *Housle v proměnách staletí*. Praha: Supraphon, 1975, s. 10.

¹⁴ Tamtéž

¹⁵ MÍČKA, Josef Ladislav. *Knižka o houslích a o mnohém kolem nich*, 1977, s. 13.

transformacemi ve tvaru, počtu strun a druhu ladění. Pro přehlednost se začaly dělit podle způsobu držení na **violy da braccio** (braccio = italsky rameno), na které se hrálo podobně jako na moderní housle a **violy da gamba** (gamba = italsky noha), na které se hrálo podobně jako na violoncello, jen se držely mezi nohama, protože nemají bodec. Mezi staré violy řadíme také liru a další příbuzné nástroje.

2.4.1 Lira da braccio¹⁶

Jedním z nejvýznamnějších smyčcových nástrojů renesance byla lira da braccio, kterou v 15. a 16. století často používali italští dvorní básníci a hudebníci k doprovodu improvizovaných recitací poezie. Tento nástroj měl tvar těla podobný houslím, ale lišil se širším hmatníkem, plochou kobylkou a količnickem ve tvaru listu s kolíky umístěnými čelně. Obvykle měl sedm strun, z nichž pět bylo na hmatníku a dvě bourdonové struny mimo něj. Na liru se pravděpodobně nejčastěji hrálo akordicky. K tomuto způsobu hraní měla upravenou kobylku.

Lira da braccio se už na počátku 17. století přestala používat, v podstatě vymizela, a nikdy už její užívání obnoveno nebylo. A protože vymizení nástroje nastalo v době vzniku houslí, může být dokladem pro teorii zmíněnou v knize Ratibora Budiše *Housle v proměnách staletí* skutečnost, že housle vznikly právě z tohoto nástroje.¹⁷

Nástroj zvaný lirone, jinak také lira da gamba, basový protějšek liry da braccio, se vyvinul v 16. století, a ve své době získal velký význam.

2.4.2 Viola da gamba¹⁸

Původ violy da gamba sahá do Španělska 15. století. Viola da gamba, jeden z klíčových hudebních nástrojů renesance a baroka, se vyznačovala specifickým laděním a technickými možnostmi, které reflektovaly tehdejší úroveň hudební zručnosti. Hra v polohách či využití celého rozsahu tónů se rozvíjely až v období baroka a klasicismu, proto se hrálo pouze v první poloze. Tato poloha však neodpovídala rozsahu lidských hlasů, což

¹⁶ BROWN, Howard Mayer. Lira da Braccio. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2001.

¹⁷ BUDIŠ, Ratibor. *Housle v proměnách staletí*. Praha: Supraphon, 1975, s. 12.

¹⁸ MAŘÁK, Jan a Viktor NOPP. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové : metodika*, 1944, s. 18. a WOODFIELD, Ian a ROBINSON, Lucy. Viol. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2010.

byl hlavní požadavek na tyto nástroje. Řešením tehdy bylo zvyšování počtu strun nebo stavění nástrojů různých velikostí, vyráběla se například viola da gamba sopránová, altová, malá tenorová, tenorová, basová a violone (kontrabasová) a další.

Zlatý věk violy da gamba nastal v 16. století ve Španělsku a postupně se její obliba rozšířila do dalších zemí Evropy. V průběhu tohoto století se staly velmi populárními už zmíněné soubory tzv. gambové consorty, ve kterých se uplatňovaly pouze sopránové, tenorové a basové violy.

V období baroka se basová viola da gamba stala vysoce ceněným sólovým nástrojem díky jejím předpokladům pro virtuózní hru. Vedle sólového využití se však basová viola da gamba uplatňovala i jako nástroj pro hru bassa continua, tedy doprovodu zpěvu a jiných sólových nástrojů.

Postupem času se tedy viola da gamba prosadila nejen jako sólový nástroj, ale i jako nezbytná součást jak malých, tak větších hudebních souborů, čímž si zajistila významné místo v historii hudby.

2.4.2.1 Stavba

Tvar a stavba violy da gamba se ustálily během 17. století. Gambu tvoří vrchní mírně klenutá deska s ozvučnými otvory ve tvaru „c“ nebo „s“ či stylizovaných plamenů, u mladších nástrojů můžeme vidět i otvory ve tvaru „f“, což je typické pro italské nástroje. Otvory jsou umístěny podél strun nejbližší výřezům v těle nástroje. Na některých nástrojích nalezneme ve vrchní desce pod strunami vyřezávanou rozetu někdy nazývanou růžicí.

Další části tvoří vysoké luby a plochá zadní deska, která se svažuje v horní části ke krku. Tyto znaky můžeme shledat u kontrabasu. Zadní deska se u některých nástrojů vyztužuje příčnými dřevěnými lištami. Luby se občas vyztužují pergamenem či plátnem.

K ozvučné skříni je připevněn masivní krk s hmatníkem končící vyřezávanou hlavou. Vyřezávaná hlava, hojně užívaná na těchto nástrojích, ukazovala houslařovu zručnost v řezbářství. Nejčastěji měla podobu lidské či zvířecí hlavy.

V neposlední řadě je potřeba zmínit charakteristický znak pro violy da gamba. Jsou to pražce vyrobené z kusů napnutého střevového materiálu, jsou uvázány kolem krku ve speciálním uzlu. Obvykle se vážou dvojité. Nejčastěji se na nástroji užívá sedm pražců umístěných v půltónových intervalech.



*Obrázek 3 Dvojitě vázané střevové pražce,
Zdroj: [3]*

2.4.2.2 Ladění

Většina viol měla šest strun, avšak sólové basové violy často mívaly strun sedm, zatímco pardessus, jako nejmenší z rodiny viol, který velikostí odpovídal současným houslím, míval jenom pět strun. Standardní ladění šestistrunné violy bylo čistá kvarta, čistá kvarta, velká tercie, čistá kvarta, čistá kvarta. Tři hlavní typy viol v souboru byly laděny následovně: $d-g-c'-e'-a'-d''$ (sopránová), $G-c-f-a-d'-g'$ (tenorová) a $D-G-c-e-a-d'$ (basová).

Hráči na altovou violu někdy preferovali ladění, kde byla pozice velké tercie změněna na: $c-f-a-d'-g'-c''$. Angličtí (a možná i někteří kontinentální) hráči na basovou violu občas ladili nejnižší strunu na C. Francouzské basové violy z barokní éry mívaly sedmou strunu A'. Tato struna, stejně jako struny D a G, byla ovinuta stříbrem nebo jiným kovem.

Zvyšování počtu strun a vznik nástrojů různých velikostí měly za cíl nejen přiblížit ladění rozsahu lidských hlasů, ale také umožnit hráčům větší flexibilitu a rozmanitost ve hře.

Největšího rozkvětu dosáhly violy da gamba v letech 1480–1780. Svým jemným zvukem byla považována za nejlepšího imitátora lidského hlasu.

2.4.2.3 Významní výrobci

Mezi významné výrobce v Anglii 16. a 17. století patří například John Rose, Henry Jaye a Richard Meares. Mezi vynikající tvůrce konce 17. a 18. století patřili Barak Norman v Anglii, Michel Colichon,¹⁹ Nicolas Bertrand a Guillaume Barbet ve Francii, Jacob Stainer²⁰ v Tyrolsku a Joachim Tielke v Hamburku.

S nástroji od několika zmíněných houslařů se setkal i pan Vavrouš. Podle dochovaných originálů či plánů těchto nástrojů postavil například kopii basové violy Michela Colichona z roku 1691.

¹⁹ Michel Colichon (1641–1694), houslař žijící ve Francii, narodil v roce 1641 jako druhý syn pařížského výrobce louten Nicolase Collichona. Přestože o Nicolasovi existuje mnoho dokumentace, o Michelovi toho víme málo. V době vypořádání matčina majetku v roce 1682 byl již mistrem výrobcem nástrojů a pracoval v Rue Jean-Pain-Mollet. Jeho kariéru dokládá devět dochovaných nástrojů z rodiny viol, z nichž osm má datované štítky z let 1683 až 1693. Colichon používal techniku ohýbaných pruhů dřeva a preferoval neobvyklé dřevo pro záda nástrojů, jako je ořech, třešeň, jeřáb a španělský cedr. Byl prvním, kdo vyráběl sedmistrunné basové violy a pardessus de viole. Jeho nástroje vlastnili přední hráči své doby, včetně Sieura de Machyho, Jeana Rousseaua a jeho učitele Sainte-Colomba. Zdroj: *Biographies of French Makers viola da gamba* [online]. 2014 [cit. 2024-07.-10].

²⁰ Jacob Stainer byl rakouský výrobce houslí, který se narodil kolem roku 1617 a zemřel v roce 1683. Získal dobré vzdělání jako sborista a pravděpodobně se učil u německého výrobce houslí v Itálii, přestože se traduje, že se vyučil v Cremoně. Jeho styl se zakládal na starším německém modelu, který dovedl k dokonalosti. Jeho nejstarší známé housle jsou datovány do roku 1638. Stainer často cestoval, aby prodával své nástroje a prováděl opravy, navštěvoval místa jako Salzburg, Mnichov, Benátky a další. V roce 1656 získal dům v Absamu a v roce 1658 byl jmenován „arcivévodovým sluhou“, což znamenalo povýšení na dvorního zaměstnance, ale bez platu. Stainer se stal velmi známým a dostával zakázky i poštou. V roce 1669 byl obviněn z kacířství, což ho přivedlo do konfliktu s církví. Od roku 1675 trpěl záchvaty dočasného šílenství, pravděpodobně akutní maniodeprese, ale nadále vytvářel některé ze svých nejlepších nástrojů. Jeho poslední housle jsou datovány rokem 1682. Zdroj: SENN, Walter. Stainer, Jacob. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2001.

3. Vývoj smyčců²¹

Vývoj smyčců byl oproti vývoji nástrojů pomalejší. I technická zdatnost hráčů byla často odrazem typu smyčce. První smyčce se do Evropy dostaly společně s nástroji z Asie nebo Číny.²² V Evropě jsou první zmínky o smyčci (používaném ke chrottě) z 9. století. Výraznější změny tvaru a funkce smyčce nastaly až od 15. století. Ve středověku nebylo u smyčce vyřešeno napínání žíní a hudebníci si museli palcem napínat žíně podle potřeby. V další fázi vývoje vznikla žabka bez mechanického systému. Roku 1680 **Giovanni Battista Bassani**²³ přišel s inovací, a to takovou, že se budou napínat žíně přes žabku mechanicky. V žabce se vytvořil otvor a tím se prostrčilo očko žíní, které se zaháklo za ozubení na horní části prutu. Významný pokrok nastal se smyčcem **Arcangela Corelliho**,²⁴ který vymyslel šroubové zařízení pro napínání žíní. Na dalším zlepšení smyčce pracoval **Giuseppe Tartini**,²⁵ ale největší zásluhu má **François Tourte**,²⁶ jenž dal smyčci jeho dnešní podobu a vlastnosti.

Výroba kvalitních smyčců se od počátku zakládá na práci Françoise Tourteho, který začal používat fernambukové dřevo. Toto dřevo se nařeže na desky o délce 1,2 m a průměru 10-15 mm, které se poté tvarují podle vzoru. Dřevo musí schnout několik let, aby bylo dosaženo správné pevnosti a pružnosti. Po úvodním tvarování se smyčec ohýbá do požadovaného zakřivení. Druhou možností je tvořit smyčec ze zakřiveného kusu dřeva. Optimalizace hmotnostního rozložení je klíčová, přičemž ideální váha hotového smyčce je 58-60 g. Těžiště by mělo být asi 25 cm od žabky. Tyto parametry se v průběhu vývoje lišily, záleží na konečném použití, zda jde o smyčec violový či houslový.

Žabka smyčce je obvykle vyrobena z tvrdého ebenového dřeva a obsahuje kovové části pro vyvážení. Po dokončení dřevěné části žabky jsou instalovány posuvné a patkové části. Žíně smyčce jsou z koňského ohonu, které se upevňují do vyřezané drážky na špičce smyčce. Po připevnění žíní je smyčec barven, olejován a lakován, pokud není preferována jeho přirozená barva.

²¹ KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin*, 1998, s. 45–47.

²² HUBIČKOVÁ, Libuše, et al. *Špidlenové: čeští mistři houslaři : co nevíte o houslích--*, 2003, s. 86.

²³ Giovanni Battista Bassani (1647–1716), italský houslista, varhaník a hudební skladatel období baroka.

²⁴ Arcangelo Corelli (1653–1713), italský houslový virtuos a hudební skladatel období baroka.

²⁵ Giuseppe Tartini (1692–1770), italský houslista, hudební skladatel a pedagog období baroka.

²⁶ Francois Tourte (1747–1835), francouzský výrobce smyčců přezdívaný „Stradivari smyčce“.

Pro použití smyčce je nutné nanést na žíně kalafunu, která je klíčová pro vibraci strun. Skládá se z pryskyřice, parafinového oleje, včelího vosku a minerálních olejů. Odlišné druhy kalafuny mohou ovlivnit výsledný zvuk houslí.



Obrázek 4 Vývoj smyčců, Zdroj: [1]

4. Struny smyčcových nástrojů²⁷

Použití střevových strun se váže s hudebními nástroji prakticky od počátku. Do dnešních dob se nástroje používané k historicky poučené interpretaci opatřují právě jimi.

Výroba takových strun sahá do dávné historie. Jak uvádí Kolneder ve své knize *The Amadeus Book of the Violin*, pokud první strunné nástroje byly inspirovány loveckým lukem, pak lze výrobu strun považovat za jedno z nejstarších řemesel na světě. Výroba střevových strun má své kořeny v Orientu, odkud se technika výroby z kroucených zvířecích střev rozšířila do starověkého Řecka a následně do Evropy.

K výrobě střevových strun se dodnes používají ovčí střeva. Prvním krokem při přípravě strun je namočení střev do vody nebo louhu na 12 hodin, aby se odstranily vnější vrstvy masa, poté jsou namočena na dva dny do silného louhového roztoku nebo červeného vína a následně sušena ve lněném plátně. Vlhká střeva jsou spletena do požadované tloušťky a síly, přičemž počet použitých střev určuje finální průměr a tónovou škálu struny. Po spletení jsou struny vystaveny sírovým parám k bělení a pečlivé kontrole. Následuje další kroucení pro dosažení potřebné pevnosti, počáteční sušení, leštění a zaoblení strun, což zajišťuje jejich jednotnou tloušťku a hladkost. Tento proces vyžaduje velkou preciznost, neboť jakékoliv poškození materiálu činí strunu křehkou. Po finálním sušení jsou struny lehce naolejovány pro zvýšení odolnosti vůči vlhkosti a potu. Výroba strun je neustále kontrolována chemiky a techniky, kteří používají sofistikované přístroje k zajištění nejvyšší kvality. Historické i moderní metody výroby strun vykazují mnoho podobností, což svědčí o trvalé účinnosti tradičních technik.

Podle Mersenneova zákona o vibracích strun je výška tónu produkovaného strunou určena její délkou, napětím, průměrem a hustotou. Střevový materiál, který se tradičně používá k výrobě strun, má relativně nízkou hustotu. Aby byly basové struny vyrobené z tohoto materiálu schopny produkovat požadované nízké tóny, musí být buď velmi dlouhé, nebo velmi silné při daném napětí. Významným řešením tohoto problému hustoty bylo navinutí kovového drátu kolem jádra z jiného materiálu, což výrazně zvýšilo hustotu struny. Tento inovativní přístup, který se začal používat pravděpodobně v polovině 17. století

²⁷ KOLNEDER, Walter. *The Amadeus Book of the Violin*, 1998, s. 48–53.

v Boloni, umožnil výrobu basových strun s optimálními vlastnostmi a je dnes běžně používán, přičemž jádro struny může být z různých materiálů, jako je sřevo, kov nebo nylon.²⁸

²⁸ WEINREICH, Gabriel, et al. String. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2001.

5. Moderní a historické smyčcové nástroje²⁹

Barokní housle se od moderních liší v několika zásadních rysech. Krk je obvykle kratší a vyčnívá přímo z těla nástroje, přičemž jeho horní okraj pokračuje v linii horní desky. Na rozdíl od moderních houslí, kde je krk zadlabaný do těla, je u barokních houslí upevněn hřebíky nebo šrouby přes horní luby. Hmatník je klínovitý a také kratší. Kobyłka byla plošší a o něco nižší. Basový trámec byl kratší a lehčí, duše byla tenčí, jelikož nemuseli čelit takovému tlaku strun, jako u moderních nástrojů. Housle a violy z této doby neměly podbradky. Zvuk barokních nástrojů je jasnější, čistší, méně hlasitý než zvuk moderních houslí.



Obrázek 7 Moderní housle – nalevo, barokní housle – napravo,
Zdroj: [3]

²⁹ SADIE, Stanley (ed.). *The New grove dictionary of musical instruments*. 1993, s. 1714–1720.

5.1.1 Vývoj krku

Původně byly krky houslí nasazeny na korpus nástroje, což bylo postupně nahrazeno zasazením krku do horní desky. Tato konstrukční změna zlepšila stabilitu nástroje. Nový způsob připojení také umožnil tenčí a delší krky, což umožnilo lepší držení nástroje a pohyb v polohách.

Další zásadní změnou byla obnova a prodlužování krků houslí. Původní krky byly často kratší a širší, což bylo typické pro starší modely houslí. Postupem času, zejména od konce 18. století, se začaly krky prodlužovat, což zlepšilo ergonomii nástroje a umožnilo pohodlnější hru ve vyšších polohách. Nové krky byly obvykle připojovány k hlavě nástroje pomocí různých technik, později zasazováním do horní desky, což zvyšovalo stabilitu a odolnost nástroje.

5.1.2 Vývoj hmatníku

Jednou z prvních významných změn bylo podložení a zvýšení hmatníku, což se začalo objevovat již na počátku 18. století. Tento krok byl proveden za účelem zlepšení hratelnosti a pohodlí pro hráče, zejména při hře ve vyšších polohách. Původně byly hmatníky často nižší a méně skloněné, což omezovalo technické možnosti houslistů. Zvýšením hmatníku se zlepšila přístupnost a umožnilo se lépe využívat celý jeho rozsah.

Původní hmatníky byly vyráběny z lehkých dřev, jako je javor, zimostráz nebo smrk, často s dýhováním z ebenu. Postupem času se však začal používat masivní eben, protože jeho hustota a tvrdost poskytovaly lepší odolnost vůči opotřebení. Tato změna materiálu hmatníku vedla k lepšímu zvuku a delší životnosti hmatníku, což bylo důležité pro profesionální hráče.

5.1.3 Úprava basového trámce

Basový trámec, který je klíčovým prvkem vnitřní konstrukce houslí, byl zesílen a zvýšen. Původně byl basový trámec slabší a měl menší rozměry. Zesílení a zvýšení basového trámce umožnilo lepší podporu vyššího napětí a tlaku strun, což vedlo k bohatšímu a silnějšímu zvuku. Tato změna byla důležitá pro dosažení požadované zvukové kvality.

5.1.4 Úprava duše

Duše nástroje, která přenáší vibrace z horní desky na spodní desku, byla také zesílena. Původní duše měla menší průměr, obvykle kolem 3 mm. Postupem času se průměr duše zvýšil na 5-7 mm, což zlepšilo přenos vibrací a celkovou zvukovou kvalitu. Silnější duše poskytovala lepší podporu a stabilitu nástroje.

5.1.5 Proměna kobyly

Výška kobyly byla postupně zvýšena, aby odpovídala změnám v konstrukci hmatníku a krku. Původní kobyly byly nižší, což omezovalo napětí strun a ovlivňovalo zvuk. Zvýšením kobyly se zlepšila projekce a nosnost tónu, což vedlo k plnějšímu a silnějšímu zvuku.

Stejně jako všechny rozměry se dříve lišila i poloha kobyly, která byla podle ikonografických záznamů často umístěna pod zářezy „f“ otvorů, čímž se změnila délka vibrující struny, pro kterou je nyní obvyklých 328 mm (délka krku, 130 mm, se poměrem k délce od přední hrany kobyly [„měřicí čára“] k vnější hraně desky, 195 mm, rovná 2:3).

5.1.6 Proměna strun

Struny houslí prošly také významnými změnami. Původní struny byly tenčí a poskytovaly jemnější zvuk, než jejich dnešní obdoba. Byly vyrobené ze střev. Postupem času se struny zesilovaly, což vedlo k plnějšímu a bohatšímu zvuku. Silnější struny lépe odpovídaly novým konstrukčním změnám nástroje a umožňovaly průraznější zvuk důležitý v koncertních sálech.

5.1.7 Přizpůsobení tloušťky desek a výztuh

Kromě basového trámce byly upravovány i další části nástroje, jako jsou tloušťky desek a různé výztuhy. Tyto změny byly prováděny s cílem optimalizovat zvukovou kvalitu a nosnost tónu. Přizpůsobení tloušťky desek umožnilo lepší rezonanci a celkovou zvukovou odezvu nástroje.

6. Biografie – Petr Vavrouš

6.1 Dětství

Petr Vavrouš, současný houslař zabývající se především violami da gamba, se narodil 9. května 1959 v Praze na Štvanici.³⁰ Z útlého dětství, které prožil v pražských Strašnicích, mnoho vzpomínek nemá. Měl problémy s krčními mandlemi, často bojoval s nemocemi, proto si, jak sám zmínil, ani na svou první třídu téměř nepamatuje. V paměti mu utkvěl moment, kdy poprvé viděl kluky hrající fotbal. Do té doby se kvůli nemocem s míčem nesetkal. Ani hudbě se v raném dětství aktivně nevěnoval, stejně jako nikdo z rodiny. Doma měli pouze gramorádio. Tehdy ani nic jiného neexistovalo.

Ve čtvrté třídě se díky svému spolužákovi, který hrál na kytaru, začal sbližovat s kytarou. Sám se naučil prvních pár akordů k doprovodu písničky, následně pak začal docházet i na hodiny kytary, což ho však už příliš nebavilo. Nevzdal to jen kvůli zmíněnému spolužákovi. Postupně se jeho hlavní motivací stalo zpívání a hraní písniček v partě kamarádů a kamarádek, kde byl jeho kytarový doprovod dostatečně ceněn.

V sedmé třídě, roku 1971, založili se spolužáci kapelu. Zabývali se hlavně country muzikou, která byla v té době velice populární. „Pubertu jsme prožili s kytarou v ruce, to bylo úplně úžasný. Někdo v té době sportoval, ale já tedy v žádném případě, sport je pro mě ztracená věc. Ovšem s kytarou to bylo fajn.“³¹ Už na základní škole se začal Vavrouš ohlížet po dvanáctistrunné kytáře, která podle něj hezky zněla.

Po základní škole už to začalo být s hraním problematické, kamarádi z kapely se rozešli do různých škol. Petr Vavrouš nastoupil na stavební učiliště do nově vzniklého učebního oboru s maturitou, který pro něj však nebyl příliš zajímavý. Učil se tesařskému řemeslu, pracovat se dřevem na stavbách, vázat krovy, vytvářet bednění, tyto zkušenosti v dalším životě mnohokrát využil. Po dvou letech tesařiny skončil na této škole kvůli nepříliš dobré organizaci studia ještě nezaběhnutého maturitního oboru, a v roce 1976 začal studovat v prvním ročníku na střední průmyslové škole stavební.

³⁰ *Hudební rozhledy*, 2007, s. 56–57.

³¹ VAVROUŠ, Petr, houslař [ústní sdělení]. Srbin, 27. 6. 2024.

6.2 Cesta k houslařskému řemeslu

K tvorbě hudebních nástrojů Petra Vavrouše přivedla americká country muzika, která, jak sám říká: „*tenkrát byla v kurzu*“.³² Bohužel však v Čechách nebyly k dostání nástroje, které se v Americe běžně v country muzice používaly. Možná právě tato skutečnost přivedla Vavrouše k výrobě nástrojů bez jakéhokoliv předchozího studia. Zkusil vyrobit několik vlastních nástrojů, například steel guitar, banjo, dobro,³³ na které pak sám v kapele hrál. Po čase zjistil, že v amerických kapelách hrají na trochu odlišné mandolíny, než byly známé u nás. Pátral, jak taková mandolína vypadá, až narazil na americkém velvyslanectví v časopise „Blue Grass“ na drobný plánec otevřené mandolíny, podle kterého ji následně začal vyrábět. V maturitním ročníku však už neměl moc času na hraní ani na výrobu nástrojů, po maturitě pak Vavrouš ztratil kontakty na své spoluhráče a tím s kapelou skončil.

Následně nastoupil do Vojenského projektového ústavu. Po prvním dnu v zaměstnání věděl, že takto celý život pracovat nechce. Na podzim roku 1980 dostal povolávací rozkaz na vojnu a v lednu narukoval do vojenského pracovního útvaru na stavbu jaderné elektrárny v Dukovanech. Na stavbě si vykloubil koleno a po měsíci a půl s nohou v sádře byl přerazen do laboratoře stavebních hmot. Pracoval v kanceláři s civilními zaměstnanci, z nichž jeden hrál na housle v cimbálovce, a také country muziku. Vavrouš mu ozdobil housle perleťovými výložkami. Kolega své housle se zdobením ukázal houslaři ve Znojmě, kterému se práce velice líbila a navrhl Vavroušovi, aby se houslařství v budoucnu věnoval. Tehdy Vavrouš začal uvažovat, že by se mohl vyučit houslařem. Věděl, že houslařina je jedno ze svobodných řemesel, a to ho lákalo. Zvažoval i možnost vyučit se v Lubech u Chebu klasickému houslařskému řemeslu, ale nakonec k tomu nedošlo pro složité dojíždění a případné nutné odloučení od nastávající manželky.

Z vojny se vrátil do Vojenského projektového ústavu a při práci dodělával výše zmíněnou mandolínu v americkém stylu. Po dokončení chtěl nástroj prodat. Na inzerát mu tehdy odpovědělo 27 zájemců a po stanovení ceny stále zbylo 6 vážných zájemců, a tak

³² VAVROUŠ, Petr, houslař [ústní sdělení]. Srbín, 4. 10. 2023.

³³ Druh resofonické kytary, vynalezený v USA s kovovým resonátorem na přední desce.

Vavrouš začal při práci vyrábět mandolíny. S poslední mandolínou se odvážil vyrazit do Jilské ulice, kde měl svůj ateliér architekt, **Ing. Daniel Špička**.³⁴

Architekt Špička našel ve staré hudbě velikou oblibu. Díky němu a jeho příbuzným a známým v Anglii se do Čech dostávaly notové materiály, plány nástrojů a nahrávky s poučenou interpretací, jakých tu v té době bylo pomálu.

Petr mu přinesl ukázat svou mandolínu a při té příležitosti zmínil, že by chtěl pokračovat s výrobou nástrojů, ale čistě ze dřeva. Pan Špička mu navrhl, aby udělal loutnu. Zprostředkoval mu k tomu všechny potřebné podklady a tím otevřel Vavroušovi bránu ke starým nástrojům.

6.3 Houslařský učeň Petr Vavrouš

U architekta Špičky se seznámil s houslařem **Janem Slípkou**,³⁵ který v té době pracoval jako houslař Národního divadla. Vavrouš začal docházet k panu Slípkovi do ateliéru, kde se učil pracovními postupům, například jak se nástroje otevírají, zavírají, jak se opravují, a získával spoustu dalších potřebných informací a zkušeností spojených s houslařským řemeslem. Když Petr Vavrouš mluví o svém učiteli, zmiňuje právě Jana Slípku.

Následně pokračoval ve výrobě nástrojů, ale nemohl nástroje legálně prodávat. Hledal cestu, jak toho docílit a jak získat potřebnou kvalifikaci. Pomohl mu jeho přítel, už zmíněný, Jan Slípka.

³⁴ Ing. arch. Daniel Špička (*5. 2. 1939), vystudoval obor architektura a urbanismus na Fakultě architektury a pozemního stavitelství ČVUT v Praze v letech 1956-62. Kromě architektury se Daniel Špička intenzivně věnuje hudbě. V letech 1989-99 působil jako umělecký ředitel Barokního Festivalu Valtice. V roce 1977 založil soubor renesanční hudby Renesex, kde do roku 1992 působil jako hudebník a umělecký vedoucí. Také věnuje mnoho času záchraně historických nástrojů.

³⁵ Jan Slípka (*9. 6. 1952), významný český houslař, zahájil svou profesní dráhu v roce 1969, kdy byl přijat do třídy mistra Miroslava Pikarta v Lubech u Chebu. V letech 1971–1972 pokračoval ve studiu pod vedením mistra Jaroslava Lavičky. Houslařskou školu absolvoval jako nejlepší žák a následně začal pracovat v servisu závodu Cremona, kde získával první zkušenosti s opravami pod vedením mistra Vlastimila Otepyky. Současně externě navštěvoval ateliér mistra Josefa Vávry a konzultoval u mistra Josefa Pötzla. V roce 1976 byl přijat do mistrovské školy vedené mistrem Emilem Lupačem. Od roku 1979 pracoval v ateliéru mistra Petra Rozkydala v armádních službách v Trenčíně. V roce 1980 byl na základě úspěšného konkurzu přijat jako houslař Národního divadla v Praze. Dnes sídlí v Rudolfinu, kde roku 1999 vyhrál konkurz na místo houslaře České filharmonie.

Pod hlavičkou České hudební společnosti³⁶ vznikla Společnost pro starou hudbu³⁷ (dále jen SSH), kterou tvořili zájemci o tuto tematiku a s nimi i Petr Vavrouš. Na základě dobrozdání uznávaného Jana Slípky a doporučení sekretariátu SSH mohl Vavrouš jít na národní výbor³⁸ v Praze 10, kde v té době žil, a žádat o povolení k prodeji jeho ručně zhotovených hudebních nástrojů. Povolení mu bylo vystaveno na „výrobu a opravy hudebních nástrojů“, spolu s ceníkem, podle kterého se měly řídit ceny jeho služeb.

Samotné učení se řemeslu bylo spojené také s několika zkušenostmi, na které Petr Vavrouš nerad vzpomíná, ale které mu daly mnoho do praxe. Stalo se to například při dodělávání zmíněné loutny. Podle vzoru **Přemysla Otakara Špidlena**,³⁹ který v Jungmannově ulici ve svém ateliéru vystavoval nástroje do okna, aby dřevo zoxidovalo, si dal loutnu také do okna. Po návratu ze zaměstnání po slunečném dni Vavrouš nemohl uvěřit vlastním očím. Vrchní deska loutny byla popraskaná. Dnes na to vzpomíná: „*měla dvacet prasklin ve vrchní desce, si to pamatuju jak teď, a pětadvacet prasklin v rozetě*“.⁴⁰ Díky této situaci se Vavrouš poprvé dostal k opravě vlastního nástroje a mohl si vyzkoušet, jak je možné něco takového opravit. Loutnu opravil, ale už nestihl výstavu v Brně, pořádanou SSH v roce 1985, kde chtěl původně nástroj vystavit. Přesto měla tato výstava pro Vavrouše veliký význam, a to proto, že se zde seznámil s dnes již velice uznávaným loutnařem Jiřím Čepelákem, který na výstavu přivezl jednu ze svých prvních louten.

Další nástroj, kterému se Petr Vavrouš věnoval, byla viola da gamba. Od Ing. Špičky získal plán gamby, který si překreslil a poznámky přeložené z angličtiny si vepsal do plánu. Když začal na gambě pracovat, šlo to z mnoha důvodů velmi pomalu. Do dílny se tehdy dostal jen jednou týdně po práci. Když pokročil tak daleko, že měl celý nástroj připravený na přiklizení vrchní desky, o týden později, kdy se chystal na tuto práci, zjistil, že vrchní deska rozměrově nesedí ke zbytku nástroje i když před týdnem vše pasovalo správně. O radu si šel k panu Slípkovi, který mu řekl, že začala topná sezóna. Každý kus dřeva pracuje jinak,

³⁶ *Český hudební slovník osob a institucí* [online].

Dostupné z: https://slovník.ceskyhudebnislovník.cz/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=7660.

³⁷ Společnost pro starou hudbu (SSH) založena v roce 1982.

³⁸ Orgán československé státní správy v letech 1945–1990.

³⁹ Přemysl Otakar Špidlen (1920–2010), pražský mistr houslař

⁴⁰ VAVROUŠ, Petr, houslař [ústní sdělení]. Srbin, 4. 10. 2023.

a proto vrchní deska nesešla. Rada zněla: „počkej do jara, ono se to vrátí“. Vrátilo se to, Vavrouš na jaře gambu dostavěl a úspěšně prodal. Tento nástroj mu udělal dobrou reklamu a s výrobou viol da gamba mohl pokračovat.

Sám Jan slípka v měsíčníku Hudební rozhledy roku 2006 o panu Vavroušovi řekl: *„Tak jedním z těch úplně prvních lidí, které jsem mohl něco naučit, byl pan Petr Vavrouš, který v současné době dělá snad jedny z nejlepších renesančních gamb, jejich kopie, a je to excelentní práce.“*⁴¹

6.4 Houslař Petr Vavrouš

Roku 1989 se uvolnily státní poměry a bylo povoleno soukromé podnikání. Petr Vavrouš toho využil a od 1. března 1989 začal s živností. Na národním výboru mu tehdy byl vystaven živnostenský list na „Opravu a výrobu hudebních nástrojů“. Od té chvíle o sobě mluvil jako o „houslaři na volné noze“. První dílnu si upravil v Praze 10 na Bohdalcí, díky podpoře paní Svobodové, kterou poznal ve svém předchozím zaměstnání. Během počáteční fáze podnikání se mu podařilo získat materiál od klavírníka pana Honegera z Benátek nad Jizerou, který rušil svou dílnu, včetně rezonančního smrku z let 1937 a 1963. Po Sametové revoluci byl vrácen otci Petra Vavrouše komunisty zabavený rodinný majetek. Rodina získala zpět dům po dědečkovi, který byl však hodně zanedbaný. V něm si Vavrouš hned začal zařizovat dílnu a byt. Fyzicky se podílel na rekonstrukci domu a po nocích vyráběl hudební nástroje, aby uživil rodinu. Vytvořil v té době například loutny, kytharone, violy da gamba a další příbuzné nástroje. V roce 1992 se s rodinou přestěhoval z Vršovic do Libně do domu po jeho dědečkovi.

Postupem času se začal specializovat výhradně na violy da gamba. V Čechách a na Moravě nebylo mnoho výrobců, proto se informace o jeho práci roznesla v okruhu muzikantů hrajících starou hudbu na dobové nástroje velice rychle. Práce měl v té době dostatek i na to, aby uživil svou rodinu. Možnost získat takto finanční prostředky pro rozrůstající se rodinu, a to, že ho práce opravdu bavila, bylo skvělou motivací dále vyrábět.

Navštívil mezinárodní interpretační kurzy staré hudby ve Valticích, pořádané SSH, kde byl zájem o jeho nástroje. Přes účastníky se seznámil s učitelem hry na violu da gamba na

⁴¹ *Hudební rozhledy*, 2006, s. 56–57.

Vídeňské univerzitě, jmenoval se **José Vazquez**.⁴² Pan Vazquez hodně cestoval po Evropě se svým asistentem. Někdy kolem roku 1995 se při cestě zastavil i v Praze. Vavrouš dostal od pana Vazqueze pozvání do Vídně a toto pozvání rád přijal. Pan Vazquez měl velice bohatou sbírku nástrojů, kterou představil Vavroušovi. On z ní byl nadšený, staré nástroje ho prý úplně pohltily. Měl zde před sebou řemeslo italských, německých a rakouských výrobců, viděl, jaké používali materiály, přemýšlel a zkoumal, jak je zpracovávali, jaké nářadí používali. To všechno dokázal ze starých nástrojů vyčíst. Nástroje si mohl zdokumentovat a při této návštěvě také hned dostal zakázky na výrobu nástrojů pro Vazquezovy žáky. Vazquez mu také svěřil přestavovanou pravděpodobně anglickou violu, kterou měl několik let otevřenou v kusech a chtěl ji upravit na diskantovou violu da gamba. Práce to byla náročná, ale s výsledkem byl pan Vazquez velice spokojen, a tak zakázek přibývalo. Díky němu začal Vavrouš také restaurovat nejen jeho sbírkové historické nástroje, ale dostalo se mu do rukou mnoho nástrojů i z jiných soukromých i státních sbírek od známých světových výrobců, jako byli např. Jacob Stainer, Claude Boivin, Jean-Baptiste Salomon, William Turner a další. Mohl si je změřit, zhotovit fotodokumentaci a jednoduché výkresy a podle nich pak stavět nástroje nové – jejich kopie.

V jeho padesáti letech přišlo období, kdy už pan Vavrouš nemohl plně v této práci pokračovat. Stavěl v té době nový rodinný dům, aby se mohla jeho rodina odstěhovat z Prahy, což byl jejich sen. Měl spoustu zakázek od pana Vazqueze, ty však často předával Janu Stejskalovi.⁴³ Mezitím mu přestaly přicházet zakázky na violy da gamba z českých zemí. Přemýšlel nad tím, jestli je v Čechách někdo další, kdo začal vyrábět tyto nástroje, nebo už opadla vlna zájmu, případně už je dostatek nástrojů. Snažil se vycházet lidem vstříc a bral do opravy i komerční nástroje. Ale když za ním začali chodit houslisté s požadavky na výměnu kobylek a podobnou údržbu nástrojů, uvědomil si, že takovou práci dělat nechce.

⁴² José Vazquez (1951–2021), narodil v Havaně na Kubě. V roce 1961 s rodinou emigroval do Severní Ameriky, kde studoval na Northwestern University a hrál v Collegium Musicum na University of Chicago pod vedením Howarda Meyera Browna. Poté se přestěhoval do Švýcarska, kde na Schola Cantorum Basiliensis studoval violu da gamba u Hannelore Müller a barokní housle u Jaapa Schroedera. V roce 1980 byl jmenován profesorem na Konzervatoři v Winterthuru a v roce 1982 profesorem violy da gamba na Hudební univerzitě ve Vídni. Stal se také sběratel historických nástrojů a zakladatel Orpheon Foundation.

⁴³ Jan Stejskal, učeň Petra Vavrouše

Přemýšlel, kudy by měla vést jeho další cesta, a postupně začal tyto komerční zakázky omezovat.

Poté se seznámil s člověkem, který vyráběl luky, a protože ho výroba luků, vše kolem ní, a lukostřelba samotná vždy lákala, začal se tomuto oboru intenzivně věnovat. Bohužel ho po dvou letech, kdy se zabýval luky a zároveň stavěl rodinný dům, začaly trápit záněty v rameni. Musel přestat s lukostřelbou a výrazně omezil i výrobu hudebních nástrojů. Úplně přestal s opravami moderních nástrojů. A protože ho velmi bavila a naplňovala stavba nových nástrojů podle vzorů houslařských mistrů renesance a baroka, nadále se věnoval hlavně této činnosti.

V posledním období se specializuje na výrobu viol da gamba. Z Čech a Moravy za ním už hudebníci většinou nechodí, má však zákazníky ze zahraničí. Během času si precizností, osobním přístupem a velkou vstřícností a ochotou získal u zájemců velmi dobré jméno. Ukázkou jeho jedinečného přístupu k zákazníkovi byla například stavba plnohodnotného znějícího nástroje na přání zájemce podle dochovaného tichého nástroje⁴⁴ Ernesta Busche ze sbírky norimberského muzea.

V tuto chvíli staví violy da gamba podle získaných plánů či okopírovaných a nafocených nástrojů, které restauroval pro pana Vazqueze. Spolu s tím se váže i výroba dobových smyčců, které se Vavrouš v posledních měsících též věnuje.

⁴⁴ Tichý nástroj: nemá ozvučnou skříň, nástroj hraje tiše, je používán ke cvičení.

7. Postupy při výrobě dobových smyčkových nástrojů podle Petra Vavrouše⁴⁵

Houslaři, kteří zhotovují klasické nástroje, se často specializují na jeden model nástroje, který nějakým způsobem rozvíjejí. Postupem času si k modelu vytvářejí různé pomůcky či nástroje, kterými si mohou zjednodušit práci.

„Nejen Špidlenové, ale i všichni ostatní mistři houslařství musí při stavbě nástroje dojít ke stejnému cíli: tedy k houslím, které mají všechny komponenty společné. Zároveň se ale uplatní kromě tradice a školy, ze které houslař pochází, také individuální řemeslný i tvůrčí přístup při řešení tvaru a detailů budoucího nástroje a jeho následných zvukových kvalit. Za dlouhá léta si houslaři pochopitelně nechávají pro sebe a své pokračovatele dosažené a někdy i poděděné zlepšováky, figly a hlavně recepty na laky a grunty.“⁴⁶

Petr Vavrouš se vydal odlišnou cestou. Snaží se vždy vyjít zákazníkům vstříc a dělat nástroje, které si přejí vlastnit a provozovat. Proto se nespécializuje pouze na jeden konkrétní model. Při stavbě nástrojů musí být schopen variability ohledně výběru náradí a přípravků, které používá. I on používá velkou škálu tzv. zlepšováků a speciálních výrobních přípravků jako je třeba „Vavroušova svorka“. Nechal si ji vyrobit u kováře a používá ji k fixaci při lepení krků viol da gamba.

Daná variabilita houslařské práce je také spojena s Vavroušovými zkušenostmi z restaurování nástrojů. Díky své práci s originálními nástroji ze 17. a 18. století, které měl možnost držet v ruce, získal mnoho cenných informací o jejich konstrukci a použitých materiálech. Tyto poznatky bohatě využívá ve své tvorbě, čímž rozšiřuje své možnosti v oblasti houslařského řemesla.

Následující podkapitoly se věnují stavbě violy da gamba a s procesy s tím spojenými.

7.1 Nastudování plánu

Pokud má Vavrouš k dispozici originální nástroj a podle něho chce postavit nový (kopii), musí provést podrobnou dokumentaci. *„Je to často problém. Spodní deska i vrchní*

⁴⁵ VAVROUŠ, Petr, houslař [ústní sdělení]. Srbin, 27. 6. 2024.

⁴⁶ HUBIČKOVÁ, Libuše, et al. *Špidlenové: čeští mistři houslaři : co nevíte o houslích--*, 2003, s. 98–100.

deska by teoreticky měly být stejné. Vy si to obkreslíte, dáte dohromady a zjistíte, že každá část je úplně jiná. Spousta zkreslení se vnese například vlivem oprav. Sice se říká, že dělám kopii, ale spíš dělám nástroj podle daného starého nástroje, v jeho duchu. Musím z něčeho vyjít, a protože chci, aby to vypadalo pravidelně, udělám kompromis. Takže udělám obrys, nakreslím si šablonu. Na základě toho vytvořím kopyto, a hlavně se snažím zachytit, jakým způsobem byl nástroj postavený, co bylo původní a co další přidaný materiál. Také vycházím z toho, co už o jednotlivých výrobcích vím.“

Každý houslař, pokud tvoří kopii originálního nástroje, měl by vycházet ze zvyklostí a z použitého materiálu původního autora. *„Zdokumentuji si většinou úplně všechno, přesně si tam všechno napíšu, i poznámky o tom, co není originální. Bývá vidět, jestli je to zmenšené nebo zvětšené. Většinou se nedochovaly krky, byly předělávané kvůli módním trendům i druhu používaných strun. Vidím hlavicí a vím, že je to původně gamba, bylo tam 6 dírek, nebo 5 dírek v případě kvintonu, a teď je to přestavěné na 4 struny, tak si to samozřejmě všechno musím zaznamenat a obkreslit a hlavně nafotit, ty fotky jsou hodně vypovídající. Třeba jak je přidělaný krk. Tehdejší výrobci měli své osobité pracovní postupy, a proto se i nástroje stavěly různým způsobem. Někteří používali špalek, který byl součástí věnce⁴⁷ pro uchycení krku, jiní přilepili vrchní luby přímo k prodloužené části tělesa krku. Já to dělám vždy jedním způsobem, protože je to jednodušší a také praktické. Když například nástroj upadne a poničí se, povolí to v tomto slepení Destrukce přilehlých součástí je menší a následná oprava je pak snazší.*

Speciální otázkou při opravách historických nástrojů je i retušování původních laků. Je třeba z povrchu laku nástroje odstranit nečistoty a saze, které se tam v průběhu staletí usadily, aby se objevila původní barva a přibližné složení laku. Potom je teprve možné přistoupit k retušování opravených míst.“

7.2 Dřevo⁴⁸

Pro výrobu nástrojů je klíčový pečlivý výběr dřeva, neboť kvalita nástroje závisí právě na něm. Dřevo, jako přírodní materiál, má různorodé vlastnosti vyplývající z podmínek, ve kterých roste. Podle vědeckých studií můžeme rozlišit mezi ideálním rezonančním dřevem,

⁴⁷ Více v kapitole 7.3 Forma.

⁴⁸ PILAŘ, Vladimír a ŠRÁMEK, František. *Umění houslařů*, 1989, s. 393–394.

průměrným dřevem a dřevem nevhodným. Houslař musí být schopen nevhodné dřevo identifikovat a ihned vyřadit. Zkušený mistr si poradí s ideálním dřevem bez komplikací, avšak skutečné mistrovství se projevuje ve schopnosti zpracovat i méně vhodný materiál tak, aby nástroj zněl co nejlépe. Vzhled dřeva není tak podstatný jako jeho vnitřní struktura a hustota let. V houslařských rodech se často dědí zásoby dřeva z generace na generaci, což pomáhá udržovat vysokou kvalitu vyráběných nástrojů.

Petr Vavrouš neměl v rodině předchůdce, a proto si musel použitelné dřevo sehnat sám. V následujících větách popisuje, jak se ke dřevu dostal a co se mu podařilo sehnat. „*Od klavírníka pana Honegra z Benátek nad Jizerou jsem získal smrk, který byl řezaný na klavíry ale mohl jsem ho použít. Když jsem stavěl menší nástroje, tak šířka vyšla krásně, nebo jsem lepil i z několika kusů, jako se to dělalo u anglických a běžně i u starých italských nástrojů. Vycházelo se z materiálu, který byl k dispozici. No, a já jsem začínal a neměl jsem vůbec nic. Takže materiál od pana Honegra mně ze začátku vytrhl trn z paty. Postupně jsem začal shánět svůj vlastní materiál.*“

Na přední desku nástroje se nejčastěji používá smrkové dřevo, proto je nutné si vytvořit zásobu rezonančního smrku. Získané dřevo od pana Honegra by určitě Vavroušovi nestačilo, a tak musel shánět materiál dál. „*Na Šumavě bylo, a ještě je, možné sehnat rezonanční smrk, je to oblast, kde se rezonanční smrk vždy těžil. Někteří výrobci tvrdí, že není příliš kvalitní, a jezdí už jenom pro alpský smrk do Švýcarska nebo Itálie. Šumavský smrk se v našich zemích ale vždy jako rezonanční dřevo používal, proto ho používám také spolu s dalšími druhy domácích dřevin, jako je javor, ořech, švestka, zimostřez, šerík.*“

V dnešní době se dají sehnat tzv. přířezy, naštípané a nařezané kusy dřeva, které jsou připravené na další opracování na nástroj. Vavrouš si dřevo sám zpracovával, někdy si strom sám kácel. „*Na Šumavě v manipulačním skladu Vám prodají kmen, který leží, je 5 m dlouhý, má třeba 60 až 80 cm v průměru, a řeknou, tak si to odvezte. Jenomže to je několik tun dřeva, obrovská váha, je to čerstvé. Musíte to nakrátit, v místě suků to říznete. Pak se ten špalek musí postavit na kolmo, musíte to rozbít pomocí klínů na menší kousky, to je vysilující. Když to přivezete do dílny nebo do strojovny, tak už pak můžete řezat na pilách. Takže šumavský smrk se dá použít velice dobře.*“

Pro zadní desku a luby se nejčastěji používá dřevo javorové. „No a pak jsem sháněl javor, ten je vlastně všude docela podobný. Samozřejmě, ten houslařský javor je takový ten vlnitý, jak máte tady na těch houslích. Ten prý je nejlepší na Balkáně, ten také používali i italští houslaři, a proto to každý používá, protože chce, aby nástroj vypadal jako nástroj starých italských mistrů. Když to pak vidíte, říkáte si, že získávání takového javoru je hodně neekologické, materiál se řeže jenom s tím úmyslem, aby se z toho vytěžilo jen to nejlepší a nejdražší, co se dá dobře prodat. Ale například na gambách je použitý materiál velmi různorodý. Staré gamby byly ze všeho možného, z hladkého javoru, dělaly se i skládané, třeba z méně kvalitního materiálu, ale dokázali to skloubit tak, že to působilo atraktivně. Také používali i ovocné materiály. Někde jsem četl, že jednomu starému italskému mistru přezdívali Hruška, protože vyráběl místo z javoru z hruškového dřeva.

Jeden anglický nástroj, který jsem si jenom měřil, měl luby a zadní desku vytvořené ze švestky. A protože švestka je většinou útly strom, a ještě ke všemu má dvoubarevné dřevo, bělové a jádrové, ta běl je světlá, jádro tmavé, tak deska byla z jádrového dřeva a luby byly vyskládané ze dvou kousků dřeva a byly plné suků. Nebo jsem tady měl nedávno člověka, který má gambu opravdu letitou, dejme tomu kolem roku 1710. Říká, že to je výrobek nějakého rakouského kláštera. Nástroj má na vrchní desce suk, po délce říznutý, dlouhý a široký. Přes půl vrchní desky byl tento suk viditelný, a přesto ten nástroj z tohoto dřeva udělali, hrálo se na něj, takže jsem trochu ztratil zábrany, i když samozřejmě musím respektovat požadavky zákazníků a snažím se sukům vyhýbat a nepoužívat dřevo takhle opticky pobuřující. Ale dochovaly se nástroje, které suky mají.“

Vavrouš zmiňuje, že používá výhradně dřevo místní, a tak, když někdo z okolí kácel strom na zahradě, hned o tom věděl. „Šel jsem hlavně po hruškách, po tisu a po ořechách. Ořech jsem hodně používal. Evropský ořech je trošičku méně barvený. Tohle, co vidíte, to je ořech dovezený z Ameriky. Je to řídké dřevo a bývá to špatně usušené, je to takzvané zkornatělé. To znamená, že při sušení se vysuší hlavně povrch a vnitřek se dobře nedосуší, tak zůstane delší dobu, to dřevo si na to zvykne. A když ho pak rozřezáte, tak se vám ty přířezy ohnou. Velkou část přířezů jsem si sám, nebo s pomocí, nařezal přímo z vlastnoručně pokácených kmenů.“

7.3 Forma

Pro výrobu violy da gamba je potřeba plán nástroje, který obsahuje všechny potřebné tvary, rozměry a detaily nutné ke zhotovení nástroje. Takový plán je možno zhotovit svépomocí podle dochovaného nástroje, nebo je možno jej koupit v muzeích, či od soukromých sběratelů. Podle tohoto plánu se vyrobí základní šablony a podle nich se vytvoří forma, které se také říká kopyto.

Přichází na řadu v případě violy da gamba sestavení šesti dílů lubů do tzv. „věnce“. Věvec se vytváří pomocí formy, která může být vnitřní nebo vnější. Dá se vytvořit i stavbou tzv. „na desku“, bez formy. Každý způsob má své výhody i nevýhody a sám houslař si zvolí odpovídající postup.

Nejstarší postup vycházející z tvorby forem na loutny používá **vnitřní formu**, kterou představuje rovná deska ve tvaru nástroje. Luby se následně ohýbají po obvodu formy. Po přiklizení špalků a lubů se obkreslí tvar nástroje na horní a spodní desku. Houslařům dává možnost dotvarovat si růžky, které mají dopad na vzhled nástroje. Tento způsob stavby se nazývá také „italský“. Italští mistři, s nimi i Antonio Stradivari,⁴⁹ stavěli nástroje na tuto formu.⁵⁰ Podle Přemysla Špidlena⁵¹ v Cremoně pracovali pravděpodobně s touto formou odlišným způsobem. Luby ohýbaly podle formy, přidělali krk a poté formu vyndali a teprve obkreslovali tvar desek. Luby už však nedržely pevný tvar a houslaři hlídali hlavně osu krku a horního a spodního špalíku. Tak mohlo dojít k ohnutí věnce.⁵² Vavrouš staví své nástroje právě na vnitřní formu.

⁴⁹ Antonio Stradivari (1644–1737), italský mistr houslař pocházející z Cremony

⁵⁰ HUBIČKOVÁ, Libuše, et al. *Špidlenové: čeští mistři houslaři : co nevíte o houslích--*, 2003, s. 114–116.

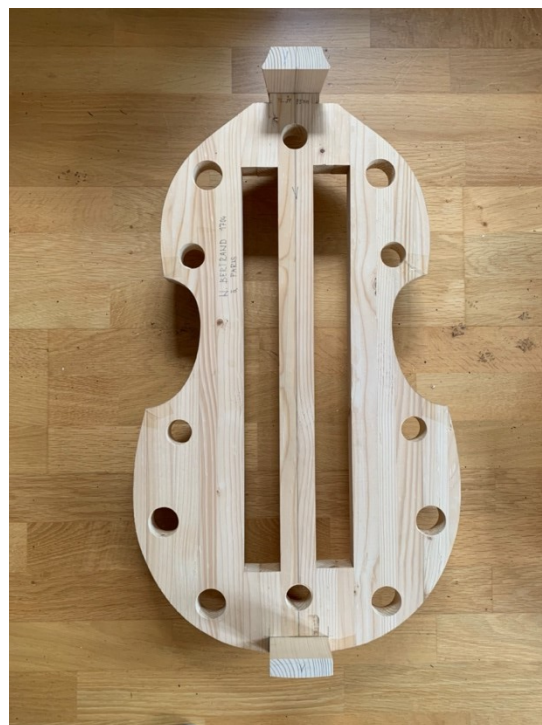
⁵¹ Přemysl Otakar Špidlen (1920–2010), pražský mistr houslař

⁵² HUBIČKOVÁ, Libuše, et al. *Špidlenové: čeští mistři houslaři : co nevíte o houslích--*, 2003, s. 116.

Petr Vavrouš měl možnost opravit dva nástroje od **Johanna Georga Sellase**,⁵³ které byly stavěny specifickým způsobem a to tak, že na rohové špalíčky vnitřní formy přibíl luby hřebíčky a na lubech byly proto od nich znatelné díry.



Obrázek 5 Vnitřní forma se špalíčky, Zdroj: [3]



Obrázek 9 Vnitřní forma bez bočních špalíčků, Zdroj: [3]

Vnější formu začali používat houslaři na konci 18. století ve Francii. Práce je rychlejší, ale oproti vnitřní formě už tvar definitivně fixuje a pozdější úpravy tvaru už nejsou možné.

⁵³Johann Georg Sellas (cca 1650–1724 Innsbruck) byl houslař. Původně hudebník a farní zpěvák, v roce 1681 získal císařské povolení pracovat jako houslař v Innsbrucku, aby uživil svých pět sourozenců. Převzal rodinné řemeslo po otci a prováděl opravy pro dvorní orchestr, dodával nové nástroje a smyčce. Jeho práci komplikovala duševní nemoc, která se projevila v roce 1691 a vedla k ekonomickým potížím. Přesto byl schopen provádět menší opravy, větší zakázky přenechával jiným odborníkům. Zdroj: HOPFNER, Rudolf. Seelos (Sellas), Familie. *Oesterreichisches Musiklexikon online* [online]. [cit. 2024-07-11]. Dostupné z: <https://dx.doi.org/10.1553/0x0001e228>.

7.4 Stavba nástroje⁵⁴

Jakmile je kopyto hotové, může se začít se stavbou nástroje. Na kopyto se lehce přiklíží dva základní a čtyři rohové špalky. U anglických a některých francouzských viol jsou rohové špalky nahrazeny vylepením lněným plátnem. Na vnitřní formu, s opracovanými špalíky se naohýbají luby a přiklíží se ke špalíkům, čímž vznikne tzv. věnec.

Na věnec se z vnitřní strany u spodního okraje lubu přilepí olubení neboli přilubek, který rozšiřuje a zesiluje lepený spoj se spodní deskou. U některých viol se místo dřevěného olubení u spodní desky používá ke zpevnění spoje rovněž lněné plátno.

Následně se připraví zadní deska a ožebčuje se, což ji vyztuží. Žebrování tvoří latky a destičky většinou ze smrkového dřeva a může mít různý tvar. Jednotlivá žebra jsou umístěna kolmo k centrálnímu spoji většinou dvou kusů zadní desky. Na jedno z žeber se při dokončování nástroje postaví tzv. duše. Následuje uvolnění špalků, vyjmutí vnitřní formy z věnce a přiklizení olubení k jeho vrchnímu okraji. Poté se ožebrovaná zadní deska přiklíží ze spodní strany na věnec. U většiny viol má zadní deska v horní části zlom, podobně jako u kontrabasu. Pro vytvoření tohoto zlomu se zadní deska nařízne a v tomto místě zahřeje, aby ji bylo možné ohnout.

Následující částí pracovního postupu je přiklizení krku s vypracovanou hlavicí a kolíčníkem. Tradičně se používaly k fixaci krku hřebíky procházející vrchním špalkem, ale Vavrouš nyní používá vruty, aby byl spoj lépe rozebíratelný v případě nutnosti opravy nástroje. Důležitým aspektem této operace je nastavení správného úhlu krku, který pak určuje optimální výšku kobylky na dokončeném nástroji. Poté se může přistoupit k tvarování vrchní desky. Její obrys je určen vrchním tvarem věnce. Oříznutí tvaru desky provádíme z vnější strany obrysu ve vzdálenosti asi 3 mm.

Následně se vypracuje horní deska z vrchní (vnější) strany a poté i z vnitřní. Po přiklizení basového trámce, který může být na koncích fixován k desce plátnem, se vyříznou pomocí pilky a nože rezonanční otvory. Vrchní a spodní část rezonančního otvoru byla často z vnitřku nástroje přelepena proužkem plátna pro zpevnění a jako prevence prasknutí, což

⁵⁴ VAVROUŠ, Petr, houslař [ústní sdělení]. Srbín, 27. 6. 2024.

bylo běžné u nástrojů anglických výrobců. Jakmile je v dalším kroku horní deska přiklášena, je nástroj uzavřen. Po dostatečném vytvrzení spoje je možno přistoupit k opravování okraje horní a spodní desky.

Následuje výroba hmatníku, který bývá z měkčího dřeva a je dýchován okrasnou dýhou, například palisandrem, ebenem nebo javorem s případnými intarziemi. Hmatník se přilepí a následně se opracuje krk. Vrchní část krku je zakončena kolíčníkem s ladícími kolíčky a hlavicí ve tvaru voluty příp. zvířecí, lidské, nebo božské hlavy.

Poté se vyrobí struník a jeho ukotvení, horní, případně i spodní pražec. Důležitými závěrečnými kroky na nalakovaném nástroji je umístění duše. do jeho vnitřního prostoru, vypracování kobylky a ostrunění nástroje.

7.5 Lak⁵⁵

Lak k výrobě nástrojů neodmyslitelně patří, zajišťuje ochranou vrstvu a má také estetický význam. Petr Vavrouš zmiňuje svou zálibu ve výrobě laků a vůbec badatelskou práci s tím spojenou. *„Dříve se používal lak výhradně olejový. Ale laky byly nejdříve olejové a pak, v 18., 19. století, se začal používat lihový lak. A ty laky původní italské olejové začaly ztrácet na významu, protože i když se lidem líbily, tak daleko praktičtější bylo dělat lihové laky. To je úplně něco jiného, ale používání těchto lihových laků má velkou výhodu v tom, že je to vlastně pryskyřice rozpuštěná v nějakém rozpuštědle, které když vyschne, tak je ten lak tvrdý, kdežto u olejového laku probíhá i vlivem ultrafialového záření změna v oleji, který je do toho laku použitý. UV paprsky urychlují oxidaci oleje v laku a proto lak huhne – „zasychá“. Takže je to jiný způsob lakování. A já jsem od lihových laků přešel k olejovým a začal s nimi experimentovat a teď už na ty olejové nedám dopustit. Je to pro mě daleko méně praktické, protože olejový lak zasychá třeba do druhého dne na slunci, ale když nemá přístup ke slunečnímu záření tak tuhne třeba půl druhého týdne, čtrnáct dní jedna vrstva, a těch vrstev je několik, třeba pět, sedm. Tuhnutí probíhá pomaleji, i když je pod mrakem, protože UV záření proniká i mraky.“*

Jaká může být představa houslaře, když má hotový nástroj a chystá se ho nalakovat?
„No ano, představu určitě mám, jsem trošku nepřizpůsobivý, takže se většinou snažím vnutit

⁵⁵ HUBIČKOVÁ, Libuše, et al. *Špidlenové: čeští mistři houslaři : co nevíte o houslích--*, 2003, s. 134.

své názory budoucím zákazníkům a vím, že když někdo hraje na starý nebo na kopii starého historického nástroje, tak většinou chce, aby vypadal jako starý, což je pro mě jako rudý hadr pro býka. Tehdy byly nástroje téměř všechny světlé, prostě byly nalakované lakem, který houslaři získávali z pryskyřice a z oleje a z nějakého rozpouštědla, a barvily se až dodatečně. To byla věc spíše módní, aby se trošku odlišily, ale jinak ty původní laky byly všechny světlé. Takže, co se týče fyzického vzhledu, tak se vždycky snažím oponovat těm lidem, kteří chtějí tmavé nástroje, protože, ať se člověk snaží, jak chce, tak to nevypadá úplně dobře. A ten nástroj, no vypadá to prostě jako lež a z toho já se snažím vždycky vycouvat. Takže, co se týče povrchové úpravy, tak se snažím dělat světlé nástroje. Když někdo trvá na tmavším, pokusím se lak nějakým způsobem přizpůsobit, aby to podle mých představ ještě bylo opticky snesitelné.“

Vavrouš nejprve zkoušel mnoho surovin, receptů a způsobů nanášení laku, až si našel vlastní cestu. „Ale je to složitý proces, začíná vlastně složením a konzistencí laku, způsobem nanášení, nanášecími prostředky, způsobem schnutí a dalšího zpracování toho laku, že vlastně každý houslař, který takto experimentuje, si vytvoří nějaký postup, který mu vyhovuje a který pak používá. Ze začátku jsem byl nadšený, míchal jsem všechno možné dohromady, pak to bylo měkké, takže na tom zůstaly otisky prstů, nebo se to i smývalo, nebo to nešlo nanášet, protože se barva rozpíjela, takže jsem opravdu zkoušel všechno možné.“

V současné době používám vlastně jenom lněný olej, modřínovou pryskyřici a terpentýnový éterický olej jako ředidlo, těkavou látku, která ten lak zředí, takže se dá dobře nanášet, a malé procento sikativu, který urychluje schnutí. Prostě v jednoduchosti je síla.“

8. Historické smyčcové nástroje Petra Vavrouše⁵⁶

Představím zde některé nástroje z Vavroušovy tvorby, které jsem mohla vidět na vlastní oči. Většina z nich jsou kopie podle dochovaných nástrojů či plánů evropských houslařů 16., 17. a 18. století.

8.1 Basová viola da gamba – podle vzoru Johanna Georga Sellase

Tento nástroj je postavený podle vzoru nástroje Johanna Georga Sellase z počátku 18. století, který v originále Petr Vavrouš opravoval. Viola vyrobená v Innsbrucku je v mnoha ohledech podobná nástrojům Jacoba Stainera. Innsbruck je vzdálený jen několik kilometrů od Absamu, kde Stainer pracoval. Na této viole můžeme vidět podobnou konstrukci lubů a zadní desky tvořenou ze střídajících se pásků z javorového a švestkového dřeva, což je pro některé ze Stainerových viol typické.



Obrázek 10 Luby ze tří pásků, Zdroj: [3]

Luby jsou tvořeny ze třech slepených pásků dohromady. Krajní pásky z javorového dřeva a střední pásek ze

švestkového dřeva. Z těchto pásků je tvořena i zadní deska. Tato kombinace zdůrazňuje odlišnost barvy dřeva, a tím tvoří pruhovanou strukturu nástroje. Někteří Francouzi, jako například Claude Boivin,⁵⁷ také vyráběli podobně skládané nástroje, pravděpodobně podle

⁵⁶ VAVROUŠ, Petr, houslař [ústní sdělení]. Srbín, 27. 6. 2024.

⁵⁷ Claude Boivin, narozený krátce před rokem 1707 ve vesnici Humberville v oblasti Champagne, byl významný francouzský výrobce hudebních nástrojů pocházející ze středostavovské rodiny. Jeho strýc Michel Pignolet de Montéclair, skladatel a teoretik, mu finančně pomohl koupit dílnu Nicolase Bertranda v roce 1725. V roce 1732 se Boivin oženil s Étienne de Varenne a svůj podnik přesunul do Rue de la Licorne a později do Rue de Tiquetonne, kde koupil část podniku Christoha Chiqueliera. Působil také jako maître juré comptable pařížského cechu výrobců hudebních nástrojů. Boivin zemřel v roce 1756 a jeho dílnu převzal Louis-Jacques Rastoin, který se následně oženil s Boivinovou vdovou. Boivinovy nástroje, mezi nimiž byly hlavně smyčcové nástroje a kytary, se dnes nacházejí v prestižních sbírkách, jako jsou Yale University a Musée de la Musique v Paříži.

vzoru Jacoba Stainera. Používali však jinou kombinaci dřev, javor a cedr, které jsou také barevně odlišné. Stainer i Sellas používali švestku, což byl v té době běžný materiál, pravděpodobně kvůli jeho atraktivní barvě a relativně snadné dostupnosti. Švestkové dřevo má různě barevné textury a je méně náročné na zpracování. K použití na tenké pásky není třeba získávat široké desky z kmene, může se využít právě švestka, která nedorůstá takových rozměrů. Lze využít i zvlněný javor, který má zajímavou strukturu jen těsně pod kůrou, zatímco směrem ke středu kmene mizí.

Výložky na nástroji jsou vyrobeny ze dvou tenkých proužků ebenu, mezi které je vložen tenký proužek javoru. Výložky na tomto nástroji si dělal Vavrouš sám. V dnešní době se výložky vyrábí i továrně a mohou si je houslaři koupit už hotové. Hlavní rozdíl je viditelný až při svitu slunce. Na ručně vyrobených výložkách můžeme vidět tzv. "zrcátka" - dřevěné paprsky, které zvyšují reflexivnost světla. Při správném úhlu se na nich objeví příčné čárečky, které odráží světlo více než jiné části nástroje.

Kolíčky jsou vytvořené ze šeríku. Toto dřevo se dobře opracovává a má pěkné barevné žíhání do růžové barvy.



Obrázek 11 Šeríkové kolíčky, Zdroj: [3]



Obrázek 12 Zadní deska skládaná z javoru a švestky, Zdroj: [3]

8.2 Basová viola da gamba – podle vzoru Michela Collichona

Sedmistrunná basová viola od Michela Collichona z roku 1691 je příkladem francouzského řemeslného umění 17. století. Nástroj je vyroben z různých druhů dřeva, které Collichon pečlivě vybíral. Pro luby a zadní desku bylo použito exotické dřevo Svietenia mahagoni. U některých basových viol použil Collichon stejný materiál na přední i zadní desku a luby.

Přestože původní dřevo již není dostupné kvůli přísným regulacím, Vavrouš použil pro stavbu své kopie Colichonova nástroje originálu podobné africké dřevo na luby a zadní desku. Toto dřevo získal z německé dřevozpracující továrny z dýhárenských zbytků, což je vysoce kvalitní

středové dřevo zbylé po výrobě dýhy. Materiál byl barevně upraven do červena, aby více připomínal originální dřevo.

Přední deska je vytvořena z předem ohýbaných pásků smrkového dřeva a na ní jsou umístěny ozvučné otvory ve tvaru „c“. Na krk je použito ořechové dřevo ze severních Čech. Količky jsou vyrobené z šejříku stejně tak jako u nástroje podle vzoru Sellase. Količky se často na původních nástrojích nedochovaly, a tak Vavrouš volí takové tvary hlaviček količků, které umožňují snadnou manipulaci a přesné ladění nástrojů.



Obrázek 13 Francouzská viola da gamba,
Zdroj: [3]



Obrázek 14 Krk z ořechového dřeva Zdroj: [3]



Obrázek 15 Mahagonová zadní deska Zdroj: [3]

8.3 Basová viola da gamba – podle vzoru Paola Magginiho

Tento nástroj představuje italské violy da gamba, vyráběné na přelomu renesance a baroka. Je podobný violoncellu, tento nástroj však není určen pro virtuózní sólovou hru, ale spíše pro harmonický doprovod a basové party.

Vrchní deska nástroje je tradičně klenutá a vyrobena ze smrkového dřeva, které je v Itálii běžně používáno pro svou výbornou rezonanci. Na desce jsou typické „f“ ozvučné otvory, které jsou charakteristickým prvkem italské konstrukce smyčcových nástrojů. Zadní klenutá deska byla pravděpodobně po destrukci na originálním nástroji vyměněna za plochou. Na originálním nástroji



Obrázek 16 Italská viola da gamba, Zdroj: [3]

se nedochoval ani původní krk, celý nástroj byl následně předělaný na violoncello. Vavrouš využil nesrovnalosti u zadní desky, a tak na své kopii nástroje vytvořil zadní desku klenutou z topolového dřeva v Itálii běžně používaného k výrobě podobných nástrojů pro své výtečné akustické vlastnosti. Luby jsou na této kopii také z dřeva topolového.

Patka krku je velmi masivní, což je charakteristické pro starší konstrukce italských nástrojů této doby. Na rozdíl od moderních violoncell, kde se krk fixuje do výřezu ve vrchním špalku, zde je krk fixován hřebíky zevnitř přes luby. To vyžadovalo masivnější patku, aby hřebíky dokonale držely.

Posledním typickým znakem italských nástrojů jsou vytvarované růžky. Při stavbě věnce na formu se používají rohové špalíčky. Tato technologie je po staletí stejně úspěšně používána i u stavby moderních nástrojů. (Obr. 8).



Obrázek 17 Akátové kuličky, Zdroj: [3]



Obrázek 18 Topolová zadní deska, Zdroj: [3]

8.4 Diskantová viola da gamba – podle vzoru Williama Turnera⁵⁸

Diskantová viola da gamba, kterou postavil William Turner v roce 1647, je výjimečným příkladem anglické stavitelské tradice. Kopie tohoto nástroje je vyrobena z běžně užívaných materiálů. Přední deska je vytvořena speciálním anglickým způsobem z předem ohnutých pásků ze smrkového dřeva, které je známé svými vynikajícími akustickými vlastnostmi. Na této desce se nacházejí ozvučné otvory ve tvaru "c", které jsou typické pro anglické nástroje té doby. Významným zdobným prvkem je také rozeta ve tvaru srdce, vytvořená z ebenu a pergamenu, umístěná pod strunami v horní části vrchní desky,



Obrázek 19 Srdcová rozeta

kteří přispívá k celkovému vzhledu a zvukovému charakteru nástroje. Luby a zadní deska nástroje jsou vyrobeny z javorového dřeva. Ebenové dřevo použité na hmatníku a struníku přidává nástroji nejen vizuální eleganci, ale také zvyšuje jeho odolnost a trvanlivost.

Šest střevových strun je naladěno na d, g, c', e', a', d'', z nichž spodní tři struny jsou opředené stříbrným drátkem a vrchní tři jsou čistě střevové. Struny

Originál této konkrétní diskantové violy da gamba, stejně jako druhá dochovaná diskantová viola da gamba od Williama Turnera, přežila do současnosti s přestavbami na čtyřstrunné violy. Přestavby byly provedeny již v 18. století. Spodní část obou nástrojů vykazuje zúžení lubů, což bylo nezbytné pro držení nástroje pod bradou. Houslař v Basileji dokonce dokončoval druhou přestavbu, když tento nástroj objevil José Vazquez. Tehdejší majitelka se nechala přesvědčit, že tento vynikající příklad anglické stavitelské tradice by měl být znovu přestavěn na diskantovou violu da gamba, aby mohl svůj pozemský život vést v původním zamýšleném duchu.

⁵⁸ William Turner, londýnský houslař 17. století, o jeho datu narození a úmrtí se nezdají být dochovány konkrétní informace. Avšak z dochovaných nástrojů od Turnera lze usuzovat, že vyráběl v období 1647 až 1656.

8.5 Tenorová viola da gamba – podle vzoru Johna Rose

Tenorová viola da gamba, známá také jako lyra viol, představuje anglický nástroj od Johna Rose mladšího (pohřben 29. července 1611), který byl považován za jednoho z nejvýznamnějších anglických výrobců viol a jeho práce zanechala trvalý vliv na konstrukci těchto nástrojů. Pracoval v Bridewellu v Londýně a svými nástroji dosáhl charakteristického tvaru anglické violy. Tyto violy sdílejí základní rysy s benátskými nástroji včetně lehké konstrukce se šikmými rameny, hlubokými luby a plochým zády. Rose zavedl inovaci v podobě použití pěti kusů dřeva pro vrchní desku, což se stalo charakteristickým znakem anglického designu viol. Nástroje Johna Rose jsou také známé pro svou bohatou zdobnost s geometrickými vzory vyrytými horkou jehlou. Jeho dovednosti v oblasti výroby nástrojů byly oceněny jak v Anglii, tak v zahraničí. Potvrzuje to zápis z roku 1561, který uvádí, že jeho sláva se rozšířila po velké části křesťanstva, a jeho jméno bylo vychvalováno i v Itálii. John Rose mladší tak svými nástroji a inovacemi významně ovlivnil vývoj konstrukce viol na více než sto let.



Obrázek 20 Anglická viola da gamba

Vavroušova kopie je charakterizována svou elegantní konstrukcí a využitím kvalitních materiálů. Horní deska je vyrobena ze smrkového dřeva, kde jsou vytvořeny otvory ve tvaru „c“, které přispívají k jeho jedinečnému akustickému profilu. Spodní deska a luby jsou zhotoveny z javoru.

Kolíčky, sloužící k ladění strun, jsou vyrobeny ze šeríku, známého svou pevností a jemností. Povrch hmatníku a struníku je zhotoven z ebenového dřeva, které je ceněné pro svou tvrdost a odolnost, což zajišťuje dlouhou životnost těchto kritických částí nástroje.

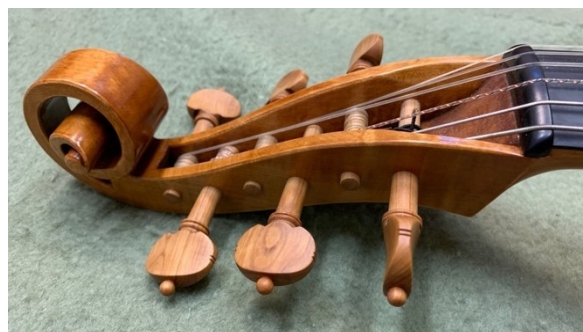
Lyra viol má šest střevových strun, které jsou laděny do G, c, f, a, d', g'. Tři spodní struny jsou opředeny stříbrným drátkem, který zajišťuje hluboký a rezonující zvuk. Zvláštní pozornost zaslouží struna „f“, na které je viditelná otevřená spirála navinutí stříbrného drátku. Umožňuje plynulý zvukový přechod mezi čistě střevovými strunami a hlubšími strunami, které jsou hustě ovinuté stříbrným drátkem, čímž se dosahuje vyváženého tónu napříč celým spektrem ladění, a přitom působí jako designový prvek.



Obrázek 21 Zalomení zadní desky, Zdroj: [3]



Obrázek 22 Středová struna opletená jemnou spirálou, Zdroj: [3]



Obrázek 23 Vyřezávaná hlava a šeríkové kolíčky, Zdroj: [3]

8.6 Barokní housle – podle vzoru Jacoba Stainera

Nejstarší známé housle od Stainera jsou datovány do roku 1638 a nesou označení Absam.⁵⁹ Kromě houslí vyráběl také violy da braccio, basové violy da gamba, violoncella a kontrabasy. Každý z jeho nástrojů byl mistrovským dílem, které se vyznačovalo nejen krásou, ale také vynikajícím zvukem. Stainerův vliv na houslařství byl značný. Jeho nástroje jsou vysoce ceněny a jeho techniky inspirovaly mnohé následovníky.

Kopie barokních houslí byla zhotovena na základě plánu publikovaného v britském měsíčníku "The Strad",⁶⁰ který se specializuje na smyčcové nástroje. Původní plán představoval moderní verzi houslí. Petr Vavrouš musel provést úpravy, aby výsledek odpovídal charakteristikám barokních nástrojů.

Vavrouš se zaměřil na několik klíčových aspektů, které přizpůsobil baroknímu stylu. Především zkrátil hmatník, aby odpovídal historickým standardům. Dále upravil výšku kobylky, která byla u barokních houslí nižší než u moderních nástrojů. Tyto úpravy byly nezbytné pro dosažení autentického vzhledu a zvuku barokních houslí.

Aby vyhověl specifickým požadavkům zákaznice, upravil Vavrouš menzuru nástroje tak, aby byla shodná s moderními houslemi. Tento krok umožnil snadnější přechod mezi nástroji různých epoch, aniž by hráč musel měnit své techniky či návyky. Taková úprava je zvláště užitečná pro hudebníky, kteří hrají na různé typy houslí a potřebují zachovat konzistenci ve hře.

Další významnou úpravou bylo zkrácení a zúžení basového trámce, typického prvku barokních houslí. Přední deska houslí byla vyrobena ze smrkového dřeva, tradičně ceněného pro své výborné rezonanční vlastnosti. Luby a zadní deska byly vyrobeny z javorového dřeva. Zadní deska byla zhotovena z jednoho kusu javoru. Na houslích jsou použity kuličky z buxusu.

⁵⁹ SENN, Walter. Stainer, Jacob. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2001.

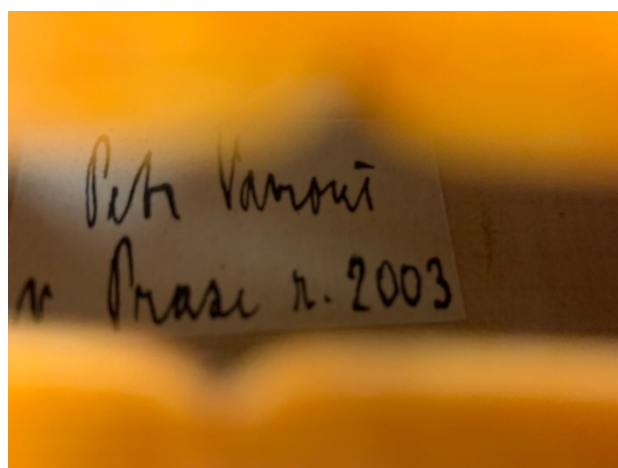
⁶⁰ The Strad, britský měsíčník zaměřený na klasickou hudbu a smyčcové nástroje – především housle, violu, violoncello a kontrabas – určený jak amatérským, tak profesionálním hudebníkům, založen v roce 1889.



Obrázek 24 Barokní housle, Zdroj: [3]



Obrázek 25 Uchycení struniku, Zdroj: [3]



Obrázek 26 Viněta Petra Vavrouše, Zdroj: [3]

Závěr

Autorka se v práci zaměřila na osobnost houslařského umění Petra Vavrouše, který se věnuje výhradně stavbě historických nástrojů a speciálně violám da gamba. Přiblížila jeho zajímavou cestu k houslařskému řemeslu. Ač nevedla přes institucionální vzdělání, získal Petr Vavrouš uznání i v zahraničí.

Detailní zkoumání Vavroušových pracovních postupů odhalilo zajímavé rozdíly ve srovnání s houslařským uměním, které se zaměřuje na moderní typy smyčcových nástrojů. Specifika najdeme již při počátku pracovního postupu, kdy se jedná obvykle o kopie nástrojů, které musí houslař podrobně prozkoumat a zvolit co nejadekvátnější výběr dřeva. Jedná se typy dřevin, které se v moderním houslařství běžně nepoužívají – šeříkové dřevo na kolíky, ovocné dřeviny apod., často se snahou využít místní české dřeviny. U historických nástrojů využívá Petr Vavrouš rovněž nejrůznější typy zdobení nástroje počínaje rozetou a konče například zdobením hmatníku výložkami. Zároveň má ale houslař větší svobodu při tvorbě, která není tak náchylná na odchylky jako je tomu u stavby moderních nástrojů. Při výrobě se také Petr Vavrouš vyhýbá moderním technologiím a využívá metodu stavby tzv. na formu, která může přinést drobné odchylky, avšak je v souladu s tradičními postupy a zachovává určitou osobitost. Vavrouš také vychází z potřeb a přání zákazníků co se týká menzury, velikosti nástrojů a podobně, jelikož se jedná o nástroje, které nemají standardizované rozměry. Každý nástroj tak představuje unikát nejen v oblasti zvukových parametrů, ale i v estetické rovině.

Vhled do této problematiky přinesl další otázky, které by se mohly stát cílem dalšího výzkumu. Ten by mohl být zaměřen například na zmapování houslařů zabývajících se stavbou historických nástrojů nejen u nás, ale i v zahraničí. Zajímavé by jistě bylo sledovat i houslaře zabývajících se výrobou historických typů smyčců. Získané poznatky by mohly sloužit rovněž pedagogům výuky smyčcových nástrojů na ZUŠ, a to nejen při vedení žáků k základním principům historicky poučené interpretace, ale znalosti z oblasti houslařství mohou být cenné i při údržbě žakovských nástrojů.

Seznam použitých informačních zdrojů

Seznam literatury

BUDIŠ, Ratibor. *Housle v proměnách staletí*. Praha: Supraphon, 1975.

HUBIČKOVÁ, Libuše, Jan ŠPIDLEN a Přemysl ŠPIDLEN. *Špidlenové: čeští mistři houslaři : co nevíte o houslích--*. Praha: Rodina Špidlenů, 2003. ISBN 80-239-1978-4.

Hudební rozhledy. 2007, **60**(5), s. 56–57. ISSN 0018-6996.

Hudební rozhledy. 2006, **59**(8), s. 56–57. ISSN 0018-6996.

KOLNEDER, Walter. *The Amadeus book of the violin: construction, history and music*. Hong Kong: Amadeus Press, 1998. ISBN 1-57467-038-7.

MAŘÁK, Jan a Viktor NOPP. *Housle: dějiny vývoje houslí, houslařství a hry houslové : metodika*. 3. vyd., doplněné až do doby přítomné, upravil Viktor Nopp. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1944.

MICKA, Josef Ladislav. *Knížka o houslích a o mnohém kolem nich: pomocná literatura pro žáky Lidových škol umění a nižších tříd konzervatoří*. 2. vyd. Praha: Panton, 1977.

MODR, Antonín. *Hudební nástroje*. 5. vyd. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.

PILAŘ, Vladimír a ŠRÁMEK, František. *Umění houslařů*. 2., upr. vyd. Praha: Panton, 1989.

SADIE, Stanley (ed.). *The New grove dictionary of musical instruments*. 1993.

SMOLKA, Jaroslav. *Dějiny hudby*. Brno: TOGGA agency ve spolupráci s Českým hudebním fondem, o. p. s, 2001. ISBN 80-902912-0-1.

VÍTEK, Bohuslav. *Přehled dějin hudby*. Pardubice: agentura Luděk Šorm, 1994. ISBN 80-901702-0-X.

Seznam internetových zdrojů

Biographies of French Makers viola da gamba [online]. 2014 [cit. 2024-07.-10].

BROWN, Howard Mayer. Lira da Braccio. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2001. [cit. 2024-07-07]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.is.cuni.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.16742>.

CHRISTIAN, Fuchs. *Biography of José Vázquez* [online]. 1996 [cit. 2024-07.-10]. Dostupné z: <https://musiquebaroque.festesdethalie.org/wp-content/uploads/2021/03/Biography-of-Jose-Vazquez.pdf>.

Dobro (nástroj). Online. In: Wikipedia: the free encyclopedia. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001-. Dostupné z: [https://cs.wikipedia.org/wiki/Dobro_\(n%C3%A1stroj\)](https://cs.wikipedia.org/wiki/Dobro_(n%C3%A1stroj)). [cit. 2024-06-16].

Jan Slípka - houslař [online]. [cit. 2024-07-08]. Dostupné z: <https://slipka-housle.cz/>

Osudy - Daniel Špička [online]. In: . 2011, 11. 2. 2011 [cit. 2024-07-10]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/osudy-daniel-spicka-5053602>.

SENN, Walter. Stainer, Jacob. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2001. [cit. 2024-07-08]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.is.cuni.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.26528>.

WACHSMANN, Klaus, et al. Lute. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2001 [cit. 2024-07-01]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040074>.

WEINREICH, Gabriel, et al. String. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2001. [cit. 2024-07-08]. Dostupné z: <https://doi-org.ezproxy.is.cuni.cz/10.1093/gmo/9781561592630.article.45984>.

WOODFIELD, Ian a ROBINSON, Lucy. Viol. *Grove Music Online* [online repozitář]. 2001 [cit. 2024-07-04]. Dostupné z: <https://www.oxfordmusiconline-com.ezproxy.is.cuni.cz/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029435#omo-9781561592630-e-0000029435>.

Zdroje obrázků

Zdroj [1]: HUBIČKOVÁ, Libuše; ŠPIDLEN, Jan a ŠPIDLEN, Přemysl. *Špidlenové: čeští mistři houslaři : co nevíte o houslích--*. Praha: Rodina Špidlenů, 2003. ISBN 80-239-1978-4.

Zdroj [2]: BUDIŠ, Ratibor. *Housle v proměnách staletí*. Praha: Supraphon, 1975.

Zdroj [3]: Osobní archiv autorky Anny Kašparové.

Zdroj [4]: MICKA, Josef Ladislav. *Knížka o houslích a o mnohém kolem nich: pomocná literatura pro žáky Lidových škol umění a nižších tříd konzervatoří*. 2. vyd. Praha: Panton, 1977.