

FRANTIŠEK DOBROVOLNÝ

Skřipky

Příspěvek ke studiu lidové hudby na Jihlavsku.

Otázka skřípek a skřipácké hudby, rozšířené do doby celkem nedávné v okolí Jihlavy, je jednou z nejzajímavějších otázek moravské lidové hudby. Nejen proto, že samy nástroje představují jistou vývojovou „reservaci“, což můžeme částečně říci i o stylu lidové hudby na skřipky, ale i proto, že území Jihlavy, kde se těchto nástrojů používalo, je průsečíkem vzájemného prolínání dvou kultur, a to kultury české, přesněji řečeno horácké, a kultury německé.

Z literatury o těchto nástrojích jsou závažné především dva drobné články německých autorů: *Josef Žak* — Die Bauernfideln der Iglauer Sprachinsel (*Zeitschrift für Ethnologie*, roč. 1900, str. 105—107) a *Josef Götz* — Die Fiedelmusik in der Iglauer Sprachinsel (Sborník III. Kongress der IMG, 1909, str. 227—228.) Obě tyto práce jsou spíše krátkými informacemi o nástrojích a způsobu hry. Podrobnějšími pracemi jsou dva příspěvky v naší literatuře. Je to především článek *Alberta Peka* — Dyndácká hudba na skřipky z Jihlavska (*Národopisný věstník československý*, roč. 32, 1951, str. 347—362). Autor uvádí historické zmínky o skřipkách a jim podobných nástrojích a názvy, jimiž byly tyto nástroje označovány, všímá si stavby a ladění nástrojů, jejich rozšíření a uvádí jména známých skřipáckých kapel. Nejcennější částí Pekovy práce jsou jeho zápisy Havrdovy skřipácké kapely z Vel. Beranova, které pořídil v r. 1951. Druhou podrobnou a poměrně rozsáhlou prací je příspěvek *Ludvíka Kunze* — Skřipky (*Časopis Moravského musea*, roč. 1950, str. 356—366). Zabývá se podrobněji než článek Pekův popisem jednotlivých nástrojů a uvádí jejich schematické nákresy. Článek si všímá dále způsobu hry na skřipky a lidových pojmenování těchto nástrojů. V závěru práce popírá domněnku o jejich německém původu. Pozoruhodný je po

této stránce další článek *Ludvíka Kunze* — Velké husle a svatební husličky ze Srbské Lužice (ČMM 36, 1951, str. 189), kde autor uvádí četné souvislosti s nástroji jihlavskými. Na obdobné souvislosti upozorňuje práce *Adolfa Chybiňského* — Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu. (Prace i materialy antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne, Kraków 1924). Autor v ní uvádí znaky společné podhalanským genšlím a jihlavským skřipkám.

Skřipky jsou v oblasti svého rozšíření označovány několika názvy. Vedle uvedeného názvu, který byl ve významu houslí znám i v jiných moravských krajích a z něhož se tvořil název hudeců „skřipáci“ a adjectivum „skřipácký“ (na př. bas) nebo „skřipácká“ (kapela), byl v novější době značně rozšířen název „dyndy“ s odvozeným tvarem „dyndák“ a adjektivem „dyndácký“. Tohoto názvu hudebníci sami většinou nepoužívali. Byl rozšířen hlavně mezi jihlavskými měšťáky, kteří se na starodávnou skřipáckou muziku dívali s opovržením. V názvu „dyndy“ cítili skřipáci hanlivý přízvuk. Podobný význam měl a stejně neoblíben byl název „niti“. Bylo jej používáno velmi málo a je dnes už téměř neznámý. Albert Pek ve výše citované studii uvádí dále název „pajerky“, který byl rovněž málo rozšířen. Ve větším měřítku byl název „pajerka“ používán ve významu ženy, oblečené do jihlavského kroje, zvaného „pajerácký“ nebo „pajerský“. Těžko říci, zdali tento název pochází od „Bauer“ nebo „Bayern“. Názvem, který se vysmíval primitivnosti a zvukovým vlastnostem nástrojů, bylo slovo „šporgle“.¹ Mezi příslušníky německé menšiny v okolí Jihlavy byl většinou používán název „Fiedel“.

Skřipácká hudba na Jihlavsku užívala celkem tři nástrojových typů. Byly to t. zv. „malý husle“, německy zvané „Kleinfiedel“ nebo také „Klarfiedel“,² „velký husle“, německy nazývané „Grobfiedel“ a bas „skřipácký bas“, Němci zvaný „Bass“ nebo také „Plaschprment“.³

Oba první nástroje mají shodnou konstrukci, která se v několika základních znacích odlišuje od konstrukce dnešních nástrojů. Je to v první řadě ozvučná skříň, která je složena ze dvou částí, a to spodní desky s luby, vyřezané z jednoho kusu dřeva společně s krkem a hlavicí, a horní desky, vyrobené z druhého kusu a nalepené na luby. Celkový tvar resonanční skříň je zhruba obdélníkový s mírně naznačenými bočními zářezy, které však nemají funkci bočních zářezů u houslí, neboť u skřipek se smyčec pohybuje o něco výše. Resonanční skříň

¹ Antoš Frolka, Zpráva o písňovém výzkumu ve Velkém Beranově 6. IV. 1951, Archiv Kabinetu pro folkloristiku ČSAV v Brně.

² Josef Zak: Die Bauernfiedeln der Iglauer Sprachinsel. Zeitschrift für Ethnologie, 1900, str. 106.

³ „... das Bassinstrument führt den Namen Plaschprment, von plaschpen, so wie Lärm machen.“ — J. Zak: Die Bauernfiedeln, I. c. str. 106.

nemá vnitřního vyztužení. Luby, které jsou uprostřed resonanční skříně vyšší a směrem ke krajům se snižují, dávají horní desce mírně vyklenutý tvar, takže snáší tlak strun. U starších nástrojů, kde pozbývá horní deska svou původní pevnost, dochází následkem tohoto tlaku k prasknutí nebo zborcení. Přibližně v polovici délky horní desky jsou dva obdélníkové resonanční otvory. V polovině jejich délky je horní deska podepřena duší o čtvercovém průřezu. Krk nástroje je nasazen bez patky a je poměrně krátký a silný. Přechází v poměrně velkou hlavici, která má deskovitý, ke konci se zužující tvar. Její obrys bývá několika málo odlišnými způsoby profilován. Do hlavice jsou kolmo na její povrch zespodu vsazeny velké kolíčky. K výrobě hlavních dílů nástroje se používalo většinou jedlového dřeva. Hmatník skřípek je málo vyvýšen, téměř vodorovný. Jeho konec bývá ozdobně řezán. Z téhož materiálu je vyřezán struník, který vedle okraje hlavice a konce hmatníku je jediným místem, na něž se soustřeďuje výzdoba nástroje. Struník se zdobí vedle ozdobného obrysu i řezbou horní plochy.⁴

Struník je zavěšen drátem na výstupku, jímž je zakončena spodní část resonanční skříně. Struny jsou na struníku upevněny protažením směrem dolů, s výjimkou dvou, u velkých huslí jedné nejvyšší struny, která je na struník zavěšena pomocí drátěného háčku. Jsou podepřeny kobyolkou, která má tvar hřebenu, a je postavena mezi oba resonanční otvory. Používalo se střevových strun, vyráběných továrensky.

Smyčec, vyrobený z tvrdého dřeva, má silný, masivní prut, dlouhý asi 770 milimetrů. Svazek žíní je k hornímu konci připevněn protažením přes hrot, přičemž je konec svazku pevně ovázán provázkem. Stejným způsobem je upevněn v žabce. Žíně se napínají pomocí zubovíce, umístěné na horní straně prutu, na jeho spodním konci. Za zuby hřebenu se zaklesne drátěné očko, protažené žabkou.

„Malý husle“ se ladí stejně jako housle, v kvintách g, d1, a1, e2. Stejným způsobem se ladí „velký husle“, s tím rozdílem, že jsou třístrunné, laděné g, d1, a1. (Jinak se liší od malých huslí pouze masivnější stavbou.) Mensura malých huslí je značně menší než dnešních houslí. U jihlavského exempláře, inv. č. 7877, je mensura asi 300 mm, zatím co mensura houslí je 328 mm. Mensura velkých huslí je přibližně stejná.⁵

Tónový charakter těchto nástrojů je výsledkem jejich konstrukčních zvláštností a nepřesností. Na jeho drsnost a hrubost působily hlavně značné nepřesnosti v opracování desek resonanční skříně, která je u mnohých nástrojů nesouměrná, její výška v příslušných místech nestejná. Podobně síla desek často značně kolísá.

⁴ Příkladem takto zdobeného struníku je exemplář inv. č. 7877 ve sbírkách Krajského musea v Jihlavě. V inventárním zápisu je uvedeno: „Heimatismuseum — Freistadt, Oberdonau.“ Druhý exemplář je v těchto sbírkách pod inv. č. 870.

⁵ Velký husle, inv. č. 870, sbírky Krajského musea v Jihlavě.

Značný podíl na barevném charakteru skřipácké hudby měl dále těžký, hrubý smyčec. Skřipáckým muzikantům však nebyly tyto nedostatky příliš na závadu. Nejdůležitější požadavek, kladený na jejich hru, byl, aby byla dostatečně silná a bylo jí při tanci slyšet. Kvalita tónu byla v tomto případě požadavkem vedlejším.

Skřipky se při hře držely poněkud jiným způsobem, než je obvyklé při dnešním způsobu houslové hry. Držely se pouze levou rukou, opřeny o prsa, při čemž držení napomáhal řemen, upevněný na nástroji, který se omotal kolem paže. Tento řemen byl nutnou pomůckou, poněvadž váha skřipek je pro jejich masivní konstrukci značná. Tak např. malý husle, inv. č. 841 ve sbírkách Krajského musea v Jihlavě, váží 900 g, velký husle, inv. č. 840 v těchto sbírkách, dokonce 1.240 g. Josef Havrda, basista ve Velkém Beranově, mě upozornil, že muzikanti byli na tuto váhu zvyklí, skřipky byly nástrojem sedláků, kteří měli tvrdé, upracované ruce. Držení smyčce bylo obdobné jako při dnešním způsobu. Někteří skřipáci dávali při tom malíček pod prut. Je pravděpodobné, že i zde bylo dříve užíváno staršího způsobu držení v zavřené pěsti, jaký je znám dodnes ještě v mnoha místech na Slovensku.

Třetím typem nástroje, používaným lidovou hudbou na Jihlavsku, byl skřipácký bas. Resonanční skříň tohoto nástroje je stavěna již novějším způsobem. Její celkový obrys se tvarově značně přibližuje dnešnímu kontrbasu. Síla stěn se pohybuje kolem 8 mm, zadní stěna je rovná, přední nepatrně vyklenutá. Obě desky jsou spojeny obvyklým způsobem luby. V horní desce jsou dva resonanční otvory, které podle svého tvaru byly zřejmě výrobcem chápány spíše jako prvek významu dekoračního. Krátký, silný krk je spojen s resonanční skříňí patkou. Hlavice je tvarově téměř shodná s dnešním kontrbasem. Hmatník je nepatrně vyvýšen, takže struny jsou poměrně vysoko nad ním. Jsou zavěšeny na struníku protažením otvory směrem dolů. Struník je upevněn drátem na kolíku, zapuštěném do spodního špalku, zpevňujícího konstrukci resonanční skříňe. Mimo tohoto kolíku je zde ještě jeden, sloužící jako podstavec. Struny jsou napínány pomocí kolíků, umístěných souběžně s povrchem horní desky. Kolíky jsou opatřeny klínkem, vsazeným do rozštípnutého konce, který se po vyladění zarazí, aby struna nepovolovala. Kolík se otáčí kovovým ladicím klíčem, který slouží také k zarážení klínu. Zvláštností skřipáckého basu je t. zv. „hra na sklo“. Struníkem nástroje prochází kovový šroub, který je seřízen na malou vzdálenost od kovového nýtu, zvaného „sklo“, nalepeného na horní desku. Chvěním horní desky naráží nýt na konec šroubu, čímž vzniká pronikavý drnčivý zvuk, zesilující tón nástroje. Basisté i ostatní hudebníci skřipácké kapely si libovali v tomto silném zvuku a upozorňovali basistu, aby šroub seřídil, aby to „dal na sklo“ nebo „zladil na sklo“.

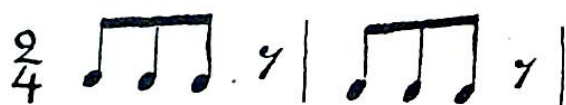
Smyčec skřipáckého basu je typově shodný se smyčcem malých a velkých huslí. Liší se od něj pouze vyšší žabkou a celkovou masivnější stavbou. Starší skřipácké basy měly tři struny, laděné D, G, d. U novějších nástrojů čtyřstrun-

ných byl počet strun rozšířen o druhou strunu d. Bylo to výhodné, poněvadž jako nejslabší struna často při hře praskla.⁶ Další výhodou tohoto zdvojení bylo, že se občasnou hrou přes obě struny dosahovalo silnějšího tónu.

Způsob hry na skřipácký bas je značně odlišný od dnešního způsobu hry na kontrabas. Nástroj má řemen, upevněný jedním koncem za spodní podstavec, druhým na patce krku. Za tento řemen si basista nástroj zavěsí, a to protažením přes záda na levé rameno, takže má nástroj šikmo před tělem. Při hře v sedě se bas drží na klíně, při čemž je řemen otočen kolem zad. Podle starších zmínek pokládali basisté nástroj také na stůl.⁷

Vzhledem k tomu, že vzdálenost strun od hmatníku je značně větší než u současných kontrabasů, zkracují se struny místo obvyklého způsobu t. zv. „štípáním“. Struna se v příslušné výšce „štípne“ mezi palec a ukazováček, při čemž prostřední prst částečně zesiluje tlak ukazováčku. Při hře na obou strunách d se štípnou současně dvě struny, a to první mezi palec a ukazováček a druhá (krajní) mezi ukazováček a prostřední prst. Dříve si basisté natírali prsty lojem, aby jim lépe po strunách klouzaly.⁸

Držení smyčce je obdobné jako při dnešním způsobu hry na kontrabas — za žabku v uzavřené pěsti. Je pravděpodobné, že bylo dříve používáno staršího držení v uzavřené pěsti za prut v blízkosti žabky. Někdy se také hrálo prutem smyčce. Na strunu se asi v polovici hmatníku položil plechový púllitr a tlouklo se do nich obráceným smyčcem. Tohoto způsobu se používalo výjimečně při zvýšené náladě, a to při tanci „hačou“. Hůlkou smyčce se vytloukal rytmus:



Zvukový charakter skřipáckého basu se svým zvláštním způsobem hry přirozeně barevně harmonoval s pronikavým tónem skřípek. Jeho tón byl silný, drnčivý, více podobný silnému violoncellu než měkčeji znějícímu kontrabasu.

Výše popsaných nástrojů bylo v lidové hudbě na Jihlavsku používáno výlučně v jednom stabilním obsazení. Vedoucí hlas hrál „primista“ nebo „primáš“ na malé husle. Druhý hlas — „sekund“ používal rovněž malých huslí. Třetí hlas byl obsazen velkými huslemi. Čtvrtým nástrojem souboru byl bas. Charakteristickým znakem lidové hudby na Jihlavsku bylo, že toto obsazení bylo maximální a sou-

⁶ „Das zweite d dient als Ersatz für den Fall, wenn die eine d-Saite reissen sollte.“ — J. Žak: Die Baernfiedeln, str. 106.

⁷ J. Žak: Die Bauernfiedeln, str. 106.

⁸ „Um das Gleiten der Hand leichter zu machen, werden die Finger auf der Innenseite mit Unschlitt geschmiert.“ — J. Götz: Die Fiedelmusik in der Iglauer Sprachinsel. Sborník III. Kongres der IMG, 1909, str. 227—228.

časně minimální. Tradiční skřipácké kvarteto nebylo nikdy rozšiřováno. Jedinou výjimkou v počtu bylo, že mohl při hraní dočasně odejít jeden hudebník, vždy však muselo zůstat nejméně obsazení: prim, velký husle a bas. Stabilita tohoto obsazení vyniká tím více, že nebylo rozšířeno nebo doplňováno jinými nástroji ani tehdy, kdy tento typ lidové hudby na Horácku zanikal, a to ani v případech, kdy byl k dispozici dobrý hudebník. Tak to bylo na příklad v případě Františka Hávy, nyní ředitele školy v Dušejově, okres Jihlava, který byl dobrým přítelem členů Havrdovy skřipácké kapely ve Velkém Beranově. Se všemi si velice dobře rozuměl a nabízel se jim, že si s nimi zahraje. Mnohdy také zastupoval některého z členů, nikdy však nedošlo k tomu, aby měl svůj nástroj a hrál společně s nimi všemi. Skřipáci prostě nikoho nepotřebovali, bylo jich dost. Toto kvartetové obsazení bylo tedy pro skřipáckou hudbu zákonité. Bylo by proto správné respektovat je i v dnešní reprodukci lidových písní a hudby z Jihlavska. Dosud žijící skřipáci odsuzují zavádění větších souborů, složených ze skřípek, jak se o to pokoušel na př. Dr. Josef Mátl v horáckém souboru Jihlavan, který nerespektuje ani uvedené tradiční obsazení, ani tradiční způsob vedení jednotlivých hlasů souboru.

Skřipáckou kapelu vede primáš, který začíná, určuje tempo hry a končí. Melodii zpestřuje drobnými melodickými ozdobami a zesiluje v potřebných místech přírazy a nátrily.⁹

⁹ Notové příklady této části jsou vyňaty z autorových prepisů zvukových snímků skřipácké kapely Jana Havrdy z Velkého Beranova, které pořídil Čs. rozhlas v Brně na podzim roku 1948. Prepisy jsou v archivu Kabinetu pro folkloristiku ČSAV v Brně, A 862.



Když jsem já s koní-čky vlá-čil;..



Do tóniny, v níž se bude hrát, uvede primáš ostatní hudec t. zv. „preludiem“. Je to krátká předehra, během níž se přidají ostatní členové kvarteta. Preludium končí krátkým odsazením, po němž následuje vlastní skladba. Podobná preludia měl primáš pro všechny tóniny, v nichž se hrálo. Použití preludia nebylo pravidlem. Začínalo se i bez něho. V těchto případech se přidávali ostatní hudebníci po začátku skladby. Preludium, jímž primáš Havrdovy kapely Jan Havrda z Velkého Beranova zahajoval svatební marš, vypadalo takto:

Sekundista hraje druhý hlas ve spodní tercii nebo sextě. Nezřídka přechází i do vrchní tercie nebo sexty.¹⁰ Hraje mnohdy i v unisonu s primem, často ve zvuku celého souboru značně zaniká. Sekundista zdobí melodii mnohdy i samostatně, téměř nezávisle na primu:

¹⁰ Obdobného vedení druhého hlasu „vrchem“ používali i flétisté nebo klarinetisté lidových kapel na Brněnsku.

1. B

Hráč na velký husle hraje spodní oktávu melodie nebo druhého hlasu. Pohybuje se většinou na struně g a d1, čímž dostává zvuk tohoto nástroje violové zabarvení a v celkovém zvuku souboru nápadně vyniká. Mnohdy vytváří i vlastní vedlejší melodii.

Malý husle 1.

Velký husle

Všechny tyto nástroje hrají tvrdým, surovým smykem. V jejich tónu zvláště vyniká tvrdé nasazení, způsobené dopadem smyčce při nasazení tónu u žabky. Jednotlivé tóny jsou hrány martellé nebo tvrdým staccatem, což vyplývá z primitivního, těžkého smyčce a tvrdého, nepružného držení pravé ruky. Smyčec zabírá zvláště při nasazení o sousední nižší strunu, čehož pravidelně používá zvláště hráč na velký husle. Soubor malých a velkých huslí tvoří melodickou část skřipáckého kvarteta. Jednotlivé nástroje této trojice se podílejí na souzvuku základní melodie a dvou vedlejších hlasů, rytmicky téměř totožných s hlasem vedoucím. Na rozdíl od výlučně melodického myšlení těchto tří hráčů, je hlas, hraný basistou, veden převážně harmonicky. Pohybuje se hlavně po základních harmonických tónech, které spojuje občas průchodnými tóny nebo náznakem jakési vedlejší melodie.

Malý husle 1.

Bas

Vzhledem k odlišné technice levé ruky je melodická linka tohoto hlasu nejméně pohyblivá a i po stránce rytmické nejjednodušší. Přes toto zjednodušení se však v základním rytmickém členění shoduje s vedoucím hlasem souboru.

Jak je patrné z předešlého rozboru, postrádá skřipácká hudba doprovodu v našem slova smyslu. Všechny nástroje hrají, jak říkají skřipáci, „zplna“.

Skřipácké kapely hrály většinou v tóninách s křížky, nejvíce však v C, G, D, méně již v A. Jiných tónin se nepoužívalo. Někdy se hrálo i v F, a to většinou při svatebním průvodu. Tato tónina byla pohodlná zvláště pro basistu.

Rozsah užívání výše popsaných nástrojů je u nás územně omezen na okolí Jihlavy a v menší míře některá místa na Třebíčsku. Poslední úplnou kapelou, hrající na skřipky, byla kapela Jana Havrdy ve Velkém Beranově u Jihlavy. Její primáš, zaměstnáním zedník, se narodil roku 1877 ve Velkém Beranově a zemřel v roce 1951. Sekund hrál Karel Havrda, poštovní zaměstnanec, narozený roku 1911, velký husle Karel Kittler, zedník, narozený roku 1902 a bas Josef Havrda, cestář, narozený 1892, všichni z Velkého Beranova. Tato kapela hrála zhruba do druhé světové války v okolí Jihlavy. Před první světovou válkou a koncem minulého století byla v širším okolí Jihlavy řada skřipáckých kapel českých i německých. Z českých kapel se uvádějí Picmausové v Brtnici, Brabencové v Opatově u Třebíče, Apeltaueri v Pavlově, Kolářové a Zámci v Kozlově, Neradi v Předboři, kapela Radkovského v Nové Říši (hrála v letech 1829—1878), z německých Achatziové, Perstové a Berneschova kapela v Brtnici.¹¹ S výjimkou posledních kapel byli skřipáci současně výrobci nástrojů. Dosud žijícím výrobcem skřípek je kolář Josef Bumbálek v Kamenici u Jihlavy, který vyrobil soubor skřipáckých nástrojů pro Moravské museum v Brně,¹² není však již původním výrobcem skřípek, neboť kopíruje pouze dovedně staré lidové výrobky.

Repertoár skřipáckých kapel se skládal zčásti z lidových písní, zčásti z tanečních forem instrumentálních. Pro první skupinu bylo typické oddělení zpěvu a hudby. Nikdy se nehrálo při zpěvu. Lidové písně, zpívané a hrané při zábavě nebo svatbě, se jmenovaly „tuše“. „Tušovalo“ se tím způsobem, že si zpěváci zazpívali sloku písně, po jejímž skončení přehráli sloku hudebníci, při kratší sloce případně dvakrát, pak další sloku zpěváci a tak se často „tušovala“ řada písní po sobě. Písně, zpívané při „tuši“, si určovali většinou bohatší zpěváci, kteří mohli hudebníky zaplatit. Při muzice bylo několik držičů a držiček, kteří byli označeni kytkami. Držič vyvedl selku, „vobtančoval“ s ní a zavedl ji sedlákovi. Tento pak měl přednost při „tuši“. Zaplatil muzikantům soudkem piva, který jim hospodský přivalil na místo, kde hráli. (Basista Josef Havrda vzpomíná, že jeho bratr-primáš

¹¹ *Albert Pek*: Dyndácká hudba na skřipky z Jihlavska. *Národopisný věstník československý*, roč. XXXII, (1951), str. 361. — *V. Urbánek*: Lidová píseň na západní Moravě.

¹² *L. Kuňz*: Skřipky, str. 10.

nemohl často ani hrát, jak byl zavalen soudky s pivem.) Chudobnější zpěváci platili doutníky a cigaretami. Muzikanti si je házeli do basy, aby bylo vidět, že jich mají dost.

Vedle „tušů“ zpívaných byly i tuše hrané. Byly to krátké instrumentální skladbičky, které se hrály k přípitku. Stálí účastníci zábavy měli často s hudebníky smluveno znamení, na něž jim tito zahráli jejich oblíbený „tuš“. (Například zvednutí prázdné sklenice dnem vzhůru a pod.)

Nejrozšířenějšími tanci na Jihlavsku byla *sousedská*, zvaná také „selská sousedská“ nebo „bajriš“. Je v taktu tříčtvrtečním, velmi volného tempa. Na sousedskou obyčejně navazoval rychlý tanec „*hatschoh*“. Byl ve dvoučtvrtním taktu s rytmičkou, velmi pohyblivou melodií. V nářečí německé menšiny byl „Hatschoh“ nazýván celek obou tanců.¹³ Poněkud rychlejšího tempa než *sousedská* byl *ländler*, někdy nazývaný „volnější valčík“. Oblíbeným tancem byla konečně polka, zvaná Němci „*Hupperische*“.¹⁴ Poslední hojně užívanou formou byl pochod volného tempa a taktu dvoučtvrtečního. Byl hrán ve svatebním průvodu. Hudebníci šli při něm krokem, ostatní se sklenicemi v rukou v řadách přes celou cestu, drželi se za ramena, děvčata kolem pasu a „pohopkávali“ podle rytmu. Marš hraný cestou byl vystřídán „tušem“, když svatebčané potkali některého souseda. Když si ten s nimi připil a „zatušoval“ si, začali skřipáci další marš a pokračovalo se v cestě.

Z repertoáru Havrdovy kapely z Velkého Beranova jsou nejzajímavější skladby instrumentální. Svou melodickou a rytmičkou stavbou jsou velmi blízké stylu instrumentální hudby 2. poloviny 17. a 1. poloviny 18. století. Je možné, že jde v některých konkrétních případech o skladby nebo pouze motivy ze skladeb předklasických, převzatých lidovými kapelami. Tuto možnost nelze však generalisovat a hovořit o jakémsi zdegenerovaném stadiu předklasické hudby umělé. Během doby, která přichází v úvahu pro možnost vzájemných vlivů mezi hudbou zámeckou a lidovou na Horácku, působilo velké množství lidových muzikantů v zámeckých orchestrech, kde se seznamovali s domácí i cizí umělou tvorbou. Naproti tomu skladatelé, kteří řídili zámecké orchestry, pocházeli většinou z vesnického

¹³ „In der Sprachinsel hat sich ein gemütlicher Gesellschaftstanz, der „Hatschoh“ erhalten. Dieser besteht aus dem „Bäuerischen“ („Ländler“) und dem „Hupperischen“ (Polka). Dazwischen werden die Tuschlieder“ (Gstanzeln, Vierzeiler) gesungen, welche hier bodenständig vorkommen.“ J. Götz, Die Fiedelmusik, str. 228. (Autor zde mylně ztotožňuje Bäuerisch a Ländler.)

¹⁴ „Zuerst wird ein Bayerischer getanzt, der noch langsamer ist, als der Ländler. Es geht dann in den rascheren „Hupperischen“ über und schliesst mit dem „Hatschó“, wobei die Paare einen Kreis bilden und laut „Hatschó“ rufen. Der Tanz wird durch das „Tuschen“ der Musikanten unterbrochen. (?) Diese Bauernmusik besorgen der Klarfiedler, der Grobfiedler und der Bloschpermentgeiger.“ M. Simböck, Die Iglauer Sprachinsel und ihre Besiedelung. — Zeitschrift des Deutschen Vereines für die Geschichte Mährens und Schlesiens. Roč. VII (1903), str. 163—179,

prostředí a byli často aktivními členy lidových instrumentálních souborů. Vlivy obou musikálních kultur byly tedy oboustranné. Podrobnější srovnání stylu horácké lidové hudby se slohem předklasické hudby umělé by vyžadovalo obsáhlejší rozbor písňových sbírek z Horácka, pramenného materiálu o zámeckých hudbách v 17. a 18. století a na velkém množství materiálu založený rozbor díla předklasických skladatelů a zachovaných zápisů hudby lidové.

Pokud jde o hlavní konstrukční znaky, jsou skřipky velmi blízké vývojovým stadiím houslí, která jsou representována nástroji, zvanými „fidula“ (německý název Fiedel), „rubeba“ a „lira“. Různých tvarových variant těchto nástrojů používala instrumentální hudba již od 12. století.¹⁵ Smyčec skřípek představuje vývojové stadium smyčce houslového, s nímž se setkáváme přibližně v 2. polovině 17. století.¹⁶

Charakteristické konstrukční a tvarové znaky skřípek ukazují na četné souvislosti těchto nástrojů s podobnými houslovými typy na polském Podhalí¹⁷ a v Srbské Lužici.¹⁸ Pokud jde o souvislosti s Malopolskem, přichází v úvahu nástroj, rozšířený pod názvem „geśle podhalańskie“ na území polských Tater. Tento nástroj má se skřipkami shodné tyto konstrukční a tvarové znaky: 1. Spodní část korpusu a krk jsou vyrobeny zpravidla z jednoho kusu a nástroj tedy nemá lubů v dnešním slova smyslu. 2. Mírně vyklenutá horní deska, vyrobená ze smrku nebo jedle. 3. Nástroj nemá basový trámec. 4. Knoflík na připojení struníku na spodu korpusu je konstruován v celku s rezonanční skříní. 5. Struník má zhruba obdélníkový tvar. Na horním konci má čtyři otvory pro protažení strun, na spodu je připevněn protaženým drátem, při čemž se dotýká horní desky. 6. Kvintové ladění. 7. Ostrý, pronikavý tón. 8. Tvar a konstrukce smyčce.

Podobně jako kdysi u skřípek používalo se i u gešlí obloukového smyčce.

Uvedeným nástrojům jsou rozdílné tyto tvarové a konstrukční znaky: 1. Celkový obrys rezonanční skříně, který je u gešlí oválný, zužující se směrem ke spodnímu i hornímu konci. 2. Tvar spodní desky, která je zaoblena, takže gešle nemají

¹⁵ Podrobný popis nástrojů a jejich vyobrazení podle starých literárních památek uvádí: C. Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Berlin, 1920, str. 170–177.

¹⁶ „Im 15. Jh. setzten die Anfänge von Kopf und Frosch ein, bis etwa 1650 ist der Frosch ausgebildet, aber noch immer fest mit der Stange verbunden. Die zweite Jahrhunderthälfte befestigt auf dem Rücken der Bogenstange eine Zahnstange, die es erlaubt die Stellung des Frosches und damit die Spannug der Haare beliebig zu ändern. Diese Zahnstange, die den Spieler verhinderte, wurde um 1700 durch die noch heute gebräuchliche Schraube ersetzt.“ C. Sachs, *Reallexikon*, Berlin 1913, str. 53.

¹⁷ A. Chybiński: *Instrumenty muzyczne ludu polskiego na Podhalu, Prace i materjaly antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne*. Kraków 1924.

¹⁸ L. Kunz: *Velké husle a svatební husličky ze Srbské Lužice*. Časopis Moravského muzea, roč. XXXVI, (1951), str. 189–198.

tak jako skřipky vytvořeny boční luby. 3. Tvar količkové hlavice a umístění količků. Količková hlavice skřípek se svisle zapuštěnými količky představuje starší vývojové stadium. Hlavice gešlí je tvarově ovlivněna umělými houslemi a téměř úplně se s nimi shoduje. 4. Tvar resonančních otvorů, které jsou opět u gešlí shodné s f-otvory umělých houslí. 5. Tvar kobylky. (U gešlí je kobylka houslová, u skřípek zvláštní tvar kobylky s výstupky pro každou strunu). 6. U smyčce gešlí je zubovice vytvořena zářezy do prutu, což je možno pokládat za prvek starší než kovový hřeben na konci smyčce skřipáckého.

Toto srovnání ukazuje na konkrétní shody a podobnosti jihlavských skřípek s podhalanskými gešlemi. Z řady bodů je patrné, že skřipky představují ve svém posledním stavu starší vývojové stadium než nástroje polské, stadium, na němž nejsou téměř vůbec patrné vlivy dnešních umělých houslí, vytvořených koncem 16. století.

Skřipácký bas souvisí s basem podhalanským hlavně hrou na sklo. Prováděla se u podhalanských nástrojů úplně shodným způsobem jako na Jihlavsku.¹⁹ Shodné je také držení nástroje při hře. Podhalanské basy mají připevněn kožený nebo tkaninový pás, na němž nese hudec nástroj také při hře v chůzi. Hraje-li na místě, pak nestaví nástroj na zem, ale drží jej také na tomto řemeni.²⁰ Je možné, že se i na Podhalí užívalo téže techniky levé ruky jako na Jihlavsku („štípání strun“).

Řada souvislostí spojuje jihlavské skřipky s nástroji lužicko-srbskými. Jde jmenovitě o velké husle a svatební husličky, zvané „kwasne“.²¹ Jihlavské skřipky souvisejí s lužickými velkými huslemi těmito hlavními znaky: 1. Prohnutí horní desky. (V případě lužickém poněkud větší, provedené bez vyztužení.) 2. Celkový obrys količkové hlavice a umístění količků. 3. Dva obdélníkové resonanční otvory. 4. Nástroj není barven ani lakován. Jeho povrch je pouze uhlazen. 5. Hřebenovitý tvar kobylky. 6. Upevnění strun na struníku pomocí drátěných háčků. 7. Prut smyčce je silný, mírně vyklenut a opatřen zubovicí. 8. Držení nástroje pomocí řemene, omotaného kolem paže.

¹⁹ „Istnieje jednak szczegól, który okaże sie także etnograficznie interesujacym. Mianowicze przez szródek strunicy niemial w polowie jej długości szruba opierajanca sie o wierch pudla. Służy ona do ewentualnego podwyżania strunicy, zależnie od wysokości podstawka, wzgl. naprężenia strun.“ A. Chybiński, Instrumenty muzyczne, str. 32. — Ve vysvětlení funkce tohoto zařízení se autor mylí. Při pevném dotažení šroubu na horní desku a dokonce dotažení tak silným, jaké by vyžadovalo zvednutí strun, by nástroj ztratil největší část své zvukové intensity. Snahou lidových hudeců bylo vždy, aby jejich nástroje zněly co nejsilněji, a to často i na úkor kvality tónu. Funkce šroubu, jak ji vysvětluje Chybiński, by neodpovídala tomuto záměru.

²⁰ A. Chybiński: Instrumenty muzyczne, str. 33.

²¹ Exempláře velkých huslí a malých husliček ze Srbské Lužice jsou umístěny ve sbírkách Národního muzea v Praze. Podrobný popis nástrojů uvádí výše citovaná studie L. Kunze.

Rozdílné jsou uvedeným nástrojům tyto znaky: 1. Tvar a konstrukce resonanční skříně. U lužického nástroje je resonanční skřín stavena novějším způsobem — desky jsou vyrobeny samostatně a spojeny čtyřdílnými luby. 2. Vedle dvou obdélníkových resonančních otvorů je v horní části horní desky kruhový otvor, opatřený rosetou. 3. Lužické housle jsou třístrunné. 4. Upevnění struníku. U lužického nástroje je struník zavěšen na žaludu, vsazeném do spodního špalíčku. Vedle něj je vsazen další kolík k zavěšení řemene, podobně jako je tomu u starších typů bas i u basy skřipácké.

Se svatebními husličkami z Lužice souvisejí jihlavské skřipky v těchto tvarových a konstrukčních znacích: 1. Spodní deska, luby, krk a količková hlavice jsou vyřezány z jednoho kusu. 2. Hřebenovitý tvar kobyly. 3. Struník je zavěšen na výstupku, souvisejícím s lubem. 4. Napínání smyčce pomocí zubovíce.

Rozdílné jsou tyto hlavní znaky: 1. Celkový obrys resonanční skříně, který se u nástroje lužického tvarově blíží obrysu resonanční skříně houslí. 2. Horní i spodní deska jsou neklenuté, takže resonanční skřín lužických husliček je podstatně nižší. 3. Resonanční otvory jsou ovlivněny f-otvory houslí. 4. Količková hlavice je tvarem podobná hlavici houslové. 5. Pravá patka kobyly je prodloužena, proniká otvorem v horní desce a opírá se o spodní desku. 6. Nástroj je natřen hnědou, matnou barvou.

Je možné, že některé z uváděných tvarových a konstrukčních znaků nástrojů jihlavských byly vytvořeny pod vlivem nástrojů lužických nebo naopak. Z materiálu dnes dostupného není možno vyslovit k těmto otázkám konečné závěry.

Skutečnost, že okolí Jihlavy bylo územím národnostně smíšeným, přivedla některé badatele k domněnce o německém původu lidových hudebních nástrojů na Jihlavsku. Tyto domněnky byly většinou nacionalisticky zaměřeny a sledovaly jediný cíl — dokázat autochtonní postavení německé kultury v Čechách. Proto byly tyto domněnky paušálně zavrhovány, aniž by se však sledovala otázka, jak velké jsou ve skutečnosti spojitosti s kulturou příslušných oblastí německých a jak silný byl podíl německých podnětů na vytváření lidové kultury, v našem případě lidové hudby na Jihlavsku.

V posledním stavu, jak nám jej zachycují zprávy o lidové hudbě v okolí Jihlavy v minulém století, byla hudba na skřipky daleko více rozšířena mezi obyvatelstvem národnosti české. České kapely byly nejen početnější, ale i technicky vyspělejší. Měly mnohem širší repertoár a byly zvány i na svatby a zábavy obyvatelstva německého. Mnohé z nich měly tak obsáhlý repertoár, že hudebníci stačili hrát celou svatbu, aniž by něco opakovali. Repertoár českých kapel zabíral i německé písně a tance, které se zčásti střídaly s českými. Jak německé, tak zvláště české skřipácké kapely byly tedy činitelem, jímž prolínala navzájem kultura, přesněji řečeno lidová píseň, hudba a tanec obyvatelstva českého i německé enklávy.

Pokud jde o dnešní využití skřipáckých nástrojů, jsou oprávněné a vhodné pouze v rámci amatérských souborů na Jihlavsku. Pro současné použití v orchestrech lidových nástrojů, jejichž repertoár je více méně stylisován, se tyto nástroje pro svou zvukovou primitivnost nehodí a je docela vhodné nahradit je umělými houslemi a kontrabasy. Přesto však by neměli autoři skladeb pro tyto orchestry v úpravách a komposicích z Horácka tak docela přecházet původní kvartetové obsazení a z něho vycházející styl lidové hudby této oblasti. Stylová stránka tradiční horácké lidové písně a hudby by se mohla projevit v náznacích na kvartetovou instrumentaci, ve stylisačním využití „hry zplna“, v harmonické průzračnosti a jí odpovídající rytmické pevnosti, jimiž se horácká hudba blíží lidové hudbě české. Tedy i z těch oblastí, které svými nástroji i stylem představují již dávno překročenou historickou etapu, je pro dnešní rozvíjení lidové hudby i pro tvorbu umělou čerpat možné i nutné.²²

²² Mimo uvedenou literaturu a zvukové záznamy byly při této práci cennou pomůckou informace, které mi ochotně podal *Josef Havrda* ve Velkém Beranově.