

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

FILOZOFICKÁ FAKULTA

Katedra muzikologie

Kateřina Holcová

Konstrukční vývoj cimbálu na Moravě

Bakalářská práce

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Kopecký, Ph.D.

Obor: Muzikologie

OLOMOUC 2014

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala zcela samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury a na základě informací, které mi poskytli dotazovaní respondenti.

V Brně dne 23. 4. 2011

.....

vlastnoruční podpis

Kateřina Holcová

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Jiřímu Kopeckému, Ph.D., za odborné vedení práce, za podporu, trpělivost a zejména za čas věnovaný společným konzultacím, při kterých mi poskytl mnoho cenných podnětů a rad.

Děkuji také Vladimíru Holišovi, Pavlu Všianskému a Jiřímu Galuškovvi za informace, které mi poskytli během výzkumu jejich zaměstnání a ochotu při spolupráci.

V neposlední řadě také děkuji Mgr. Jiřímu Chrásteckému za pomoc při překladu závěrečné části textu do němčiny a Haně Holcové za korekturu anglického překladu.

Obsah

Úvod	6
1. Cesta k současné podobě cimbálu od jeho počátku	7
1.1. Vznik a prvotní podoby chordofonů	7
1.2. Podoba středověkých chordofonů	9
1.3. Vývoj chordofonů v českých zemích	11
1.4. Vývojové podobnosti cimbálu s jinými typy chordofonů	12
2. Jednotlivé vývojové fáze cimbálu	14
2.1. Úvod do problematiky	14
2.2. Počáteční fáze vývoje cimbálu	14
2.3. První záznamy o využití cimbálu na našem území	16
2.4. Prvotní podoby předchůdců velkého cimbálu	19
3. Počátky velkého cimbálu u nás	20
3.1. Nové intervence ve výrobě nástrojů	20
3.2. Počátky výroby velkých cimbálů v České republice	21
4. Současná výroba cimbálu u nás	24
4.1. Vladimír Holiš, firma Holak, Palkovice	24
4.2. Pavel Všianský, firma Cimbály Všianský, Brno	31
4.3. Jiří Galuška, Ostrožská Nová Ves	36
5. Cimbál v odborných publikacích	42
5.1. Porovnání hesla <i>cimbál</i> ve zkoumaných českojazyčných publikacích	42
5.1.1. Slovník české hudební kultury	43

5.1.2. Hudební nástroje národů	45
5.1.3. Encyklopedický atlas hudby	45
5.1.4. Encyklopedie hudebních nástrojů	47
5.1.5. Ostatní zkoumané publikace	48
5.2. Porovnání hesla <i>cimbál</i> ve zkoumaných cizojazyčných publikacích	49
5.2.1. The New Grove Dictionary of Music and Musicians; Die Musik in Geschichte und Gegenwart	49
5.2.3. Slovenské ľudové hudobné nástroje	52
5.2.4. Náuka o hudobných nástrojoch	56
Závěr	58
Literatura	61
Zusammenfassung	59
Summary	60
Obrazové přílohy	63

Úvod

Téma bakalářské práce, *Konstrukční vývoj cimbálu na Moravě*, jsem si zvolila díky svému blízkému vztahu k tomuto nástroji. Hře na cimbál jsem se začala věnovat již v útlém věku, a ač byly cesty k mému současnému postavení vůči němu často spletité, dnes je můj vztah již plně formován, a to zejména díky zásadnímu rozhodnutí započít jeho studium na konzervatoři.

Snahou práce je kromě samotného přiblížení nástroje veřejnosti také pozvednutí jeho postavení v současné době, kdy je mnohými mylně spojováno pouze s lidovou hudbou a folklorní produkcí. Vývoj jakéhokoli nástroje nelze oddělit od jeho počátků, neboť by tak mohlo vzniknout mnoho nejasností. Proto se také v první části poměrně obsáhle zaměřuji na procesy, které předcházely samotnému rozvoji nástroje. Následující kapitoly jsou věnovány historické a současné situaci ve vývoji cimbálu na našem území. Tato část práce je stěžejní, neboť kromě záznamů o nástroji na našem území a minulosti samotné výroby, obsahuje výsledky z výzkumu u všech třech současných výrobců na Moravě, a potažmo tedy i v České republice. Ve své poslední kapitole je tato práce také jakousi sondou do značně kolísajících stavů výstižnosti hesla *cimbál* v odborné literatuře, která se specializuje na stavbu hudebních nástrojů. Některé z probádaných publikací jsou v tomto ohledu opakovaně velmi nedostatečné – přestože jde většinou o encyklopedické informace, oproti jiným nástrojům se v nich cimbálu autoři většinou věnují jen velmi okrajově.

Metody zvolené pro postup práce zahrnují především sběr informací z odborných publikací, jejich porovnání a případné doplnění, dále pak samotný výzkum, který se zakládá na zodpovězení srovnávacího dotazníku současných výrobců cimbálu u nás. Celá práce je uzavřena shrnutím výsledků, ke kterým jsem dospěla v průběhu jejich zpracovávání.

1. Cesta k současné podobě cimbálu od jeho počátku

1.1. Vznik a prvotní podoby chordofonů

Na počátku je třeba připomenout, že v různých oblastech světa se vývoj nástrojů mohl časově velmi odlišovat. Běžně se na poli organologického bádání lze setkat s jevem, kdy se v jedné sféře počáteční prvky hudebních nástrojů ještě ani nepřiblížily svými vlastnostmi k vývojové fázi prototypu, ve sféře jiné jsou však známé již jejich vyspělé stenotypy.

Podle odborné publikace Pavla Kurfürsta *Hudební nástroje* lze však obecně tvrdit, že „*vždy přibližně stejný stupeň civilizace s sebou přinesl podobně, nebo dokonce stejně koncipované stenotypy hudebních nástrojů.*“¹ Proto tvrzení, že se v různých sférách objevovaly – s často velmi značným časovým posunem (někdy dokonce i s odstupem v řádech tisíciletí) – tito předchůdci chordofonů, ještě nutně nemusí značit, že se jedná o migrace počátečních typů hudebních nástrojů spolu s expanzivními tendencemi některých národů. Zároveň však tento fakt nelze vyloučit, ba naopak je s ním třeba počítat. Díky neměnným zákonitostem vývoje se tak nejčastěji setkáme se stejnými výsledky, a to nezávisle na čase a místě, což platí i pro opačný případ, tedy pro souběžný vývoj takových typů v různých oblastech.

Dalším důvodem postupného sjednocování nástrojových typů bylo také vzájemné ovlivňování se nástroji, které se nově dostaly do té které oblasti. Bylo by však nezodpovědnou chybou činit jednoznačné závěry například o přebírání nástrojů do Evropy pouze z orientálního pásma.

Přístupme nyní k samotné organologické definici chordofonu. Jeden z všeobecně platných přístupů dělí nástroje do čtyř skupin podle toho, jakým způsobem se na nich tvoří tón. Jsou to nástroje *idiofonické* (samozvučné), *membranofonické* (blanzvučné), *chordofonické* (strunné) a *aerofonické* (dechové). Základní částicí chordofonických nástrojů je vlákno – struna. Tuto nástrojovou skupinu ve zmíněném rozdělení na čtyři kategorie definuje Antonín Modr takto: „*Třetí skupina obsahuje nástroje strunné (chordofonické), na nichž se vzbuzují tóny rozechvěním struny, která je napjata mezi dvěma pevnými body. Podle toho, čím se struny rozechvívají, dělíme strunné nástroje na*

¹ Kurfürst, Pavel: *Hudební nástroje*, Praha 2002, s. 343.

*smyčcové, kolové, drnkací, klávesové a úderné.*² Toto tvrzení je správné, ovšem po vývojové stránce je třeba jej doplnit o některá další fakta týkající se dělení prototypů (tedy nástrojů s nosnými základy pro další vývoj konstrukce hudebního nástroje) chordofonu, kterými se podrobněji zabývá Kurfürststova publikace: „*Avšak praktického, trvalého a již většinou jednoúčelového hudebního využití doznaly až jediné vzniklé tři paralelní nástrojové prototypy – hudební luk, hudební tyč a struna upoutaná jen na jednom konci. Životaschopnost těchto prototypů, dokonce v jejich základních podobách, dokazují dodnes hudební instrumentáře primitivních kultur.*“³ Původ prvních dvou prototypů a jejich následný rozvoj lze vysledovat v užití dvou různých principů – napínání a vypínání struny. Zmiňovaný třetí prototyp, kterým je „*struna upevněná na jednom konci a na konci druhém držaná a vypínaná lidskou rukou*“⁴ pro rozvíjení chordofonů prakticky postrádá větší význam.

Pro doplnění je na tomto místě vhodné zmínit ještě stručnou definici chordofonu podle publikace *Atlas Musik* od německého autora Ulricha Michelse a jeho autorského týmu: „*Chordofony (řecky chordae, struna) tvoří tón rozezníváním strun. Materiálem strun jsou rostlinná vlákna (primitivní kultury), žíně (koňské, Asie), hedvábí (východní Asie), zvířecí šlachy a střeva (původně v přední Asii a ve Středomoří, od 17. století též omotány drátem kvůli větší hmotnosti), dále kovový drát (mosaz, od 18. století také železo, od 19. století i ocel), umělá vlákna (nylon aj.).*“⁵

Fakt, že tyto nástrojové prototypy byly zvukově poněkud nevýrazné a nedostačující, zapříčinil, že se postupně začaly používat vhodné úpravy pro dosažení žádaného zvukového výsledku, a to přidáváním účelných rezonátorů: „*Veškerý další vývoj chordofonů byl směřován především snahami o zvyšování hlasitosti nástrojů, o rozšíření tónových možností a v neposlední řadě tendencemi zjednodušovat jejich ovládání. V posledních vývojových fázích, středověkem počínaje přistupují ještě snahy o zušlechťování zvuku podle kritérií a vkusu příslušných slohových období na jednotlivých územích.*“⁶

²Modr, Antonín: *Hudební nástroje*, Praha 2002, s. 17.

³Kurfürst, Pavel: *Hudební nástroje*, Praha 2002, s. 344.

⁴Tamtéž, s. 344.

⁵Michels, Ulrich a kol. autorů: *Atlas Musik*, Mnichov 1977, s. 35.

⁶Kurfürst, Pavel: *Hudební nástroje*, Praha 2002, s. 345.

1.2. Podoba středověkých chordofonů

Všeobecná představa o tom, že středověké hudební nástroje nedosahovaly vysokých kvalit z důvodu jejich neobratného a hrubého zpracování, je poněkud zavádějící. Badatelé tak usuzují na základě historických knižních iluminací a miniatur, bohužel však ne vždy správně. Podmínkou správné analýzy je vědomí toho, že autoři vyobrazení nebyli vždy schopni na malé ploše vynést kresbu či malbu s přesnými detaily hráčů a jejich nástrojů. Zkoumáme-li pak nástroje z jejich faksimile, zvětšenin kopií atp., je zcela zřejmé, kde se chybné úsudky díky nekvalitním podkladům berou. Na toto téma ve své publikaci Pavel Kurfürst uvádí: „*Při posuzování kvality řemeslného zpracování hudebních nástrojů středověku musíme především vycházet ze studia velkoplošných maleb skutečných umělců, kteří zobrazovali hudební nástroje s velkou věrností a přesností.*“⁷

Mimo to je třeba rozlišovat práci různě zdatných středověkých řemeslníků, jejichž specializací často přímo hudební nástroje nebyly, jednalo se spíše o truhláře a v mnoha případech dokonce o úplné amatéry. Lišily se od sebe nástrojářské kousky určené pro různé stavy tehdejšího uspořádání feudální společnosti: „*Nástroje pro panovnické dvory byly bezesporu výrobky řemeslně dokonalými a velmi drahými, jak to ostatně dosvědčuje pozdější praxe z období renesance.*“⁸

V období 13. a 14. století pravděpodobně specialisté pro výrobu hudebních nástrojů ještě neexistovali. Tato úloha připadala samotným hudebníkům, a jak už bylo řečeno, složitějších úkonů se ujímaly truhlářské dílny. Až z těchto v podstatě příležitostných výrobců se postupem času stali specialisté, kteří postupně díky zájmu a nárůstu zakázek upouštěli od původního řemesla truhlářů či muzikantů, aby se mohli plně věnovat samotné produkci nástrojů.

Rekonstrukce středověkých hudebních nástrojů je značně obtížná neboť se do současnosti žádné nástroje z této doby nedochovaly. Záznamy o nich lze získat opět pouze díky dochovaným ikonografickým prvkům: „*Z několika vyobrazení tehdejších stolařských dílen je zřejmé, že jejich vybavení výrobními nástroji nebylo nikterak chudé a že se téměř nelišilo od vybavení například vesnických stolařských dílen z počátku dvacátého století. I když středověké stolařské nástroje byly zřejmě poněkud hrubější*

⁷ Kurfürst, Pavel: Hudební nástroje, Praha 2002, s. 354.

⁸ Tamtéž, s. 354.

*a primitivnější, byl jejich sortiment rozsáhlý. Sestával ze seker, nebozezů, kladiv, palic, hoblíků, šroubových svorek, klínových svorek, lisů, hoblic, kružidel, nožů skoblí, dlát a nechyběl ani šlapací soustruh na dřevo.*⁹

V souvislosti s výrobou hudebních nástrojů je třeba se zajímat i o postupy výroby nábytku z tohoto období. Důležitými mezníky ve výrobě byla rámová konstrukce vyplněná podstatně méně mohutnými dřevěnými výplněmi a také konstrukce desek. Podle Kurfürstova tvrzení je zřejmé, že se „*štípaly, škrabaly a strouhaly, takže tehdejší výroba nebyla s to dosáhnout dostatečně tenkých desek.*“¹⁰

Ve 14. století se také začínáme setkávat s ozubem. Díky jeho vzniku se s největší pravděpodobností ve svých rozích začaly spojovat i rámy hudebních nástrojů.

Pozoruhodným prvkem byla i dekorativní plošná výzdoba dražších hudebních nástrojů, které byly vyráběny pro královský dvůr, která byla možná díky používání měkkých jehličnatých dřev. Za nejsložitější dekorativní typ výzdoby této doby lze považovat vyřezávané rosety, které byly umísťovány do zvukových otvorů ve vrchních rezonančních deskách.

Díky značně omezeným pracovním postupům, které tehdejší doba umožňovala, se dá předpokládat, že k připevnění rezonančních desek na rám se používaly hřeby z tvrdšího dřeva, než byl materiál samotného nástroje či kusu nábytku. Díky nedostatečně vyvinuté technice tehdejší výroby byli hudebníci často nuceni se potýkat s faktem, že kvůli masivním ráům a silným rezonančním deskám byly povětšinou zhotovené strunné nástroje velmi těžké. Kurfürstova publikace na toto téma říká, že i když byl ve středověku pravděpodobně dostatek dřeva s vyhovujícími průměry kmenů, i tak se rezonanční desky u širších nástrojů produkovaly z několika kusů dřeva. Dále pak Kurfürst uvádí: „*Aby se desky vzájemně nedotýkaly, což by bylo zdrojem nežádoucích pazvuků při hře, bylo jistě vhodné je spojit zevnitř dutiny nástroje napříč položenou lištou, podle dnešních norem – žebrem.*“¹¹

⁹ Kurfürst, Pavel: Hudební nástroje, Praha 2002, s. 354-355.

¹⁰ Tamtéž, s. 355.

¹¹ Tamtéž, s. 355.

1.3. Vývoj chordofonů v českých zemích

V dnešní době je velice zavádějící snažit se zařazovat nástroje do různých kvalitativních skupin a tím některým z nich, byť třeba neúmyslně, ubírat na důležitosti, nebo naopak přidávat významnější roli, než kterou ve skutečnosti hrají. Zářným příkladem toho je názor mnoha vědců a pedagogů, kteří uměle vytvořili skupinu lidových nástrojů a zarytě tvrdí, že ten který nástroj nemá v artificiální hudbě možnost uplatnění, čímž mu dávají jakýsi punc primitivnosti.¹² O to více je to problém současnosti, kdy soudobí skladatelé hledají nová kompoziční východiska.

Důvody špatné uplatnitelnosti některých těchto nástrojů v artificiální hudbě jsou často zcela jiné a je na místě domnívat se, že nejvyšší procento z nich dnes tvoří spíše problémy technického rázu (například náročné požadavky na ladění). Tento názor již konečně začíná být překonaný, pokud však budou na školách neustále působit pedagogové hlásající tyto zastaralé názory a ovlivňovat tak další generace, bude nadále práce těch, kteří se snaží srovnat zmiňované rozdíly, značně ztížena.

Daleko lépe tak vystihuje chápání této problematiky Kurfürstova definice etnoorganologie: *„Podobně, jako je dávno překonáno dělení hudebních nástrojů na hudební a zvukové, resp. oddělování nebo zařazování do systematik tzv. nástrojů zvukových, je rovněž překonáno oddělování nebo vytváření zvláštní skupiny hudebních nástrojů lidových. Přesto zde existuje etnoorganologie – organologická disciplína, která se zabývá studiem těch hudebních nástrojů, které byly a jsou užívány v lidových hudebních projevech. O etnoorganologii se tedy hovoří především tam, kde lze nástroje zkoumat spíše etnologickými než historickými metodami, obdobně se o výzkumech hudebních nástrojů prehistorického původu hovoří jako o archeoorganologii. Lidovost hudebních nástrojů etnoorganologie posuzuje především z hlediska jejich funkce v životě lidu a teprve v druhé řadě z hlediska technologického.“*¹³

Jako příklad ne zcela správného chápání této problematiky lze uvést pravděpodobně nejrozšířenější definici lidového hudebního nástroje slovenským etnomuzikologem Ladislavem Lengem: *„Pri definovaní pojmu ľudového hudobného nástroja, tým, že zdôrazňujeme jeho pôvod a funkciu, rozlišujeme pojem užší a širší.“*

¹² Příklad autorů, kteří automaticky řadí cimbál (a jiné nástroje) k tzv. lidovým hudebním nástrojům: Leng, Ladislav: Slovenské ľudové hudobné nástroje, Bratislava 1967; Grác, Róbert: Náuka o hudebných nástrojoch, Bratislava 1967.

¹³ Kurfürst, Pavel: Hudební nástroje, Praha 2002, s. 385.

*Za ľudové hudobné nástroje v užšom slova-zmysle považujeme také tónové a zvukové zdroje, ktoré si dedinský ľud samostatne a vlastnoručne zhotovil a za účelom hudobnej interpretácie uchoval v priebehu niekoľkých generácií. K ľudovým hudobným nástrojom v širšom slova-zmysle zaraďujeme okrem uvedených druhov aj nástroje profesionálnej výroby, prispôbené tradičným ľudovým druhom za účelom hudobnej interpretácie ľudovej hudby.*¹⁴ Problém se v tomto případě týká neupřesnění pojmu „lid“ a dále rozlišení hudebních nástrojů na zvukové a tónové. Leng nebere ohled na městskou kulturu, zabývá se pouze populací venkovskou.

Další problém se skrývá ve faktu proměn fungování nástroje v různých dobách. Pokud něco bylo považováno v 18. století za nelidové, mohlo se to v dalším časovém období proměnit v lidové a naopak.

Následující nepřesnosti se týkají, jak již bylo zmíněno, rozdělení hudebních nástrojů na tónové a zvukové, protože nelze na stejnou úroveň klást tóny a zvuky (šumy, hluky), neboť je všeobecně známo, že tóny jsou třídou nadřazenou. Stejně tak nelze do skupiny lidových nástrojů zařazovat nástroje, které vznikly v rukou specialistů. V dnešní době toto chápání převládá v organologických sférách východní Evropy a Balkánského poloostrova, částečně pak na Slovensku a u nás. Podle Pavla Kurfürsta je tedy zřejmé, že daleko výstižnější bude namísto „*lidového hudebního nástroje*“ využívat odborného pojmu „*nástroje určené pro lidovou hudbu*“.

1.4. Vývojové podobnosti cimbálu s jinými typy chordofonů

Dalo by se tvrdit, že až vyzývavě nápadná je podobnost počátečního vývoje cimbálu a xylofonu¹⁵, a to jak po vzhledové stránce, tak i po stránce praktického využití a technických principů využívání nástroje. Problematikou vývoje xylofonu se podrobněji zabývá německý muzikolog žijící a působící v Americe Curt Sachs ve své publikaci *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*.

V případě xylofonu jde o idiofon, tedy o nástroj samozvучný (v tomto případě s vyladěným tónem), jehož tón vzniká chvěním sebe sama, nikoli rozechvěním membrány, struny, či vzdušného sloupce, na rozdíl od cimbálu, jehož součástí jsou

¹⁴ Leng, Ladislav: Slovenské ľudové hudobné nástroje, Bratislava, 1967, s. 17-18.

¹⁵ Xylofon – název pochází z řeckého *xylos* – dřevo a *phoné* – hlas.

struny, k jejichž rozezvučení jsou užívány různé typy paliček. Stejně tak k rozezvučení různě laděných dřevěných destiček, které u vyspělejších typů xylofonu byly často pro větší zvukový efekt podkládány různě velkými kamennými destičkami, byly využívány paličky nápadně podobného tvaru i úchopu vyrobené z různých typů povětšinou měkčích a pružnějších dřev, nejčastěji tedy z ovocných stromů. Tyto destičky jsou kladeny na slaměné provazce nebo v dnešní době také na dřevěné pražce opatřené gumovými podložkami. Poskládání destiček zde odpovídá různým stupňům komplikovanosti nástroje. Rezonátorem je spodní část krabice, ve které bývá xylofon uložen.

Tónový rozsah je u dnešních xylofonů oproti velkému cimbálu o půl oktávy kratší a posunut o dvě oktávy nahoru, tedy od c^1 po c^4 . Na rozdíl od cimbálu, u kterého díky dochovaným ikonogramům lze alespoň přibližně určit dobu jeho vzniku, u xylofonu to konkrétněji určit možné není.

Stejně tak, jako o cimbálu však z dochovaných pramenů vyplývá, že se teprve na počátku 19. století začíná xylofon právoplatně objevovat i mimo sféru potulných lidových muzikantů. O xylofonu lze mimo to říci, že do této doby jej vlastnili hudeci v oblasti Karpat, Uralu a Baltického moře.

Migraci xylofonu na naše území lze vysvětlit následovně: „V českých a moravských muzeích se nachází řada jednoduchých xylofonů, které se sem dostaly pravděpodobně s kočovnými cikánskými kapelami, jež se v průběhu devatenáctého století přesouvaly z východní Evropy na naše území a xylofonu užívaly ve funkci cimbálu. Hudebnímu cítění obyvatelstva našeho území byl však zvuk xylofonu cizí a nástroj se zde nikdy ve větší míře v lidovém prostředí neprosadil, přestože ještě v padesátých letech dvacátého století několik cikánských kapel mělo xylofon ve svém instrumentáři.“¹⁶

¹⁶Kurfürst, Pavel: Hudební nástroje, Praha 2002, s. 403.

2. Jednotlivé vývojové fáze cimbálu

2.1. Úvod do problematiky

Budeme-li se podrobněji zabývat jednotlivými vývojovými stadii stavby cimbálu, pochopíme, že nejzásadnější proměny pro jeho dnešní podobu se odehrávaly na sklonku 19. a v průběhu 20. století až doposud. Zásluhy za základní podobu klasického velkého cimbálu, jak ho známe dnes, připisujeme novátorským konstrukčním zásahům Josefa Václava Schundy. Výsledky jeho práce evidentně přispěly k daleko většímu zájmu o cimbál ze strany skladatelů, můžeme dokonce s jistotou tvrdit, že cimbál v tomto období proniká do artificiální hudby, setkáme se s ním v koncertních sálech a přestává tak být chápán pouze jako součást lidové produkce. Přestože každá vývojová etapa postupně přispívala nezanedbatelnými výsledky, nejdůležitější proměny lze sledovat teprve od první poloviny dvacátého století.¹⁷

2.2. Počáteční fáze vývoje stavby cimbálu

Základní definice cimbálu Pavla Kurfürsta v publikaci *Hudební nástroje* zní: „Cimbál (z řec. *kymbalom* – mnohostrunný chordofon, jehož struny jsou rozeznívány prsty, plektry, tyčinkami nebo paličkami v ruce hráče.“¹⁸ Ve stejnojmenné publikaci Antonína Modra se vyskytuje poznámka o materiálech, ze kterých byla plektra nejčastěji zhotovena – tedy z brků, dřeva či kovu: „Za hlavní typologické znaky cimbálu považujeme symetrický lichoběžníkový tvar rezonanční skříně a kobylky, které rozdělují několikásborově tažené struny na více tónů. Takové nástroje jsou v německy mluvících zemích nazývány Hackbrett, ve Francii tympanon, v Anglii dulcimer a u Slovanů, Maďarů a Rumunů jejich názvy pocházejí z řeckého *kymbalom*.“¹⁹ (*Kymbalom – původně se tak označovaly různé zvonové nástroje - pozn. aut.*)

¹⁷ Informace v následujících dvou kapitolách bezprostředně navazují na vlastní písemnou oborovou práci na téma *Sonda do základů cimbálu (historie, konstrukce, nástrojová úloha v různých dobách, inspirace pro skladatele)*, která byla dokončena roku 2013 a přijata katedrou Muzikologie UP Olomouc.

¹⁸ Kurfürst, Pavel: *Hudební nástroje*, Praha 2002, s. 447.

¹⁹ Tamtéž, s. 447.

Termín *dulcimer* v anglicky mluvících zemích však není jednoznačný a vyžaduje hlubší analýzu. Americký badatel Jesse A. Johnston se mimo jiné tímto zabývá ve své rozsáhlé studii *The Cimbál (Cimbalom) and Folk Music in Moravian Slovakia and Valachia*, která byla roku 2010 publikována v americkém odborném časopise *Journal of the American Musical Instrument Society*. V souvislosti s anglickým překladem pojmu *cimbálová muzika* dochází k rozdílnosti mezi pojmy *cimbalom* a *dulcimer*. Hned v úvodu studie tvrdí, že terminologie vztahující se k nástroji je kontroverzní a velmi relativní. Sám však dospívá k návrhu používat termín *dulcimer* nebo přímo *cimbál*, hovoří-li o nástroji ve specifickém regionálním kontextu (konkrétně v souvislosti s Moravou). Termín *cimbalom* pak používá v případě, hovoří-li o cimbálu jako o nástrojovém typu všeobecně. V tomto kontextu se pak Johnston ještě zmiňuje o tom, že v anglicky mluvících zemích se pro cimbálovou muziku vždy používá označení *cimbalom band*, nikoli *dulcimer band*.²⁰

Za přímé předchůdce cimbálu se považují středověká drnkací psalteria různých tvarů, která se vyskytovala již v jedenáctém století. Nalezneme je jak v Evropě, tak v oblastech islámské kultury. Jak uvádí Jiří Plocek ve své publikaci *Hudba středovýchodní Evropy*, staré perské nástroje se nazývaly „santur a qanun“.²¹

Jedním ze zastánců teorie byl mimo jiné již v předešlé kapitole zmiňovaný muzikolog Kurt Sachs. Podle jeho tvrzení se nástroj nacházel nejprve ve všech částech středního východu a později se díky obchodním zámořským cestám dostával do severní Afriky, Španělska a dále směrem k Evropě.²²

Podle Kurfürsta první evropský ikonogram psalteria pochází z roku 1184, hra paličkami je pak doložena k roku 1300. Dále uvádí: „Až do poslední třetiny sedmnáctého století se konstrukce evropského psalteria prakticky neměnila. Převrat způsobila až rekonstrukce nástroje Pantaleonem Hebenstreitem roku 1690 v Merseburgu u Halle. Hebenstreit opatřil psalterium systémem dělicích kobytek, čímž

²⁰Johnston, Jesse A.: *The Cimbál (Cimbalom) and Folk Music in the Moravian Slovakia and Valachia*; *Journal of the American Musical Instrument Society*, University of Kentucky, School of Music, r. 36, vyd. 2010, s. 78-117; s. 78.

²¹Plocek, Jiří: *Hudba středovýchodní Evropy*, Praha, 2003, s. 32.

²²Johnston, Jesse A.: *The Cimbál (Cimbalom) and Folk Music in the Moravian Slovakia and Valachia*; *Journal of the American Musical Instrument Society*, University of Kentucky, School of Music, r. 36, vyd. 2010, s. 78-117; s. 81.

podstatně rozšířil jeho tónový rozsah. Od té doby hovoříme o cimbálu, Hackbrettu atd.“²³

Záznamy v publikaci Antonína Modra tvrdí, že hackbrett se začal v 18. století na Hebenstreitovu počest nazývat „pantalon“²⁴. Měl trojdílnou rezonanční skříňku a byl opatřen nízkými luby. Jeho struny byly rozeznívány paličkami a byl inspirací pro vznik kladívkového klavíru. „K poslednímu vylepšení cimbálu došlo až v roce 1792, kdy kapelník Zimmermann zvýšil jeho hlasitost a současně zpevnil nástroj důmyslným rozmístěním duší pod dělicími kobyčkami.“²⁵

První zájem o cimbál v hudbě aristokratických společenských vrstev spolu s dudy a niněrou lze zaregistrovat teprve v 17. a první polovině 18. století. To potvrzuje i bádání Daniela Skály, jenž se o stavu nástroje do sklonku 19. a první čtvrtiny 20. století, které je považováno za mezník ve výrobě nástrojů, zmiňuje takto: „*Portativní* (přenosné; pozn. aut.) *cimbály, jež se dochovaly ve sbírkách muzeí Čech a Moravy, svědčí na amatérské zhotovitele, stolaře, kolaře, ale i představitele mnoha jiných rozličných profesí. Jsou anonymním souborem, který postrádá vročení a ‚rukopisy‘ tvůrců, jež by alespoň zčásti zčítelnily jejich původce. Jen sbírkotvorné zkušenosti umožňují vydělit z dochovaných památek exempláře, které s velkou pravděpodobností vznikly v 18. a 19. století a na počátku století dvacátého. Lze tak soudit podle způsobu vypracování kolíčků, přeladovačů strun a provedení kanelur a roset. Exempláře staršího data než jsou tu uvedeny lze ovšem předpokládat. Útlum výroby cimbálů spadá do sklonku 19. století a bezesbytkový zánik do roku 1920.*“²⁶

2.3. První záznamy o využití cimbálu na našem území

S výrazem „cymbal“ je možno se setkat v českých literárních pramenech poprvé v roce 1680. Podle několika ikonogramů lze usuzovat, že v lidovém prostředí je možné v českých zemích na cimbál narazit nejpozději okolo roku 1700. Spolehlivě však jeho existenci mohou badatelé dokázat v různých nástrojových uskupeních v jihozápadních

²³ Kurfürst, Pavel: Hudební nástroje, Praha, 2002, s. 448.

²⁴ Modr, Antonín: Hudební nástroje, Praha, 1982, s. 79.

²⁵ Kurfürst, Pavel: Hudební nástroje, Praha, 2002, s. 448.

²⁶ Skála, Daniel: Cimbál jak ho neznáme (interpretačně didaktická sonda), Ostrava, 2007, s. 37.

Magisterská diplomová práce. Ostravská univerzita, pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy.

Čechách až od poslední třetiny 18. století. Odtud lze nadále jeho používání sledovat v jižních Čechách, Polabí, na Českomoravské vysočině a potom dále na Moravě.

Přetrvání cimbálu v lidovém instrumentáři bylo velmi krátkodobé. Odhaduje se, že doba jeho přítomnosti zde trvala zhruba sto let. „*V Čechách zanikl již v padesátých letech 19. století, na Moravě se udržoval nejdéle do osmdesátých let na Hané, Brněnsku, Valašsku a Kyjovsku, avšak většinou již jen jako sólový nástroj ke zpěvu.*“²⁷

Roku 1895 se v Praze konala Národopisná výstava československá, kde je možné tzv. *moravský cimbál* ještě naposledy aktivně zaznamenat. Po ní se však z lidového instrumentáře zcela vytratil. Jak je možno deklamovat na muzejních exemplářích, každý cimbál byl rozměrově jiný, což částečně odpovídá tehdeším nejednotným podmínkám pro výrobu nástroje. „*Jejich šířka se pohybovala od 730 do 1250 mm, počet tří- až sedmisborových ocelových strun byl 17-29, dlouhé kobylinky byly vždy jen dvě. Většinou byl celý nástroj vyroben ze smrkového a javorového dřeva. Na vrchní desce byly umístěny až tři rosety (existují však nástroje zcela bez zvukových otvorů). Tónový rozsah diatonických nástrojů a absolutní výška jejich ladění byly patrně různé (přibližně asi od c do c³) a lze předpokládat, že byly ovlivňovány dovedností výrobce a hráče, ale i laděním dalších nástrojů v kapele.*“²⁸

Situace na území Čech a Moravy se v některých aspektech lišila. Důsledkem odlišného vývoje situace je fakt, že cimbál je dnes oproti Moravě v Čechách prakticky mrtvým nástrojem.

Indicie na území Čech poukazují na skutečnost, že zde byl cimbál průběhu 19. století využíván výhradně už jen jako doprovodný nástroj spolu s nástroji jinými, a to nejčastěji při příležitostech světského typu. Takové záznamy pocházejí nejčastěji od sběratelů lidových písní, mezi které patřil například Čeněk Halas, který zaznamenal výskyt cimbálu na Pracheňsku, Českokrumlovsku, Vysocině a v okolí Českých Budějovic. Většinou se jedná o záznamy výskytu do 60. let 19. století.

Informace shromážděné Danielem Skálou ukazují na skutečnost, že významnější byla z hlediska využití cimbálu oblast jižních Čech. Zde bádala například Lubomír Soukup, který zaznamenal vzpomínky obyvatel okolí Českého Krumlova. Tito hovořili

²⁷ Kurfürst, Pavel: Hudební nástroje, Praha, 2002, s. 449.

²⁸ Tamtéž, s. 450.

o cimbalistovi Mikyskovi, jenž se dokonce účastnil Československé národopisné výstavy v Praze, která se konala roku 1895.

Další záznamy pocházejí například ze Sušice, kde roku 1888 hrál k tanci cimbalista jménem Ouda, doprovázen muzikanty ovládajícími hru na gajdy (dudy), basu a klarinet. Tato kapela ovšem nebyla místní, ale podle záznamu pocházela z Hor Matky Boží. Jak Skála dále uvádí, že muzikanti nehráli z not, ale podle sluchu, což bylo ostatně pro lidovou muziku v této době charakteristické.

Cenné informace do stavu bádání v jižních Čechách přinesl roku 1951 i profesor cimbálu na Pražské konzervatoři Albert Pek. „V obci Loučej našel dva cimbály, jeden poškozený, druhý nedokončený a také tři dřevěné paličky (vše je dnes ve sbírkách Jihočeského muzea v Českých Budějovicích). V této obci byl velmi populární cimbalista Kašpar Klimeš, který údajně znal velké množství lidových písní.“²⁹

Velmi důležitým faktorem pro poznávání cimbálu byla v 19. století a v první polovině 20. století již zmiňovaná činnost na poli sběru lidových písní. Sběratelé kromě toho, že se s hráči v převážné většině případů setkali osobně a byli tedy svědky nástrojových konstrukcí i proměnlivé techniky hry při různorodých hudebních produkcích, velmi často zhotovovali i obrazové záznamy a poznámky. Zářným příkladem je toho například Leoš Janáček, který v letech 1896-1906 zaznamenal popis některých nástrojů a hru lašských a valašských cimbalistů.

Roku 1888 se Janáček setkal s cimbalistou jménem Jan Myška, žijícím v letech 1830-1912. Záznam z této návštěvy Janáček reflektoval v *Tancích valašských a lašských*, které vznikly roku 1891. Setkáme se zde i se stručným popisem nástroje a jeho jednoduchou ilustrací. Jiné jeho nákresy vznikly po setkání s dalším cimbalistou Františkem Klepáčem (1835-1898). Mimo dva mimořádně zdařilé nákresy vznikla i fotografie, na kterou Janáček zaznamenal označení strun a kobytek. Ani zde však Janáčkovy nákresy a poznámky k cimbálu nekončí, což patrně svědčí o jeho zaujetí nástrojem. Další ilustrace totiž vznikly po setkání s cimbalisty Ignácem Kotkem z Ostravice, Mikušem ze Vsetínska, Tomášem Kaláčem z Březůvky a dalších.

²⁹ Skála, Daniel: Cimbál jak ho neznáme (interpretačně didaktická sonda), Ostrava, 2007, s. 36-37. Magisterská diplomová práce. Ostravská univerzita, pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy.

Na jihu Moravy byla situace podobná, ač některé regiony, jako například Horňácko, zpočátku cimbál vůbec nepřijaly. O tomto faktu se zmiňuje Pavel Kurfürst v již několikrát zmiňované publikaci *Hudební nástroje*. Pojednává o tom však i diplomová práce Daniela Skály: „*O oživení zájmu o cimbál se zde postaral akademický malíř Antoš Frolka, který roku 1919 také koupil cimbál značky Schunda. Další cimbál zakoupila kapela Jožky Kubíka v roce 1935. V roce 1939 bylo na Horňácku již sedm nástrojů značky Schunda, jeden nástroj zakoupil i Brněnský rozhlas. Tím byly otevřeny dveře rozvoji a šíření cimbálu v Čechách a na Moravě po druhé světové válce.*“³⁰

2.4. Prvotní podoby předchůdců velkého cimbálu

Pár dochovaných nástrojů obsahuje pohyblivé mosazné kobylky, jimiž bylo možné zkracovat některé struny o půltón a tím přeladovat nástroj do jiné tóniny. Na podobné bázi fungovala například háčková harfa. Tyto exempláře dnes nalezneme v muzejních sbírkách jižních Čechách.

Malý přenosný cimbál, nebo také cimbálek byl vybaven popruhy, které se připevňovaly kolem šíje a přes ramena tak, že širší spodní strana rezonanční skříně byla opřena o břicho hráče, čímž byla umožněna hra vestoje či dokonce za chůze. V častějších případech, pokud to bylo možné, se však pokládal při hře na stůl nebo na kolena sedícího muzikanta.

Struny nástroje bývaly rozeznívány pomocí jedné nebo dvou kovových či dřevěných paliček. Na konci 18. a počátku 19. století bylo nejobvyklejším způsobem rozeznívání strun pomocí jedné kovové paličky. Střet kovu s ocelovou strunou byl většinou zvukově daleko výraznější, než tomu bylo u dřeva, proto se nejednou stal cimbál v nástrojovém uskupení primujícím nástrojem.

V případech, kdy byl cimbál pouze doprovodným nástrojem, byly používány dvě dřevěné paličky, mnohdy pro utlumení a zušlechtění zvuku obalované plstí. Místo pedálu bylo pro utlumení zvuku používáno předloktí či dlaň, čehož se ostatně u těchto portativních nástrojů právě díky absenci pedalizačního systému užívá dodnes –

³⁰ Skála, Daniel: *Cimbál jak ho neznáme (interpretačně didaktická sonda)*, Ostrava, 2007, s. 38. Magisterská diplomová práce. Ostravská univerzita, pedagogická fakulta, katedra hudební výchovy.

s virtuózní hrou na portativní cimbál se v současnosti setkáme například u žáků běloruského koncertního hráče a předního pedagoga Eugenyie Gladkova (Akademie Minsk).

3. Počátky velkého cimbálu u nás

3.1. Nové intervence ve výrobě nástrojů

Roku 1866 došlo k podstatnému zdokonalení nástroje. Postavil ho budapeštský nástrojář původem z Říčan u Prahy Josef Václav Schunda. Jeho předchůdcem byl v tomto směru jeho rodinný příslušník Josef Schunda, který se narodil roku 1818 v Dubecku na Moravě a vyučil se u pražského nástrojáře Jana Horáka. „*Po krátké zkušenosti ve Vídni, kde pracoval v obchodě Hella Nádora, odešel do Pešti k tamnímu nástrojaři Juulovi Keresztélymu. Ten mu před svou smrtí, roku 1844, daroval svůj obchod. I když cech založený Schundou prosperoval, cimbál se těšil uznání, až když dílnu převzal jeho nejmladší bratr Vensel Josef Schunda.*“³¹ Inspiraci našel právě v malém portativním cimbálu.

V prvních pokusech se jednalo o velký chromatický cimbál (nagycimbalom) s rozsahem D-e³, kdy rozšířil rezonanční skříň a postavil nástroj na čtyři nohy. Roku 1874 doplnil nástroj dvěma dusítky po stranách korpusu, které byly ovládány pedálem a jeho rozsah rozšířil na C-f³ (pedálcimbalom). Cimbál se tak stal robustnějším a o poznání zvučnějším. Mimo to začal Schunda v této době hledět i na estetickou stránku nástroje a zabýval se jeho výtvarným řešením. Takto zdokonalený cimbál zcela úplně vytlačil staré nástroje a začal se pomalu rozšiřovat po celé Evropě. I dnes se lze setkat s původními Schundovými nástroji, ale jejich význam je už spíše historický.

Schunda však nebyl jediný, kdo se zasloužil o inovace v konstrukci. Vedle něj nejslavnější cimbálovou dílnu reprezentuje zejména ve 20. století rodina Boháků. Jejím zakladatelem byl Lajos Bohák narozený roku 1870 v obci Kvetná na Slovensku. Základy práce se dřevem získal ve stolařské dílně svého otce Jozefa Boháka. Zde pracoval nejdříve jako učeň a na tomto místě vyrobil také své první housle. Díky

³¹ <http://cimbalom.profitux.cz/nastroje.htm> (26. 3. 2014).

nedostatku fundovaných lidí bylo takřka pravidlem, že se často cimbalisté obraceli s drobnými opravami na svých nástrojích právě na klasické stolařské dílny. Bohákovými zákazníky byli především romští hráči. Spolu s otcem roku 1889 opustili rodné Slovensko a odešli do Budapešti.

První snahy Lajose Boháka o hlubší poznání konstrukce cimbálu probíhaly v Schundově dílně, jeho žádost o práci ve firmě však byla zamítnuta. S procesem výroby cimbálu se tedy seznámil až v letech 1890-91 v dílně jiného maďarského nástrojáře K. Varji. Do podvědomí se však Bohák dostal teprve o pět let později, roku 1896, kdy u příležitosti výstavy nástrojů představil svůj koncertní cimbál netypicky provedený v bílé barvě.

Díky úspěchu opustil Varjovu dílnu a zahájil tvorbu vlastních projektů, které roku 1900 vyvrcholily otevřením vlastní dílny, která byla jako první vybavena zdrojem elektrické energie. Mimo to zde sestavil pásovou pilu, stroj na výrobu strun a kloubovou vrtačku. Těmito svými inovacemi významně posunul výrobu nástrojů vpřed již před první světovou válkou a stal se tak podstatnou konkurencí pro dílnu Josefa Václava Schundy, který později dokonce napodobil jeho pedálový systém. Po jeho smrti převzal vedení firmy jeho syn Lajos Bohák mladší. Díky politické situaci byl nucen roku 1953 vstoupit do Budapešťského družstva výrobců hudebních nástrojů, nicméně status vedoucího cimbálové dílny mu naštěstí nebyl nikdy odebrán. Za svůj život se zasloužil o vznik zhruba jednoho tisíce cimbálů, které firma do zahraničí vyvážela přes obchodní společnost známou pod jménem *Artex*.

3.2. Počátky výroby velkých cimbálů v České republice

„Profesionální výroba velkých cimbálů v ČR byla zavedena firmou Josef Lidl v Brně roku 1947. Na zakázku lidového muzikanta a prvního cimbalisty Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů (BROLN) Jaromíra Běhúnka firma zhotovila kopii jeho portativního cimbálku. Pak byly zhotoveny ještě tři kusy těchto nástrojů. O portativní cimbálky nebyl v té době již zájem, protože folklorní hnutí 50. let žádalo zvukově silnější velké nástroje typu Schunda a Bohák.“³²

³² <http://cimbalom.profitux.cz/nastroje.htm> (26. 3. 2014).

Výroba velkých cimbálů započala v ČSSR roku 1950. Konstruktivně byly tyto nástroje inspirovány již osvědčenými nástroji značky Schunda a Bohák. Řemeslná spolupráce vznikla na popud M. Kotoula a na tvorbě nástrojů se podíleli především František Wallinger, Karel Stehlík a později i Jaroslav Rybníček. Pod značkou *Primas* tak dali vzniknout zhruba stu nástrojů poměrně obstojné kvality. Jak uvádí Daniel Skála ve své diplomové práci, finanční hodnota těchto nástrojů většinou nepřesáhla obnos 5000 Kčs, čemuž přibližně odpovídala po uvedení nástroje na trh i praxe.

O sedm let později přesídlila výroba z Brna do Moravského Krumlova a začala zde fungovat pod velkovýrobním závodem Lidl a Velík, která se již od 19. století specializovala na výrobu klavírů, aby byla v roce 1960 zastavena, a to díky plánovanému řízení hospodářství, jehož představitelé naznali, že další výroba cimbálů se jeví jako „bezperspektivní“.

Ke znovuobnovení došlo teprve roku 1992, a to znovu pod hlavičkou firmy Josefa Lídl. Je však nezbytné uvést, že tyto nástroje zdaleka nenesou koncertní kvality maďarských cimbálů, a to zejména kvůli konstrukčním zásahům do ozvučné skříně, kterou má na svědomí firma *Lidl Music*.

Vedle těchto firem od počátku 90. let 20. století začalo existovat a doposud funguje několik dalších menších dílen, jejichž činnost byla zpočátku více či méně amatérská a souvisela především s opravami starším nástrojů, dnes jsou však povětšinou tvořeny předními výrobci cimbálů u nás. Ti nejlepší jsou samozřejmě v základě inspirováni osvědčenými světovými značkami a vnášejí do výroby díky letům praxe a nabudovaným zkušenostem vlastní invence, a to ve výjimečných případech i ve spolupráci s předními cimbálovými interprety (například firma *Holak* pod vedením Vladimíra Holiše a ojedinělý projekt koncertního cimbálu, který roku 2012 vznikl ve spolupráci s Danielem Skálou, designérkou Jitkou Škopovou a několika dalšími předními světovými cimbalisty).

Mezi úspěšně zhotovené inovace patří především zcela nový pedalizační systém, neboť systém vynalezený Lajosem Bohákem a posléze zdokonalený ve firmě *Bohák a Kozmosz* byl z hlediska potřeb dnešního interpreta již naprosto nedostačující. Absence filcových tlumítek v nejvyšších polohách cimbálu (g^2 - a^3) způsobovala nevyrovnanost zvuku v porovnání s ostatními polohami nástroje. U nového cimbálu jsou díky průkopnickému pedalizačnímu systému tyto nedostatky již zcela pokryty.

Další inovací je chromatické rozšíření spodních poloh cimbálu od tónu C po tón kontra A, čímž cimbál nabývá plných pěti oktáv. Masivnější korpus rezonanční skříně zaručil vyrovnanost zvuku ve všech polohách nástroje.

Přirozeností byl pak požadavek na zcela nový design cimbálu, který by odpovídal vzhledu koncertního nástroje. Nám známé nástroje jsou většinou zdobeny folklorními motivy a velmi často tak například v orchestru působí esteticky nerovnocenně.

Po několika letech intenzivní práce na všech těchto aspektech dala firma *Holak* vzniknout tomuto jedinečnému nástroji, který je samozřejmě finančně značně nákladnější, než standardní cimbály. Cimbál je od listopadu roku 2012 umístěn na ostravské konzervatoři a již je plně s velkým úspěchem zapojován do koncertního provozu. Mimo jiné na něm byla v srpnu roku 2013 v rámci festivalu nové a experimentální hudby Ostravské dny premiérována koncertní skladba pro cimbál, orchestr a zvukovou stopu *Bridges* (2013), která vznikla na žádost Občanského sdružení cimbalistů v České republice. Zkomponoval ji uznávaný český skladatel Jiří Kadeřábek (1978) a u publika se setkala s nemalým úspěchem. Skladbu interpretovali Daniel Skála (cimbál) a Ostravská banda pod taktovkou dirigenta Ondřeje Vrabce.

K dalším ze tří moravských výrobců patří Pavel Všianský se sídlem v Brně, který se mimo klasické cimbály specializuje především na odlehčené verze cimbálu. V neposlední řadě je také nutné jmenovat výrobce cimbálů Jiřího Galušku se sídlem v Ostrožské Nové Vsi.

Drtivá většina výrobců však jinak zachovává konstrukční rozvržení nástroje podle vzoru *Boháka* a shodují se, že jeho inovativní systém byl natolik pokrokový a významný, že doposud nebyl překonán. Existují malé výjimky například v rozsahu, tvaru kobylek, ale také například v rozšíření tlumičů i na horní diskantové struny.

4. Současná výroba cimbálu u nás

Následující kapitola je založena na výpovědích tří nejvýraznějších současně působících výrobců cimbálu v České republice. Dotazník byl sestaven tak, aby měl čtenář možnost nahlédnout do počátků malovýroby u nás a seznámil se inovacemi, které ovlivnily podobu dnešních nástrojů. Osvětlení se také týká jednotlivých typů cimbálů, které jsou dnes nabízeny na trhu. Výzkum proběhl na základě navštívení jednotlivých dílen výrobců, a mimo to také díky vzájemné komunikaci přes elektronická zařízení. V nadcházejících třech podkapitolách budou podle jednotlivých dílen předloženy tři totožné dotazníky, které byly plnohodnotně zodpovězeny samotnými výrobci. Drobné úpravy proběhly jen v případě přepisu odpovědí z diktafonu do textu tak, aby mohl být použit pro tuto práci.

Důvodem mého zařazení dotazníku přímo do textu je důraz na možnost přímé konfrontace odpovědí na konkrétní otázky. Jsem si vědoma toho, že se jedná o poněkud netypický způsob zpracování informací, i přesto se však domnívám, že tato forma je pro eventuální srovnání sledovaných rozdílů mezi výrobci zřetelnější a přehlednější.

4.1. Vladimír Holiš, firma Holak, Palkovice

V posledních letech přestal být význam severomoravské firmy *Holak* ryze lokální a jejich služeb plně využívají přední světoví koncertní mistrové. Jejím zakladatelem je Vladimír Holiš. Mimo opravy a kopie konstrukčně osvědčených nástrojů firma vyrábí i nástroje odlehčené, se zúženým rozsahem, nebo nástroje podle konkrétních požadavků interpretů. Díky úzké spolupráci s předními českými pedagogy a interprety se této firmě během své existence, ale zejména v posledních letech, podařilo posunout konstrukční vývoj cimbálu o značný kus kupředu. Na základě spolupráce s Danielem Skálou a zahraničními designéry tak byl například roku 2012 dokončen ojedinělý koncertní cimbál, jehož přednostmi je především nově vyvinutý tlumicí systém vrchních strun a jeho chromatické prodloužení strun spodních po kontra A, čímž výrobce docílil rozsahu plných pěti oktáv (*kontra A-a³*). Tento nástroj se od běžných verzí cimbálů liší i vzhledem; matný černý lak s kresbou jednoduchých linií, designově upravenými nohami a pedálovou lyrou, dává nástroji punc elegantně moderního zevnějšku, esteticky se hodícího právě na koncertní podia. První verze tohoto nástroje

je, jak již bylo dříve uvedeno, umístěna na Janáčkově konzervatoři a gymnáziu v Ostravě, druhá pak, nepatrně odlišná (cimbál si zachoval klasický rozsah, je méně mohutný a čistě černý) se od listopadu roku 2013 nachází v prostorách konzervatoře Pavla Josefa Vejvanovského v Kroměříži.

1. Kdy byla založena Vaše dílna a jaké byly prvotní impulsy pro její vznik?

Úplné počátky firmy se datují do roku 1991, kdy jsem zhotovil první malý stolový cimbál podle jednoho typu přenosného cimbálku z Valašska, který jsem v té době vlastnil. Tehdy jsem hrával na cimbál právě na Valašsku a kolem sebe jsem ve svých osmadvaceti letech shromáždil pár dalších lidí, kteří se zajímali o folklór. Cimbálů tehdy bylo velice málo, takže jsme je sháněli po různých romských kapelách, čemuž bohužel odpovídala i kvalita nástrojů. Bylo tedy občas potřeba zhotovit nějaké opravy a hlavně nástroje ladit.

2. Předcházelo vzniku Vaší firmy působení v nějaké jiné firmě? Jak dlouho se zabýváte výrobou cimbálu? Účastníte se průběžně specializovaných školení, seznamujete se s novými technologiemi?

V žádné jiné firmě, která se za bývalého režimu zabývala výrobou cimbálů, jsem nepůsobil. Samotná výroba v naší firmě začala v roce 1993, ale jak jsem uvedl v předchozí otázce, první krůčky byly patrné už o dva roky dříve. Pokud vím, tak žádná specializovaná školení pro výrobu cimbálů zatím nikde neprobíhají.

3. Jaké máte vzdělání ve vztahu k výrobě cimbálů?

Než jsem se začal o cimbály zajímat, pracoval jsem jako horník. Ve vztahu ke dřevu, ani k samotné výrobě nástrojů tedy vzdělání nemám. V počátcích mi však pomáhal pan Žák, který pocházel přímo z domu na Hukvaldech, kde za svého mládí bydlel Leoš Janáček. Karel Žák byl vyučený nástrojář a zaučoval mě zejména v tom, co se týče úplných základů konstrukce. Vedle něho bych jmenoval ještě Jiřího Galušku z Ostrožské Nové Vsi, který v oboru působí asi o pět let déle a který mi v té době prodal první komponenty. S ním jsem taky v roce 1991 navštívil v Budapešti posledního žijícího žáka Lajose Boháka. Chvilí jsem pracoval u Jiřího Navrátila v dílně, který tehdy se dřevem pracoval. Tak jsem se také v základech seznámil s obráběním dřeva. Pak už se moje cesta ubírala vlastním směrem. A pokud jsem něco nevěděl, ze zkušenějších lidí, kteří se dřevem pracovali, nebyl nikdo, kdo by mi v čemkoli neporadil.

4. Ve všech případech dílen jde dnes v České republice o malé výrobce. Co je příčinou toho, že velkovýroba Lídl Music, která produkovala nástroje značky PRIMAS, zanikla? V čem spočívají výhody malovýroby?

V případě velkovýroby nástrojů ve firmě *Lídl Music* šlo bohužel o velmi špatné nástroje již v základu, a to hlavně od okamžiku, kdy se velkovýroba přestěhovala z Brna do Moravského Krumlova. Dnes je 90% z těchto nástrojů nepoužitelných, protože pro jejich výrobu byly použity nekvalitní materiály, dřevem počínaje. U jejich vzniku většinou nestáli odborníci, jen dělníci. Vzhledově sice působily pěkně, ale jejich celková konstrukce byla velmi špatná. Při návštěvě budapešťské dílny v roce 1991 jsme už tehdy byli varováni, ať se nepouštíme do žádné velkovýroby nástrojů, protože na to samozřejmě potřebujete více lidí, které je nutné hlídat. Mimo to je nutné daleko větší množství materiálů, což už samo o sobě je velmi náročné, zejména co se uhlídání jejich kvality týče. Vybudování takovéto firmy trvá léta a zapotřebí je vychovat si pro takovou výrobu lidi, na každé pozici pak stojí opravdový odborník, který se zaručuje za kvalitní práci. Jako příklad lze uvést americký *Steinway*, nebo český *Petraf*, výrobce klavírů a pianin. Obě tyto firmy už ale existují okolo 160 let, proto se mohou za všechny svoje pracovníky stoprocentně zaručit. Proto jsem názoru, že je dobré mít v dílně jednoho nebo dva pomocníky, kterým se můžete plně věnovat a předávat jim své zkušenosti.

5. Z jakého typu či z jakých typů cimbálu jako výrobce vycházíte?

První větší nástroj, do kterého jsem při opravě vstupoval, byl složený ze dvou cimbálů značky *Schunda* a *Primas* a patřil jedné romské kapele. Větším přínosem však pro mne bylo otevření maďarského cimbálu značky *Artex*. V té době už jsem měl nějaké zkušenosti a spousta věcí se mi díky tomu objasnila. Postupně mi procházely rukama nástroje různých značek a kvalit a díky tomu jsem je mohl porovnávat. Po otevření několika cimbálů značky *Artex* pak bylo hned jasné, kde všude a do jaké míry jsou cimbály značky *Primas* ošizené. To je ale vidět i u některých nástrojů značky *Artex*. Odborník pozná, u kterých cimbálů stál ještě sám Lajos Bohák a které byly vyrobeny až po maďarském znárodnění roku 1956. Tehdy se u *Artexů* začaly používat velmi špatné rezonanční desky. Ty byly na rozdíl od nich zase u cimbálů značky *Primas* dobré, protože se tehdy odebíraly od *Petrofu*. Obecně vzato, naše dnešní nástroje vycházejí z maďarských nástrojů značky *Bohák*, stejně tak jako houslaři se například inspirovali italskými nástroji značky *Stradivarius*.

6. Jistě se zaměřujete i na výrobu příslušenství. Kolik typů vaše firma nabízí a jaké?

Naše firma z příslušenství nabízí jen ladící klíče a struny. Samotná výroba kvalitních paliček je velmi náročná, a na to bohužel není při dnešních zakázkách čas. Stejně tak na řezby u cimbálu, nebo na výrobu přepravních obalů existují odborníci, se kterými spolupracujeme.

7. Jaké materiály používáte při stavbě cimbálu? Jaké jsou rozdíly v procesu vzniku koncertního a standardního nástroje?

Na všechny nástroje se používá rezonanční dřevo, v našem případě kombinace rezonančního smrku a javoru, jejichž dřevo spolu koresponduje. Pokud možno z horských oblastí kvůli jejich hustotě. Javor je vhodný zejména proto, že jeho dřevo je po vysušení tzv. neměnné, zachovává si stabilní vlastnosti, neroztahuje se ani nesmršťuje. Kdysi se používal také buk, ale právě kvůli zmíněným vlastnostem, které naopak neměl, se neosvědčil.

Rozdíl spočívá v tom, že po době potřebné k vysušení dřeva na cca 0,6 kubíků, je ze všech těchto desek přibližně každá pátá vhodná pro výrobu koncertního nástroje, ostatní desky bývají použity pro výrobu standardních nástrojů. Nezáleží však jen na výběru dřeva, velmi důležitý je vztah vlastníka k nástroji v době, kdy se nástroj stabilizuje, což je zhruba první rok po vydání nástroje. To, jak hráč pravidelně nástroj ladí, hraje na něj tak, aby se dřevo a struny rozezvučely a také prostředí, ve kterém se nachází, může významně ovlivnit celkovou kvalitu nástroje po zbytek jeho životnosti.

8. Jak dlouho trvá výroba jednoho nového cimbálu? Kolik cimbálů průměrně ročně vyrobíte?

Výroba jednoho klasického nástroje nám trvá zhruba 300 až 350 hodin i s následným doladěním. Z toho vyplývá, že za rok vyrobíme mezi osmi až deseti cimbály a k tomu samozřejmě zhotovujeme i nějaké drobné opravy. Problém nastává, pokud sem nějaký klient přiveze na opravu nástroj v žalostném stavu, protože to potom vlastně stavíme celé nové tělo a z původních materiálů používáme jen minimum.

9. Kdo jsou především Vaši zákazníci?

Jedná se jak o folklorní hráče, tak o profesionály. Z folklorních těles můžeme jmenovat například Valašského Vojvodu z Kozlovic, či VUS Ondráš z Brna. Z význačných

solistů jsou to například Daniel Skála, Růžena Děcká nebo Dalibor Štrunc, současní profesori oboru hry na cimbál na konzervatořích v Ostravě, Kroměříži a Brně. Dnes máme nástroje na našich konzervatořích a na nespočtu základních uměleckých škol, pár jich je i na Slovensku. A na mnoha dalších místech.

10. Jaký typ cimbálu si zákazníci nejčastěji objednávají?

Nejčastěji jsou to standardní nástroje s plným rozsahem C-a³. Odchyłka je snad jen v tom, přeje-li si zákazník cimbál s řezbou či bez ní.

11. Jaké je postavení Vašich nástrojů v porovnání se zahraničím? Jak se k nim vyjadřují zahraniční výrobci?

Naposled jsme měli možnost porovnat naše cimbály na podzim roku 2013 na mezinárodní přehlídce slovenských cimbalistů v Bratislavě, kam se sjeli mimo jiné i maďarští výrobci. Vysoké hodnocení padlo ze strany předsedkyně CWA (Cimbalom World Association) Viktorie Herenczár a velmi kladně se k našim nástrojům vyjadřovali i maďarští nástrojáři, kteří ani nevěděli, že se na Moravě cimbály vyrábějí. Druhá věc je samozřejmě otázka zvyklosti, protože od každého výrobce se nástroj trochu liší, a to především ve zvuku. A to už vůbec nezmiňuji rozdíly mezi novými a již vyhranými nástroji.

12. Existují nějaké zásadní rozdíly mezi Vaší a zahraniční výrobou? Pokud ano, které jsou nejvýraznější?

To nevím. Ale mohu se postavit za to, že minimálně může naše firma zahraničním výrobcům konkurovat.

13. Zaměřujete se především na výrobu nových nástrojů, nebo na opravy?

Vyrábíme hlavně nové nástroje, ale opravám se do určité míry věnujeme také. Často se například stává, že nám přivezou klienti náš nástroj třeba po dvanácti letech na výměnu strun nebo na celkovou obnovu seřízení, ale to jsou jen drobné a naprosto běžné záležitosti. Reklamace nového nástroje je možná po dobu dvou let.

14. Kde se nachází hranice, za kterou nástroj postihly tak závažné škody, že je již nelze opravit?

Pokud hovoříme o chybách ve výrobě, tak u některých nástrojů značky Primas, ale i u maďarské výroby se občas lze setkat s tím, že byly použity nevhodné materiály pro pancířovou vnitřní kostru nástroje. Tehdy výrobci použili například obyčejné železo místo oceli, proto se celá kostra nástroje postupně prohýbala a bortila, což bylo vidět na hlavně na ústupu kobylek a prohnutí rezonanční desky. Další jsou takové, které byly vystaveny nevhodným klimatickým podmínkám a jejich dřevo je tudíž přeschlé, takže popraskaly. A nakonec jsou to nástroje, kde bylo použito nevhodné dřevo. O takových nástrojích si trůfám tvrdit, že již nejsou opravitelné, protože původní materiály jsou potřhané a zdeformované. Někteří výrobci tvrdí, že i tyto extrémy opravitelné jsou, ale podle mého názoru má dřevo paměť a vrací se časem zpět do té pozice, kvůli které bylo opraveno, takže samotná oprava je pak zcela neefektivní.

15. Co je nejčastější příčinou reklamací nástroje?

V případě našich nástrojů to nejčastěji bylo prasknutí rezonanční desky. Zde existuje bohužel několik faktorů, které neovlivníme a musí na ně už myslet sám vlastník nástroje. Negativní vliv má například přetopená místnost, ale jsou zde i zcela neovlivnitelné faktory, a to je přirozená vlhkost vzduchu. Ta je nejčastěji ovlivněna vnějšími klimatickými podmínkami, například je lepší, když pravidelně prší. V místnosti, kde se nástroj nachází, by se ideální vlhkost vzduchu měla pohybovat kolem 50%. Pokud je nástroj ještě ve výrobě a vlhkost vzduchu je nižší, musíme dřevo vlhčit. Do jisté míry lze vlhkost vzduchu v místnosti ovlivnit například zvlhčovači v podobě mokrého ručníku na topení, nebo závěsnou nádobkou s vodou, dřevo nástroje si tu potřebnou vlhkost nasaje. Další věc, kterou příliš nelze ovlivnit, je naopak příliš vysoká vlhkost vzduchu, pohybující se mezi 60-70% a výše. Ta přichází většinou s mlhami a dešti na podzim, nebo v případě povodní. Pokud nástroj projde těmito extrémy během velmi krátké doby, například během měsíce, potom je v místnosti, kde se příliš topí a nevětrá, nebo naopak tam, kde jde zvenčí dovnitř spodem suchý a studený vzduch, potom začínají rezonanční desky prskat. Všeobecně lze říci, že kolísání teplot nástroji tolik neškodí jako kolísání vlhkosti. Vše ale souvisí se vším. Mnoho starších profesorů by například mohlo referovat o tom, jaké nastaly problémy s praskáním nástrojů po zavedení ústředního topení na školách. A to už byly dávno

ustavené nástroje. Důležitá je proto i doba, kdy je ještě dřevo živým stromem – vhodné jsou pro něj velmi extrémní podmínky, protože dřevo je po shození daleko stabilnější a nepodléhá tolik zmíněným špatným vlivům, už když je z něj hotový nástroj. Samozřejmě, záleží i na podloží, na kterém strom roste. Velkou nevýhodou je v České republice bohužel i to, že se málokdo zajímá o pěstování rezonančního dřeva. O ty stromy je třeba se speciálně starat. A to je velká práce.

16. Jakých závažných chyb se dopouštějí klienti při údržbě nového nástroje, dokud se nástroj nestabilizuje?

Mimo všechny již zmíněné ovlivnitelné věci, počínaje umístěním nástroje v nevhodných podmínkách, je to určitě nedůslednost v ladění nástroje. Nástroj je v době ustavení třeba doladřovat pokaždé, když klesne pod ideální výšku 440 Hz (někteří uvádějí 441 či dokonce 442 Hz). Pokud se tak neděje, nástroj značně ztrácí na hodnotě a ve velmi brzké době budou s jeho laděním pravděpodobně velké problémy, což je často bohužel nevratné.

17. Jaká je přibližně životnost nástrojů? Na čem záleží?

Všechny podmínky pro to, aby byl cimbál v pořádku, byly už několikrát zmíněny. Životnost našich nástrojů odhaduji přibližně na osmdesát let i více, ale znovu zdůrazňuji, že vše se odvíjí od toho, jak je s nástrojem zacházeno.

18. Jaké patenty ve výrobě si může nárokovat Vaše dílna? (Tlumení, rozsah, rezonanční deska, materiál, design, vyrovnání stability nástroje na nerovném terénu, atp.) Existují zatím pouze prototypy, nebo jste již inovace zavedl plně do výroby?

Kvůli čím dál znatelnějším požadavkům na sólovou interpretaci se nám podařilo sjednotit a vyrovnat zvuk nástroje ve všech polohách nástroje, což nebývalo zvykem – maďarské nástroje obvykle harmonicky doprovázely melodie jiných nástrojů či zpěv, proto je jejich nejnižší poloha, která byla zpravidla nejvíce využívána, zvukově o něco jemnější. Druhé drobné vylepšení se týká střední oblasti ladících kolíků, u kterých jsme zvětšily menzuru, proto se hráč může při ladění jednak lépe orientovat a ladění samotné je také snáze ovladatelné. Třetím vylepšením je funkční rozšíření tlumícího systému i na nejvyšší struny nástroje. Co se týče rozsahu, u nového koncertního cimbálu Daniela Skály jsme ho prodloužili chromaticky směrem dolů po kontra A, nástroj tím získal rozsah plných pěti oktáv a místo 133 strun má tak 136 strun. Designově jsme nástroj

trochu zmodernizovali a vzhledem snad sjednotili značné rozdíly mezi obyčejným cimbálem a jinými nástroji, které bývají častěji obsaženy v artificiální hudbě. Všechny inovace jsou již plně zavedeny do výroby.

19. Chystáte se v nejbližší době na nějaký nový projekt?

Zatím ne. Mimo všechny zmíněné záležitosti jsme ještě před dvěma lety do výroby kvůli vysoké poptávce zařadili odlehčený cimbál, ale ten již byl k dostání dříve od Pavla Všianského z Brna.

20. Nabízí Vaše dílna možnost sestavit nástroje různých tónových rozsahů?

Ano. Nabízíme cimbál klasického rozsahu C-a³, dále cimbál s rozšířeným rozsahem kontra A-a³ a mimo to také nástroje se zkráceným rozsahem F-e³. Všechny nástroje jsou plně chromatické.

21. Máte zkušenosti s výrobou portativního cimbálu? Jaké jsou hlavní rozdíly v konstrukci portativního a standardního cimbálu?

Zkušenosti máme hlavně s jejich rekonstrukcí, ale naše firma už několik takových nástrojů vyrobila. Tyto malé cimbály jsou laděny chromaticky v rozsahu c-e³ a vhodné jsou především pro autentickou interpretaci staré hudby. Základní rozdíly spočívají ve velikosti, hmotnosti, a rozsahu. K malému cimbálu také nebývají vyráběny nohy.

22. Jaké jsou hlavní rozdíly v konstrukci odlehčeného a standardního cimbálu?

Zásadní odlišnosti spočívají v tom, že u odlehčených cimbálů se odebírá hmota tam, kde není nutná. Důvodem je snížení hmotnosti cimbálu, která se u našich nástrojů po odšroubování noh ve výsledku liší přibližně o 10 kg. Jsem však názoru, že všechno má svoji hranici. Odebírání materiálu na nástroji většinou znamená snížení kvality zvuku a jeho nevyrovnanost v různých polohách, problémy se také často objevují s držením ladění nástroje.

4.2. Pavel Všianský, firma Cimbály Všianský, Brno

Pavel Všianský je nejmladším současným výrobcem cimbálů u nás. Na své konto si může připsat mnohé inovace, které jsou dnes díky své oblíbenosti u klientů

ověřenou součástí standardní výroby jeho firmy. Mezi nejvýznamnější z nich patří odlehčená verze cimbálu *Light* a tzv. basový cimbál *Cimbrett*. O přednostech obou verzí se výrobce zmiňuje v dotazníku, i přesto je však třeba doplnit pár základních informací o *Cimbrettu*, protože dotazy kladené na výrobce s touto verzí nástroje nepočítaly. *Cimbrett* vznikl na základě spolupráce se švýcarskými instrumentalisty Walterem Alderem a Ursem Grobem a jedná se vlastně o spojení dvou nástrojů: cimbál a hackbrett, o čemž vypovídá i název, který vznikl spojením těchto dvou slov. „Konstrukcí, rozsahem a kvalitou zvuku se jedná o cimbál, systémem ladění pak o tzv. Appenzelský hackbrett. *Cimbrett* nabízí hráčům na hackbrett skvělou možnost interpretace na nástroji s mohutnějším a barevně bohatším tónem a širším rozsahem, bez nutnosti přeučovat se na cimbálový systém ladění.“³³ Zmiňovaným Appenzelským hackbrettem se mimo jiné velmi podrobně zabývá publikace *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Kromě toho se firma Pavla Všianského také samozřejmě věnuje výrobě klasické formy cimbálů.

1. Kdy byla založena Vaše dílna a jaké byly prvotní impulsy pro její vznik?

Naše dílna byla založena koncem roku 1999 a prvotním impulsem byla vůle postavit se na vlastní nohy a opustit zaměstnanecký poměr s firmou *Lidl Music*, ve které jsem sbíral první zkušenosti s výrobou cimbálů.

2. Předcházelo vzniku Vaší firmy působení v nějaké jiné firmě? Jak dlouho se zabýváte výrobou cimbálů? Účastníte se průběžně specializovaných školení, seznamujete se s novými technologiemi?

Začínal jsem jako výrobce nábytku, v tomto oboru jsem absolvoval střední školu s maturitou. Fascinace hudebními nástroji mne později přivedla k výrobě cimbálů, do které jsem byl zaučen u firmy *Lidl Music*. Tam jsem nastoupil v roce 1994, výrobou cimbálů se tak zabývám již 20 let. Pokud bych se dozvěděl o existenci nějakého specializovaného školení v oboru výroby cimbálů, rád se zúčastním.

3. Jaké máte vzdělání ve vztahu k výrobě cimbálů?

Otázka byla vlastně zcela zodpovězena v bodě č. 2.

³³ <http://cimbaly.cz/cimbaly/cimbrett> (10. 4. 2014).

4. Ve všech případech dílen jde dnes v České republice o malé výrobce. Co je příčinou toho, že velkovýroba Lidl Music, která produkovala nástroje značky PRIMAS, zanikla? V čem spočívají výhody malovýroby?

Omyl. Nástroje značky *Primas* nevyráběla firma *Lidl Music*, nýbrž předrevoluční státní podnik *Amati*. Nevím, kdy přesně tato výroba zanikla ani co bylo příčinou. Domnívám se, že to bylo někdy v šedesátých letech. V brněnské pobočce firmy *Amati* (ze které po převratu vznikla firma *Lidl Music*) byla výroba cimbálu obnovena někdy koncem osmdesátých let. Tehdy už se ale jednalo pouze o malovýrobu a tyto cimbály nenesly název *Primas*.

Výhody malovýroby spočívají bezesporu zejména ve vyšší kvalitě výroby i větší rentabilitě vzhledem k velmi úzké specifikaci.

5. Z jakého typu či z jakých typů cimbálu jako výrobce vycházíte?

Jako všichni současní výrobci cimbálů s plným rozsahem vycházím samozřejmě z Bohákova typu.

6. Jistě se zaměřujete i na výrobu příslušenství. Kolik typů vaše firma nabízí a jaké?

Z cimbálového příslušenství vyrábíme pouze struny, v nabídce máme ale i přepravní obal, ladicí kliku a cimbálové paličky od jiných výrobců. V současné době nabízíme tři základní typy cimbálů, pojmenované *Classic*, *Standard* a *Light*.

7. Jaké materiály používáte při stavbě cimbálu? Jaké jsou rozdíly v procesu vzniku koncertního a standardního nástroje?

Pokud jde o dřevěné konstrukční části, používáme rezonanční smrk a javor. Nástroje na koncertní a standardní nedělíme. Všechny naše nástroje mají stejný rozsah C – a³ a v rámci možností i stejné zvukové kvality.

8. Jak dlouho trvá výroba jednoho nového cimbálu? Kolik cimbálů průměrně ročně vyrobíte?

Hrubým odhadem trvá výroba jednoho cimbálu jeden měsíc. Nových cimbálů tedy ročně vyrobíme mezi šesti a deseti.

9. Kdo jsou především Vaši zákazníci?

Hudební školy, hudební soubory i soukromé osoby. Nemohu říci, že by některá z těchto skupin výrazně převažovala.

10. Jaký typ cimbálu si zákazníci nejčastěji objednávají?

Model *Light*.

11. Jaké je postavení Vašich nástrojů v porovnání se zahraničím? Jak se k nim vyjadřují zahraniční výrobci?

Jediné zahraničí, se kterým lze srovnávat, je Maďarsko, jelikož nikde jinde se (pokud vím) cimbály takové konstrukce, o které hovoříme, ve větší míře nevyrábějí. Nemám odtud ale žádné relevantní reference na moji práci. Na konferenci cimbálové asociace CWA v Budapešti jsem se s dvěma tamějšími výrobci setkal, a ti mi vyslovili uznání.

12. Existují nějaké zásadní rozdíly mezi Vaší a zahraniční výrobou? Pokud ano, které jsou nejvýraznější?

Nevím.

13. Zaměřujete se především na výrobu nových nástrojů, nebo na opravy?

Odhadem bych řekl, že naše práce je ze dvou třetin věnována výrobě nových cimbálů a z jedné třetiny opravám.

14. Kde se nachází hranice, za kterou nástroj postihly tak závažné škody, že je již nelze opravit?

Teoreticky lze opravit cokoliv. Pokud je ale většina dřevěných částí natolik zdeformovaná a popraskaná, rovná se takováto „oprava“ v podstatě výrobě nového cimbálu s použitím nepatrného množství dílů z původního nástroje, čemuž odpovídá i cena. Je pak na zvážení zákazníka, zda je takováto investice smysluplná.

15. Co je nejčastější příčinou reklamací nástroje?

Pokud jde o naše výrobky, měli jsme za celou dobu existence firmy jedinou reklamaci, a ta se týkala prasklé rezonanční desky.

16. Jakých závažných chyb se dopouštějí klienti při údržbě nového nástroje, dokud se nástroj nestabilizuje?

Nejčastějším problémem je nevhodné umístění nástroje, a to nejen v době, kdy není stabilizován. Dřevo neustále reaguje na výkyvy teploty a vzdušné vlhkosti a v tomto smyslu není vlastně nástroj nikdy dokonale stabilizován. Je ale jasné, že při nejlepší vůli k těmto výkyvům dochází při převážení nástroje. I tak je třeba nevystavovat jej extrémním podmínkám jako je třeba hraní v dešti nebo sněhové vánici, skladování cimbálu u topení, případně v mokřem obalu ve sklepě atd., což jsou případy, se kterými se bohužel setkáváme.

17. Jaká je přibližně životnost nástrojů? Na čem záleží?

Soudě podle data výroby cimbálů, které k nám chodí na opravu, odhaduji průměrnou životnost tohoto nástroje na 50 let. Záleží zejména na tom, jak majitel s nástrojem zachází (viz předchozí bod) a samozřejmě také na tom, jak kvalitně byl vyroben, či později opraven.

18. Jaké patenty ve výrobě si může nárokovat Vaše dílna? (Tlumení, rozsah, rezonanční deska, materiál, design, vyrovnání stability nástroje na nerovném terénu, atp.) Existují zatím pouze prototypy, nebo jste již inovace zavedl plně do výroby?

Asi před deseti lety jsme vyrobili prototyp odlehčeného cimbálu nazvaného *Light*. Je převratný zejména z důvodu zásadního snížení hmotnosti, ale i moderního designu. Žádný patent jsme si ale nikdy nenárokovali, proto tento model poté, co se ukázal mezi muzikanty jako oblíbený, s úspěchem vyrábí i konkurence. Dalšími novinkami vyšlými z naší produkce je *basový cimbál*. Jedná se o nástroj s netradičním laděním zvaný *Cimbrett* a některé drobné detaily v řešení konstrukce.

19. Chystáte se v nejbližší době na nějaký nový projekt?

Samozřejmě stále přemýšlíme nad dalšími zdokonaleními i zcela novými typy nástroje, na výrobu zkušebních prototypů však bohužel nezbývá momentálně čas. Je to vlastně spíš bohudík – máme mnoho zakázek.

20. Nabízí Vaše dílna možnost sestavit nástroje různých tónových rozsahů?

Vyjma již zmiňovaného *Bascimbálu* a *Cimbrettu* (což jsou spíše kuriozity) ne.

21. Máte zkušenosti s výrobou portativního cimbálu? Jaké jsou hlavní rozdíly v konstrukci portativního a standardního cimbálu?

Máte-li na mysli cimbál hovorově nazývaný „brucháč“, čili malý cimbálek bez noh a pedálu nošený kolem krku, tak s tím zkušenosti nemáme.

22. Jaké jsou hlavní rozdíly v konstrukci odlehčeného a standardního cimbálu?

Vývoj cimbálu *Light* nám zabral spoustu času a práce a znamenal pro nás nemalé riziko, že celý tento projekt skončí neúspěchem. Naštěstí se tak ale nestalo a tento typ cimbálu mohl být velmi brzy plně zařazen do výroby. Hlavní rozdíl spočívá v odstranění všech prvků, které neplní žádnou konstrukční ani rezonanční funkci. Tento krok vedl pak druhotně i k výrazné designové změně, která však ne každému vyhovuje. U všech dílů jsme se pak snažili o jejich minimalizaci avšak s neustálým zřetelem na zachování pevnosti a zvukové kvality.

4.3. Jiří Galuška, Ostrožská Nová Ves

Třetím, a zároveň posledním výrobcem cimbálů u nás je Jiří Galuška. Jeho dílna se sídlem v Ostrožské Nové Vsi byla po zániku velkovýroby *Lidl Music* vůbec první, která se začala samostatně soustředit na výrobu cimbálů. Stejně, jako u ostatních výrobců, jeho počátečními zásahy do nástrojů byly opravy, které si vyžadovali ze začátku hlavně folklorní hráči. Těch bylo v celém okolí mnoho, neboť jih Moravy, konkrétně Slovácko, kde Ostrožská Nová Ves leží, je oblastí se stále živou lidovou tradicí, ve které je cimbál zcela neodmyslitelným prvkem. Jiří Galuška se dnes sám řadí spíše mezi konzervativce, věnuje se tedy především opravám starých nástrojů a výrobě klasických cimbálů.

1. Kdy byla založena Vaše dílna a jaké byly prvotní impulsy pro její vznik?

Dílna byla založena ještě v období komunismu roku 1987. Důvodem byl fakt, že jsem začal hrát na cimbál, ale žádný jsem nevladl, proto jsem si musel spravit cimbál značky *Primas*, který mi byl ale následně odebrán, protože mi nepatřil. Následovaly nějaké drobné opravy na dalších nástrojích, a tím se to vlastně celé odstartovalo; cimbalisté začali chodit s nástroji sami. Mým původním úmyslem nebylo věnovat se cimbálům profesionálně, dá se říct, že z koníčka se stalo řemeslo.

2. Předcházelo vzniku Vaší firmy působení v nějaké jiné firmě? Jak dlouho se zabýváte výrobou cimbálu? Účastníte se průběžně specializovaných školení, seznamujete se s novými technologiemi?

Se dřevem jsem nikdy předtím nepracoval v žádné jiné firmě. Pokud vím, tak nové technologie zatím neexistují a i v případě, že by nějaké byly, rozhodně bych se k nim stavěl velmi rezervovaně. Stejně tak se neprovozují žádná školení v oblasti výroby cimbálu. Alespoň v České republice ne.

3. Jaké máte vzdělání ve vztahu k výrobě cimbálů?

Žádné. Původně jsem se vyučil automechanikem. Po střední škole jsem vystřídal několik zaměstnání, která ale s prací se dřevem neměla nic společného.

4. Ve všech případech dílen jde dnes v České republice o malé výrobce. Co je příčinou toho, že velkovýroba Lidl Music, která produkovala nástroje značky PRIMAS, zanikla? V čem spočívají výhody malovýroby?

Výhody malovýroby spočívají jednoznačně v daleko větší preciznosti zhotovených nástrojů. Naše firma dávala zákazníkům v souvislosti s tím po dobu dvaceti let osmiletou záruku na nástroje, což si doposud, pokud vím, netroufl nikdo na světě. Nyní mám ve firmě jednoho pomocníka, se kterým zastáváme veškerou práci. Jednu dobu jsem dokonce zaměstnával tři další kolegy, ale to už byl příliš vysoký počet. Sériová výroba cimbálů neexistuje z několika důvodů: odstartovat takový podnik by přišlo velmi draho, navíc brzy po prvních sériích by byl zcela jistě plný trh. V případě tak lokálního nástroje, jako je cimbál, by to bylo naprosto zbytečné. Samozřejmě, že to funguje například v případě výroby klavírů; jenže na ty se hraje po celém světě. Sériová výroba by vlastně zanikla dřív, než by vůbec začala.

5. Z jakého typu či z jakých typů cimbálu jako výrobce vycházíte?

Nejlepší cimbál, se kterým jsem se setkal ještě v dobách, kdy jsem pouze opravoval nástroje, vlastnil zdejší folklorní soubor Kunovjan. Byl to klasický cimbál značky *Bohák*. Troufám si říct, že z tohoto nástroje vychází všichni současní výrobci u nás. Cimbály značky *Primas* byly v podstatě jen nepodařenou kopií těchto nástrojů. Ale byly levné a bylo jich hodně. Sedmdesát procent z nich dodnes hraje, ale samozřejmě všechny z nich jsou po opravě.

6. Jistě se zaměřujete i na výrobu příslušenství. Kolik typů vaše firma nabízí a jaké?

V současné době už příslušenství nevyrobíme žádné, protože na to není čas a ani na to už naše firma nevlastní potřebné přístroje. V minulosti jsme vyráběli poměrně kvalitní ladící klíče, patnáct roků jsme se věnovali i výrobě všemožných typů paliček.

7. Jaké materiály používáte při stavbě cimbálu? Jaké jsou rozdíly v procesu vzniku koncertního a standardního nástroje?

Naše nástroje se na koncertní a standardní nedělí, co se týče kvality rezonančního dřeva. V případě, že si někdo objedná koncertní cimbál, zaměřujeme se pak spíše na designovou stránku nástroje. Pokud budeme hovořit o materiálech, pracujeme zejména se smrkem a s bukem. Javor používáme jen velmi málo, například ke zhotovení jednotlivých kobylek. Dřevo si dovážíme z různých oblastí, v současné době nejvíce z Beskyd, kde se snažíme brát materiál z výšky okolo 1200 m. n. m., kterou považují za ideální. Šumava je nyní bohužel nedostupná kvůli problémům s kůrovcem. Nejlepší rezonanční smrk se těží v Alpách, ale to by se samozřejmě velmi odrazilo na ceně nástrojů. Struny bereme z Německa, používáme ocelové, ostatně tak, jako všichni výrobci, a jsou totožné se strunami klavíru, rozdíly jsou jen v jejich délkách.

8. Jak dlouho trvá výroba jednoho nového cimbálu? Kolik cimbálů průměrně ročně vyrobíte?

Výroba jednoho našeho nového cimbálu trvá od 200 do 270 hodin a více. Záleží na tom, jaký typ cimbálu si zákazník objednal, tedy jestliže zahrnuje i dekorativní řezby, či nikoli. Dekorativní řezby si naše firma nevyrobí sama, nicméně udržujeme spolupráci s osvědčeným řezbářem, a to i přesto, že v dnešní době je spíše poptávka po jednoduchých hladkých cimbálech. I ty se však dají udělat esteticky velmi působivě, například se mohou obložit dýhou, kde je vidět přirozená kresba dřeva. Mým oblíbeným materiálem je v tomto případě tzv. „kořenice“, což je dřevo vzaté přímo z kořene stromu. Ročně tedy naše produkce vychází zhruba na sedm až osm nových cimbálů a samozřejmě k tomu opravy.

9. Kdo jsou především Vaši zákazníci?

Našimi zákazníky jsou lidé z celé České republiky i ze Slovenska. Z koncertních hráčů lze jmenovat například profesora konzervatoře v Banské Bystrici Martina Budinského, z folklórních souborů Lúčnicu či Sľuk (Slovensko).

10. Jaký typ cimbálu si zákazníci nejčastěji objednávají?

Nejžádanější cimbály jsou dnes s plným rozsahem C-a³.

11. Jaké je postavení Vašich nástrojů v porovnání se zahraničím? Jak se k nim vyjadřují zahraniční výrobci?

Názory nynějších zahraničních výrobců pro mne v současnosti nejsou stěžejní, protože nástroje, se kterými jsem se od nich doposud setkal, jsou dle mého názoru velmi pochybných kvalit.

12. Existují nějaké zásadní rozdíly mezi Vaší a zahraniční výrobou? Pokud ano, které jsou nejvýraznější?

Rozdíl především spočívá v tom, že naše nástroje si mohou dovolit dát osmiletou záruční lhůtu.

13. Zaměřujete se především na výrobu nových nástrojů, nebo na opravy?

Původním záměrem naší firmy bylo věnovat se výhradně opravám, ale cirká od roku 1992-3 jsme začali vyrábět nové nástroje, což bylo naší stěžejní činností po dobu dvaceti let, kdy opravdu výroba nových nástrojů z 80% převažovala nad opravami. Teprve tento rok je tomu naopak.

14. Kde se nachází hranice, za kterou nástroj postihly tak závažné škody, že je již nelze opravit?

Podle mého názoru vyloženě neopravitelné jsou jen nástroje staré například sto let, kdy je dřevo často už velmi poškozeno různými vnějšími vlivy, nebo když se dostane do stádia rozkladu. Kromě toho ale lze opravit téměř vše. Další zásahy neprovádíme do starých Schundových cimbálů, které často ještě nemají plný rozsah. Ten už většinou ani nelze kvůli nedostatečné kapacitě nástroje doplnit. Posledním typem nástrojů, do jejichž oprav se jen velmi neradi pouštíme, jsou staré nástroje, které již za sebou mají velký

počet zásahů od různých výrobců či opravářů. Pouštět se do oprav těchto nástrojů je velmi ošemetné.

15. Co je nejčastější příčinou reklamaci nástroje?

Co se týče našich nástrojů, za celou dobu mého působení jsme měli pouze jedinou reklamaci, která se vztahovala na drobnou prasklina na rezonanční desce. A to znovu zdůrazňuji, že cimbálům z naší výroby jsme poskytovali záruční lhůtu osmi let.

16. Jakých závažných chyb se dopouštějí klienti při údržbě nového nástroje, dokud se nástroj nestabilizuje?

Existují dvě zásadní chyby. První spočívá v nedotažení pěti základních šroubů, které se nacházejí ve spodní části cimbálu, což se poprvé zpravidla dělá po roce od postavení nástroje a později podle potřeby. Opačným extrémem je v tomto případě fakt, že někteří klienti naopak dotáhnou šrouby do takové míry, že strhnou závity. Druhou závažnou chybou je sucho, které ale škodí všem dřevěným nástrojům bez výjimky. Ještě by se dalo uvést, že nástroj velmi rychle chátrá, pokud se nepoužívá. Myslím si, že nejlépe se stabilizuje, když je od počátku konfrontován s různými klimatickými podmínkami, aby si dřevo přivyklo a z každého prostředí pro sebe absorbovalo potřebnou vlhkost. Přímý déšť zase na druhou stranu může nástroji velmi uškodit. S nástrojem by se tedy mělo od počátku hodně cestovat.

17. Jaká je přibližně životnost nástrojů? Na čem záleží?

Troufám si tvrdit, že naše nástroje vydrží osmdesát let a víc. Bohužel to však nemůžu dokázat – na to jeden lidský život nestačí. Důležité ale opravdu je se vyhýbat příliš velkému suchu.

18. Jaké patenty ve výrobě si může nárokovat Vaše dílna? (Tlumení, rozsah, rezonanční deska, materiál, design, vyrovnání stability nástroje na nerovném terénu, atp.) Existují zatím pouze prototypy, nebo jste již inovace zavedl plně do výroby?

Naše výroba se věnuje pouze klasickým verzím cimbálu. Podle mého názoru vlastně ani žádné převratné inovace v oblasti výroby cimbálu zatím nevznikly, pokud nehovoříme o drobnostech, jako je například tlumení vrchních strun, které jsem již u několika cimbálů také zhotovil, atp. Osobně se k odlehčeným cimbálům stavím velmi skepticky,

nicméně to je otázka osobního vkusu. Naše firma je však nenabízí a jeho výrobu ani zavést nehodláme.

19. Chystáte se v nejbližší době na nějaký nový projekt?

Jak už jsem říkal, nemáme v plánu pouštět se do žádných inovací. Důvodem je spousta práce na již zavedených nástrojích, není tedy čas na vymýšlení nových systémů, a mimo to se k těmto věcem stavím poněkud nedůvěřivě, ale k tomu už jsem se vyjádřil.

20. Nabízí Vaše dílna možnost sestavit nástroje různých tónových rozsahů?

Kromě základního rozsahu C-a³ může naše dílna vyrobit ještě cimbál s rozsahem chromaticky prodlouženým směrem dolů po kontra A. Tyto nástroje jsme vyrobili přibližně tři až čtyři. Výrobou cimbálů s užšími rozsahy se nezabýváme.

21. Máte zkušenosti s výrobou portativního cimbálu? Jaké jsou hlavní rozdíly v konstrukci portativního a standardního cimbálu?

S malými přenosnými cimbály zkušenosti žádné nemáme. Ve Vracově se výhradně těmito nástroji zabývá Pavel Petržela. Jednu dobu jsme vyráběli tzv. „žákovské“ cimbály, u nichž byla při zachování plného rozsahu C-a³ zúžena širší strana ze 150 cm na 130 cm. Do tohoto projektu bychom se však již znovu neradi pouštěli, a to z toho důvodu, že ubrání materiálu je zde jednoznačně na úkor zvuku. Navíc díky současnému množství zakázek opravdu bojujeme s nedostatkem času.

22. Jaké jsou hlavní rozdíly v konstrukci odlehčeného a standardního cimbálu?

Protože se výrobou tohoto nástroje nezabýváme, tuto otázku nemohu relevantně zodpovědět.

5. Cimbál v odborných publikacích

Jak si stojí vedle ostatních nástrojů heslo *cimbál*, bylo možné zjišťovat v průběhu celého zpracovávání tématu. Bohužel je nutné konstatovat, že situace je ve většině případů velmi nedostatečná. Je pochopitelné, že nástrojům obsaženým v orchestru, nebo takovým, kteří jej popřípadě zastupují, je třeba věnovat zvláštní pozornost, nicméně v dnešní době, kdy se cimbál opět pomalu vymaňuje ze zavedených představ, že patří především do folklorního prostředí, by se akademická půda neměla spokojit z celého množství publikací s pouhými několika solidně zpracovanými informacemi o cimbálu, z toho větší část je cizojazyčných. O to nešťastnější je fakt, že se nacházíme na území, kde cimbál velmi silně zakořenil, je zde živým nástrojem a bezesporu spoluutváří charakteristiku moravské lidové kultury, a co více, tento nástroj zajímal a zajímá nemálo výjimečných skladatelů artificiální hudby. Dále je v tomto kontextu nutné znovu zmínit, že průkopník v jeho konstrukci, József Schunda, byl původem Čech. Nedostatečnost zpracovaného hesla se většinou bohužel týká všech aspektů: rozsahu, obsahu, v několika málo případech se dokonce jedná i o chyby, které vznikly na základě špatné obeznámenosti autora se zpracovávanou problematikou. To vše dokazuje, že na poli muzikologického bádání jsou u nás v určitých ohledech bohužel značné mezery.

5.1. Porovnání hesla *cimbál* ve zkoumaných českojazyčných publikacích

Tato kapitola je zaměřena na srovnání údajů, které uvádějí vybrané publikace zpracované českými autory. V první řadě je to samozřejmě *Slovník české hudební kultury*, nebo *Hudební nástroje národů* od Alexandra Buchnera. Pozornost byla věnována také několika dalším publikacím, které jsou uvedeny v poslední podkapitole, nicméně informace o cimbálu jsou v nich velmi strohé. Mimo to jsou v této kapitole zařazeny dvě poměrně obsažné publikace, které sice původně byly zpracovány zahraničními autory, vyšly však také v českém jazyce. Jedná se o *Encyklopedický atlas hudby* a *Encyklopedii hudebních nástrojů*.

5.1.1. Slovník české hudební kultury

Poměrně dobře a výstižně je heslo *cimbál* zpracováno ve *Slovníku české hudební kultury*, bohužel však i zde narazíme na faktografické chyby, nebo na informace, které jsou přinejmenším nejednoznačné. Hned zpočátku je sporné tvrzení o rozsahu cimbálu. „*U malých cimbálů se pohybuje počet strun mezi 15-20, u větších nástrojů je počet i dvojnásobný (kvůli zesílení tónu se vyšší struny zdvojují, ztrojují atd.*“³⁴ Nedostatečně vysvětlený je zde výraz *větší nástroje*, protože pokud by jimi autor měl na mysli moderní cimbály s plným rozsahem, pak samozřejmě není pravda, že u nich je počet strun pouze dvojnásobný. Je téměř sedminásobný, protože cimbály s plným rozsahem obsahují 133-136 strun, jejichž skupinky od jedné do čtyř strun tvoří každý jeden tón v necelých nebo celých pěti oktávách. Pro připomenutí – většina dnešních velkých cimbálů podle vzoru Lájose Boháka obsahuje necelých pět oktáv od tónu C po tón a³. Pokud měl autor *většími nástroji* na mysli jiné typy *přenosných cimbálů*, bylo vhodné to v popisu zdůraznit.

Druhá zásadní chyba se nachází na následující straně těsně před koncem výkladu: „*Velký cimbál slouží i dnes folkloristickým souborům z východní Moravy, nástroje se dokonce vyráběly v Hradci Králové (Petrof) a v Brně (Primáš).*“³⁵ Pro osvětlení situace – od firmy Petrof se pro výrobu cimbálů odebíraly pouze rezonanční desky, samotná výroba zde však nikdy neprobíhala. Další chyba je samozřejmě v názvu značky nástrojů, které v Brně vyráběl předrevoluční státní podnik *Amati*. Jednalo se o velkovýrobu, kvalita nástrojů byla tím pádem o poznání nižší a tyto nástroje nesly název *Primas*, nikoli *Primáš*.

Mezi výrazné klady publikace *Slovník české hudební kultury* patří například odkaz na Komenského *Orbis sensualium pictus*, kde se autor částečně zabývá genezí slova cimbál a možnými odchylkami způsobenými dobovými vlivy. Vzhledem k tomu, že publikace vznikla za Habsburské monarchie, a poprvé byla vydána roku 1658 v Norimberku, je velmi pravděpodobné, že jde o jednu z prvních zmínek o cimbálu v literatuře na našem území. První vydání ještě čtenáři nenabízelo texty v češtině, to se podařilo teprve ve druhém vydání roku 1685 v Levoči, kde jsou kromě latiny, němčiny a maďarštiny zahrnuty do spisu i česky psané texty.

³⁴ Macek, Petr; Fukač, Jiří; Vysloužil, Jiří a kol.: *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, 1. vyd., s. 96

³⁵ Tamtéž, s. 97.

Důležitou informací je i zmínka o F. S. Risslerovi, což byl cimbalista působící ve šlechtických službách na našem území v 18. století. Pro hudební zábavu šlechty se pak cimbál nadále uplatňoval podle *Slovníku české hudební kultury* až do 19. století.

Velmi přínosné informace nám na několika místech textu publikace přináší i o zájmu Leoše Janáčka a dalších výrazných skladatelů o cimbál 19. a 20. století, ať už českých nebo zahraničních: „Zprvu jde hlavně o charakteristiku cimbálového idiomu a příslušných hráčských specifíků prostředky instrumentální stylizace vůbec (Schubert, Erkel, Liszt), v uměleckých úpravách folklórní hudby mívá napodobení cimbálu funkci prostředku posilujícího dojem folklórní autentičnosti (Bartók a Kodály; klavírní party některých čísel Janáčkovy sbírky *Moravská lidová poesie v písních jako reflexe hry moravských cimbalistů z konce 19. stol.*). Kvalitativně nové stylizační záměry zjistíme u I. Stravinského (Renard, Ragtime, Svatby), B. Martinů (Variace na téma slovenské lidové písně pro violoncello a klavír) a u maďarských příslušníků dnešní avantgardy (Z. Durkó, G. Kurtág ad.). V české tvorbě se objevují sólové cimbálové skladby podmíněné potřebami profesionálních interpretů od 60. let (A. Hába: *Suita pro cimbál, dále díla V. Kučery, I. Jiráka ad.*) a cimbál vstupuje i do komorních sestav (J. Burghauser: *Možnosti pro klarinet, cimbál a bicí nástroje, 1965*). Osobitě pracují se zvukem cimbálu J. Kapr, M. Ištvan, A. Parsch, M. Štědroň ad.“³⁶

Pokud však hovoříme o skladatelích, kteří se mimo jiné zaměřují i na kompozice pro cimbál, je naprosto nezbytné ještě doplnit výčet zmíněných o ty, bez jejichž literatury se dnešní interpreti naprosto neobejdou. Jedná se o Vojtěcha Bradu, jehož sbírka etud *Osmitaktová cvičení zběhlosti pro cimbál* je nezbytným základem pro všechny konzervatoře, také o Allaga Gézu, který zvládnutí veškeré problematiky různých technik vkládal do svých koncertních etud, dále o Jaromíra Dadáka a Alberta Peka, představitele přednesových skladeb pro cimbál 20. století a v neposlední řadě také současné skladatele Jana Meisla a Jarmilu Mazourovou, jejichž skladby jsou již pravidelně zařazovány do povinného repertoáru na Mezinárodním festivalu cimbálu ve Valašském Meziříčí, a dále pak skladby Milana Báchorka a Daniela Skály, kteří jsou zase pravidelně zařazováni do programu tvůrčích skladatelů na témže festivalu.

Mimo to se dnešní konzervatisté neobejdou bez transkripcí, ale hraje se i z původní literatury, což je pro správnou interpretaci, nezatíženou chybami, kterých se

³⁶ Macek, Petr; Fukač, Jiří; Vysloužil, Jiří a kol.: *Slovník české hudební kultury*, Praha 1997, 1. vyd., s. 96.

různá vydání často dopouštějí, velmi přínosné. Pro představu se na cimbál hrají skladby Bellerofonte Castaldiho, Giuseppe Clavariho, Arcangela Corelliho, pak loutnové, violoncellové, houslové a varhanní skladby Johanna Sebastiana Bacha a skladby jeho synů, dále skladby George Friedricha Händela, Antonia Vivaldiho, Josepha Haydna, Antonína Bendy, z velkých romantických děl skladby Ference Lizsta a Sergeje Rachmaninova, z impresionismu se často využívají barevné skladby Claude Debussyho a dalších. Z našich autorů, kteří původně pro cimbál nepsali, je za všechny vhodné zmínit Leoše Janáčka, Bohuslava Martinů a mnoho dalších.

5.1.2. Hudební nástroje národů

Ač velmi okrajové, nicméně dobře systematicky uspořádané jsou informace o hudebních nástrojích v publikaci *Hudební nástroje národů* od Alexandra Buchnera. Buchner je řadí podle jednotlivých kontinentů a posléze i států a čtenář se tak může dobře orientovat v nástrojových podobnostech v různých koutech světa. I zde se však setkáme pouze s velmi stručnými a navíc dnes již neaktuálními informacemi co se týče například rozsahu a zařazení nástroje pouze do lidové sféry, je proto třeba brát tyto údaje už spíše jako pramen.

Cimbál, nebo také *cimbalom* je zde označen jako maďarský národní nástroj a zmínka je o něm i v souvislosti s Rumunskem (*tambal*), své místo by však měl bezpochyby mít i vedle *dud* na našem území. Za velký nedostatek by se dalo považovat to, že autor se v souvislosti s Józsefem Schundou vůbec nezmiňuje o jeho českém původu: „*Moderní maďarský pedálcimbalom (pedálový cimbál) na čtyřech nohách zkonstruoval budapeštský nástrojář J. Schunda v roce 1874.*“³⁷

5.1.3. Encyklopedický atlas hudby

Tato publikace je sice původem německá (*Atlas Musik*), nicméně v nakladatelství *Lidové noviny* vznikl hned po prvním vydání její úplný překlad, což je důvodem jejího zařazení do této podkapitoly. Autoři o *cimbálu* a jeho předchůdcích hovoří hned na několika místech. Poprvé se jedná o spojení s deskovými chordofony

³⁷ Buchner, Alexandr: *Hudební nástroje národů*, Praha 1969, s. 245.

bez hmatníku. Zajímavá je zde etymologie slova *psalterium* (tympanon, žaltář), které pravděpodobně pochází z řeckého výrazu *psallo*, což v překladu znamená „brnkat na strunu“. Hned na to se čtenář může dozvědět, že toto *drnkací psalterium* bylo ve středověku jen velmi těžko odlišitelné od *úderného hackbrettu* (salterio tedesco). Z toho vyplývá, že tyto dva nástroje se od sebe prakticky odlišovaly pouze technikou hry, kdy narozdíl od *hackbrettu*, kde hráč používal ke hře paličky, při hře na *psalterium* stačilo rozeznívat struny pomocí prstů. Konstrukční rozdíly začaly být patrné teprve od 17. století, kdy nástrojáři vybavili *hackbrett* dvěma kobyčkami, přičemž jedna z nich dělila každou strunu v poměru 3:2. Díky tomu na jedné struně vznikla možnost hrát dva tóny v intervalu kvinty. Zajímavá je také poznámka vztahující se ještě zpětně k rozdílu mezi *hackbrettem* a *psalteriem*: „Rezonanční skříně měly nejčastěji tvar lichoběžníku, obdélníku nebo prasečí hlavy, jehož rozpúlením ve 14. století vzniklo poloviční psalterium a moderní tvar křídla.“³⁸ Samotný cimbál je zde popsán velmi stručně a pro dnešní potřeby opět značně neaktuálně: „**Cimbál** (cembalo ungarico) maďarský typ hackbrettu lichoběžníkového nebo oblátníkového tvaru na čtyřech nohách s pedálovým tlumiče pro jedno- až tříšborové ostrunění 35tónového rozsahu (D–e³). Hraje se paličkami.“³⁹

Další, tentokrát nepřímá, zmínka o cimbálu je v *Encyklopedickém atlasu hudby* zařazena do kapitoly o středověkých hudebních nástrojích. *Psalterium* se zde k *cimbálu* připodobňuje a navíc publikace tvrdí, že v průběhu 13. a 14. století se z tohoto *psalteria* inovační konstrukcí úhozového mechanického systému vyvinulo *cymbalum* (clavicembalo). Mimo to na našem území existovala ojedinělá podoba *psalteria*, které se říkalo tzv. *české křídlo* (ala bohemica).⁴⁰

Následující informace v publikaci dokazuje využívání *cimbálu* v lidové hudbě z období baroka, kdy cimbál je zařazen mezi nástroje, které obvykle vlastnili potulní muzikanti a venkovští obyvatelé.⁴¹

Vedle toho všeho se autoři *Encyklopedického atlasu hudby* ještě zmiňují o *cimbálu* na posledním místě, a to v kontextu s tzv. *cikánskou hudbou*: „Vedle venkovských písní a tanců užívali Cikáni především balkánské městské melodie 18. a 19.

³⁸ Michels, Ulrich a kol.: *Encyklopedický atlas hudby*, Praha 2000, s. 35.

³⁹ Tamtéž, s. 35.

⁴⁰ Tamtéž, s. 227.

⁴¹ Tamtéž, s. 271.

stol., které však hráli po svém: cikánská stupnice, specifické zdobení, markantní rytmy a typické obsazení s houslemi (vedoucí primáš), klar., basem (vc. nebo kb.) a cimbálem. Cimbál (Cimbalom, Hackbrett) se rozezvučoval úderem 2 paliček, vynikal znělým zvukem, tremoly a rychlými figuracemi, což Liszt napodoboval na klavíru. Dvoudílný čardáš (hospodský tanec, maď. *czárda* = hospoda, vznikl cca 1830 ze staršího verbuňku), pomalu-rychle (Lassan-Friska), užíval Liszt dosti často.⁴²

Mimo to se také podle autorů publikace inspirace hudbou maďarských Cikánů odrazila ve tvorbě mnoha skladatelů umělé hudby, což většinou souviselo se snahou znázornit národní kolorit v hudbě 18. a 19. století. Proto se často setkáme u těchto skladatelů mj. s termínem *All'Ongarese* (po maďarsky), kterým bývá blíže charakterizována jedna část třívěté skladby, např. závěrečná třetí věta Haydnova *Klavírního tria G dur č. 39*, které vzniklo roku 1795, nese název *Rondo All'Ongarese. Presto*. Dalšími příklady za všechny skladatele využívajícími tohoto termínu byli Franz Schubert nebo Johannes Brahms.

5.1.4. Encyklopedie hudebních nástrojů

Stejně, jako předchozí publikace, ani *Encyklopedie hudebních nástrojů* není českým originálem, ale překladem z původního nizozemského originálu *Geïllustreerde muziekinstrumentencyclopedie*. Zařazena do českojazyčné literatury byla z totožných důvodů, jako předchozí kniha. I tady je *cimbál* řazen vedle psalteria a hackbrettu a doplněn o vývojovou fázi nástroje podobně, jako o ní píše Jiří Plocek v *Hudbě středovýchodní Evropy*. Hovoří zde o arabském *quananu* – předchůdci psalteria a současně *citery*, který byl znám v turecké hudbě: „*Quanan* vešel v Evropě zprvu ve známost pod francouzským názvem *canon* a pod německým názvem *kanon*. Jméno psalterium získal nástroj až později. V Rusku se z něj vyvinuly populární *gusli*, nástroje, které mohou mít až 35 strun.“⁴³ Podle autorů s *quananem* a *hackbrettem* úzce souvisí *santir*, který se objevoval zejména v Íránu a Iráku a také čínské nástroje známé pod názvem *jang čchin*, což by se do češtiny dalo přeložit jako „podivná citera“.

V přímé charakteristice *cimbálu* se pak lze dozvědět, že kromě cikánských kapel si vydobyl nástroj místo také v umělé hudbě: „*Maďarský hudební skladatel Zoltán*

⁴² Michels, Ulrich a kol.: Encyklopedický atlas hudby, Praha 2000, s. 439.

⁴³ Oling, Bert; Wallisch, Heinz: Encyklopedie hudebních nástrojů, Dobřejovice 2004, s. 144.

Kodály (1882-1967) použil cimbál v orchestrální suítě Hary Janos (1927). ⁴⁴ Informace jsou v této publikaci opět vymezeny pouze na základní charakteristiku, což je ale vzhledem k tomu, že Nizozemsku se výskyt cimbálu a veškeré jeho vývojové fáze prakticky vyhýbají, zcela pochopitelné.

5.1.5. Ostatní zkoumané publikace

Bádání ve zbylých publikacích zaměřených na hudební nástroje přineslo většinou bohužel velmi neuspokojivé výsledky. Často se lze setkat s případem, kdy je cimbál zmíněn jen jako cosi přechodného, autoři mu buď nepřikládají žádnou váhu, nebo se o něm nezmiňují vůbec. V publikaci *Světém hudebních nástrojů* se kolektiv autorů pod vedením Jaroslava Jiráňka o cimbálu zmiňuje jediným slovem, a to i přes to, že kniha obsahuje kapitolu o historii československých hudebních nástrojů, o hudebních tradicích českého a slovenského lidu a rozvoji hudebního nástrojářství: „*Český a slovenský lid zpíval a hrál. Jak šel čas, nepostačily již po domácku „zrobené“ dudy, strunné a smyčcové nástroje, cimbálky i všechny druhy píšťal.*“ ⁴⁵

Je třeba brát tuto knihu s rezervou a spíše již jako pramen; je totiž silně ovlivněna tehdejšími socialistickými smýšlením, autoři kladou velký důraz na lidovost, z textů jsou cítit tendence k přehnanému patriotismu a důraz je kladen v první řadě na hodnoty socialistického státu. Podtrženo sečteno, stavba textu jednoduše neodpovídá parametrům a potřebám dnešní odborné publikace, ale spíše textu populárně naučnému, narativnímu a názornému. Publikace navíc ani neobsahuje jmenný rejstřík.

Několika slovy se také o cimbálu zmiňuje Gracián Černušák ve svých *Dějínách evropské hudby*, zpráva je však poměrně stručná a proto také zanedbatelná. Pro úplnost je nutné ještě připomenout, že velmi solidně je popsáno heslo *cimbál* v publikaci Pavla Kufrürsta *Hudební nástroje*. Protože je však zmíněná kniha jedním z hlavních zdrojů informací pro první část této práce, je zbytečné znovu tyto údaje zde rozvádět.

⁴⁴ Oling, Bert; Wallisch, Heinz: Encyklopedie hudebních nástrojů, Dobřeějovice 2004, s. 145.

⁴⁵ Jiráňek, Jaroslav a kol.: Světém hudebních nástrojů, Praha 1979, s. 13.

5.2. Porovnání hesla *cimbál* ve zkoumaných cizojazyčných publikacích

Z celkového úhlu pohledu si probádané cizojazyčné publikace stojí lépe, než české, a to samozřejmě především díky zpracování hesla v anglickém *New Grove Dictionary of Music and Musicians* a německém *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Mimo zmíněné byly prozkoumány ještě další dva spisy od slovenských autorů, a to *Slovenské ľudové hudobné nástroje* od Ladislava Lenga a *Náuka o hudobných nástrojoch* od Róberta Gráce.

5.2.1. The New Grove Dictionary of Music and Musicians; Die Musik in Geschichte und Gegenwart

Dvě mezinárodně nejuznávanější muzikologické publikace *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* a *MGG* nabízejí samozřejmě jedny z nejvíce erudovaných souhrnů informací o nástroji vůbec. Na jednom místě se lze dočíst vše od výkladu názvosloví v různých částech světa, struktury, samostatné kapitoly jsou zde věnovány paličkám a jejich použití, dále systému ostrunění cimbálu a jeho ladění a konečně také velmi podrobná a popisná část je věnována historii nástroje. Obě publikace jsou velmi formovány velmi podobně, zásadní rozdíl je snad jen v hledaném výrazu: anglicky *dulcimer*, německy pak *hackbrett*. V *MGG* je větší část textu také věnována samotnému vývoji cimbálu na území německy mluvících zemí. Není pochyb o správnosti informací v obou publikacích, protože se však mnoho informací kryje, v následující části práce je větší pozornost věnována přímé analýze textu v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Hned na začátku se autoři věnují stručné charakteristice nástroje, jeho aktuálnímu rozšíření a odlišnostem v terminologii. Zajímavá je například poznámka o tom, že mnoho hráčů ve světě používá dva odlišné názvy pro cimbál podle toho, jakým způsobem se na něj hraje; termín *dulcimer* se užívá v případě, že jsou struny rozeznívány pomocí paliček a termín *psaltery*, pokud jsou struny rozeznívány bez nich, pomocí prstů. Kromě toho zde autor upozorňuje čtenáře na možnou záměnu za – v mnoha ohledech – odlišný typ nástroje, kterému se říkalo *Appalachian*, nebo také *mountain dulcimer*, a v souvislosti s tím ho odkazuje na správná místa. Podle autorů je historie přímých předchůdců cimbálu doložitelná od poloviny 15. století, kdy byly různé

jeho varianty rozšířeny zejména ve východní Evropě, severní Africe, střední Asii, v Indii, Korei a Číně a speciální místo pak zaujaly v klasické hudbě na území Íránu. Výraz *dulcimer* se dal občas zaznamenat v jednom z anglických překladů Bible, kde je pro něj použit pojem *nebel*; což je ale podle autorů publikace spekulativní, protože hebrejské národy v dané době pravděpodobně neznaly tento typ hudebního nástroje.

V kapitole o terminologii autoři hovoří o šesti jazykových skupinách, které dále rozebírají a zmiňují všechny používané odlišnosti. Ty se týkají buď samotné etymologie slova, nebo souvisejí s odchylkami v konstrukci cimbálu v různých lokalitách. Zajímavosti, které v této práci doposud nezazněly, se týkají především poměrně nedávného přijetí francouzského, španělského, italského a irského výrazu *tympanon* (s drobnými odchylkami), který v základech s cimbálem ale nemá moc společného; výraz je všeobecně známý spíše pro určité typy bubnů. Nejasnosti vznikaly také s anglickým výrazem *psaltery* a jeho variacemi. Mnoho teoretiků totiž mylně využívalo termín *salterio tedesco* jako zaběhlý výraz pro cimbál v italsky mluvících zemích, a to na základě spisu *Gabinetto armonico* (1716) od italského teoretika Bonanniho, který však tímto výrazem označoval pouze německý typ cimbálu – *hackbrettu*. Po tom, co došlo k objasnění, se v teoretických spisech objevuje již jednoduše výraz *salterio*. Některé z variant slova *psaltery* byly ve středověku užívány pro nástroje, které se od dnešního typu cimbálu velmi odlišovaly a nesly pouze některé jeho znaky. Dnes nejfrekventovanějším anglickým výrazem je *dulcimer* a jeho dialektické varianty. Je odvozen ze slov *dulce melos*, což v překladu znamená *líbezná melodie*. Tento termín byl také v první polovině 15. století používán nizozemským varhaníkem jménem Henri Arnaut de Zwolle, který jím označoval některé příbuzné klávesové nástroje. Jako zajímavost uvádí publikace výrazy, které se užívají v menších lokalitách: *butterfly harp* (Hong Kong), *jyu-mang/manly strings* (Tibet), *lumber-jacks piano* (Michigan, USA), *hammarharpa* (Švédsko).

Kapitola věnovaná struktuře se soustředí především na stavbu malého cimbálu. S tím samozřejmě souvisí i konstrukční odlišnosti v různých oblastech. Popisy jsou v několika případech doloženy ilustracemi, ze kterých autoři vycházel. V průběhu celého textu se řeší především různé rozestavení a počet kobylek, které dělily struny. Přesněji tento systém však charakterizuje autorův výraz *chessmen bridges*, nebo také *šachové figurky*; čemuž podoba kobylek přibližně odpovídá. Odlišnosti se často týkaly rezonanční desky, která sice ve většině případů byla rovná, nicméně v severním Irsku se

nacházejí i takové, kde tyto desky byly pokrivené, zahnuté či klenuté. Podobně na tom byly i některé nástroje americké, čínské a tibetské. Rozměry nástrojů se v 17. až 19. století pohybovaly většinou od 60 do 160 centimetrů, což mělo samozřejmě také vliv na hlasitost a kvalitu zvuku. Část textu se věnuje dekorativním vyhotovením na cimbálech. Nejčastěji se podle autorů zdobila rezonanční deska, která byla pozlacována nebo dekorována jinými ušlechtilými kovy, někdy byla dokonce použita hedvábná vlákna – zejména se tak dělo v případě perských nástrojů, u nichž bylo ve zvyku vrývat do ozvučnice úryvky z básní. Velmi obvyklé bylo vyřezávání roset do ozvučné desky, což mělo mj. vliv na přenos zvuku. Jiný typ zdobení pak používala Čína; jednalo se o velmi decentní řezby, které byly často přeneseny na vnější strany nástroje i na jeho soustavu kobylek. Část textu je věnována materiálům, ze kterých se jednotlivé části zhotovovaly, což opět záviselo na oblastech; dřevo, kovy, slonovina a jejich kombinace.

Kapitola o paličkách popisuje rozličné typy používané v různých oblastech, mimo to popisuje i materiály, ze kterých jsou vyrobeny a jakého efektu se díky nim nejnáze docílí. Všechny typy jsou doloženy fotografiemi. Pozornost se jmenovitě zaměřuje na oblast Číny, Indie, Persie, Rakouska, Švýcarska, Velké Británie a severní Ameriky. Materiály zahrnují dřeva všech tvrdostí, bambusová stébla a v několika málo případech i umělou hmotu. Tvary jsou velmi variabilní, a to zejména co se rukojetí týče. V některých zemích je běžné, že si paličky navrhnou přímo hráči sami a výroby se ujímají výrobci nástrojů, v jiných je jejich vzhled i funkčnost ověřena léty praxe a proto standardizována, existují pro ně specializovaní výrobci.

Další významná část textu se věnuje ladění, materiálům a uspořádání strun na cimbálu a samotnému vývoji. Dopodrobna zde autoři rozebírají rozdíly v dělení strun, rozsahy, klíče, které byly a jsou cimbalisti nejčastěji užívány, porovnává několik typů rozestavení jednotlivých tónů na různých nástrojích. Vše je opět závislé na oblasti, ze které nástroj pochází. Publikace například uvádí, že nejběžnější je dělení 2:3, ale zároveň toto tvrzení doplňuje o další případy, ve kterých tomu tak není; jedná se například o nástroje v Anglii, USA, Íránu či ve Švýcarsku. Dělení strun v poměru 2:3 je nejvýhodnější z toho důvodu, že vzniká interval kvinty, proto je hráči umožněno využívat širší výběr stupnic, než u jiných poměrů. V historické části textu, kde se porovnávají různé systémy ladění, je také zajímavá zmínka o přístroji, který umožňuje převod diatonického ladění nástrojů do chromatického, a který je od 17. století běžně zaveden do praxe. Jedná se o malou kovovou páčku, která při vytlačení zkracuje

zvukovou délku struny přibližně o její osmnáctinu, čímž se výška tónu zvedne o svoji polovinu, podobně, jako je tomu u harfy. V této souvislosti jsou zde podrobně rozebírány čtyři historické systémy rozestavení strun a kobylek, jejichž zhotoviteli byli nezávisle na sobě Američan McKenzie (křestní jméno není uvedeno), v 19. století Angličan Charles Gray a budapešťský nástrojář József Schunda a ve 20. století pak nástrojář rakouského původu Julius Derschmidt.

Poslední dvě části textu jsou věnovány historii nástroje a dělí se na dva úseky; historie do roku 1800 a od téhož roku doposud. Údaje jsou podrobně zaměřeny na migrace nástrojů, na jejich nejčastější vyobrazení a zápisy o použití v různých dobách a místech a mimo to také na možné odchylky v konstrukci. Významné prameny pocházejí v tomto ohledu z období baroka, ze kterého se dochovalo mnoho ilustrací a také písemných pramenů o využití starších verzí nástroje. Autoři se opět široce zaměřují na skladby skladatelů artificiální hudby, které byly inspirovány právě cimbálem. Významná je v tomto ohledu například informace, že Igor Stravinskij nejenom, že cimbálu přímo věnoval několik skladeb, ale dokonce byl natolik fascinován hrou svého přítele, maďarského virtuosního hráče Aladára Rácze (1886-1958), který dokonce později učil obor hru na cimbál přímo na *Liszt Ferenc Academy of Music* v Budapešti, že během svého pobytu ve švýcarském Valois (1915-16) zakoupil nástroj a sám se na něj začal učit hrát. K dalším inspirovaným, v této práci doposud nezmiňovaným, patří například Carl Orff, Pierre Boulez, Humphrey Searle, který cimbál zajímavě zainteresoval do partů ve svých operách (*The Photo of the Colonel*; 1964 a *Hamlet*; 1965-8) a také v jeho *Čtvrté symfonii* z roku 1962. Mimo to se zabývají užitím nástroje v lidové sféře v různých oblastech světa.

5.2.3. Slovenské ľudové hudobné nástroje

Velkým kladem tohoto spisu je krátké a srozumitelné uvedení čtenáře do problematiky chordofonů. Leng zde kromě samotné charakteristiky chordofonu, která je v podstatě stejná jako například u Kurfürsta, i když ne tak obsažná, rozděluje nástroje také z hlediska akustického podle toho, jakým způsobem se nástroj rozezvučuje na *budiče tónu třecí* (smyčec, kolo) a potom na *budiče tónu bicí* (kladívko, palička) a *drnkací* (celuloidové plektrum). Navíc popisuje rozdíly mezi těmito způsoby rozeznívání nástroje: „*Pri bicích a brnkacích chordofonických nástrojoch nie sú budiče*

*natoľko rovnocenným akustickým činiteľom vibrátora, resp. aj rezonátora, lebo ich hmotová štruktúra nezodpovedá normám periodického kmitania a neumožňuje ani vznik spätnej akustickej väzby. Budič bicích a brnkacích chordofónov sa na tónotvornom procese zúčastňuje iba krátkym prvotným impulzom, a fyzikálny dej, ktorý v ňom ďalej prebieha, je neodvislý na akustickom procese vibrátora a rezonátora.*⁴⁶ Také na tomto místě zdůrazňuje důležitou funkci přenašeče zvuku z vlákna na rezonanční desku. Těmi jsou u chordofonů nejčastěji *kobyľky* a *duše*.

Další nespornou předností díla je to, že autor věnuje samostatnou pozornost malému přenosnému i modernímu velkému typu cimbálu. V obou případech uvádí několik příkladů cizojazyčných označení nástroje. Pro malé cimbály tedy podle autora platí například ruské označení *cymbal malyy*, maďarské *kiss cimbal* nebo *cimboliom* či rumunské *tambal mic* a další. Kromě toho Leng neopomíná zmínit historický název používaný na území dnešního Slovenska: *brnkadlo*. U malých cimbálů publikace popisuje jako vzor konstrukci dvou exemplářů ze Slovenského národního múzea v Martine, kdy u jednoho z těchto cimbálů je v době výzkumu (1961) patrná absence inventárních údajů a druhý z nich byl vyroben Jánem Kuderavým ze Staškova u Čadce. Autor se také správně zmiňuje o důležitosti velmi přesného umístění kobyľek, a to vzhledem k tomu, že jednotlivé tóny už i u malých cimbálů tvořila často skupinka 2-3 strun a tóny, které na nich vznikaly, byly řazeny chromaticko-diatonicky. Publikace na tomto místě uvádí, že počet kobyľek se vzhledem k malému rozsahu portativních cimbálů pohybuje mezi třemi až pěti.

Zajímavá je zmínka o jedné z možných používaných poloh při hře na malý cimbál, kdy mimo klasického položení cimbálu na vodorovnou plochu nebo připevnění řemeny kolem hráčova trupu, si hráči někdy cimbálek opřeli kratší zadní stěnou o zem a přední stěnou šikmo o vlastní nohy. Tento způsob hry je v publikaci doložen fotografií cimbalisty Vojtecha Cibulky z Klenovce u Rimavské Soboty. Mimo to kniha také nabízí přesné dělení strun a kobyľek na basové, tenorové, altové a sopránové a výpis jednotlivých tónů, které k nim náležejí.

Podstatná část je zde věnována také podrobnému popisu samotné výroby velkého cimbálu a cimbálových paliček. Zabývá se postupně všemi body stavby: materiály, ze kterých se jednotlivé části nástroje sestavují (samotný smrk, nebo jeho

⁴⁶ Leng, Ladislav: Slovenské ľudové hudobné nástroje, Bratislava 1967, s. 69-70.

kombinace s bukem či javorem pro rezonanční skříň, spodek a čelní luby; javor pro obě hlavy po bocích nástroje, kde jsou upevněny na jedné straně úchytné kolíky pro natažení strun a na druhé straně ladící kolíky), rozměry rezonanční skříně s vyřezanými otvory po obou bocích ozvučnice a jí odpovídající vzdálenosti pro soustavu kobylek, které jsou také většinou zhotoveny z javoru nebo z buku a duší. Dále je uvedené spojení hlav s rezonanční skříní a postupné připevňování strunových skupin na 111 upínacích kolíků a na druhé straně na stejném počtu železných ladících kolíků, které jsou následně chromaticky laděny.

Pro doplnění je třeba uvést, že způsob natahování strun pak spočívá v následujícím: na upínací kolíky se ocelové dráty, které jsou ve spodních částech opředené mědí a v horních částech hladké, připevní pomocí očka, které je předem vyrobeno na jejich jednom konci. Druhý konec se následně protáhne úzkým otvorem zhotoveným na míru neopředěnému jádru struny, a pomocí ladícího klíče se struna postupně opatrně napíná tak, aby okolo ladícího kolíku vytvořila několik pravidelných a na sebe přilepených oček. Přesnost natočení struny kolem ladícího kolíku je nezbytná pro ladění nástroje.

Způsob výroby cimbálových paliček je podle Lenga následovný: „*Vhodné dlhé a hrubé drevo sa najskôr varí vo vode. Za horúca sa na jednom konci ohne do požadovaného tvaru. Ohbie ohnutého konca sa potom pripáli nad ohňom, aby sa naspät nenarovnalo. Nakoniec sa konce paličiek obalia vatou a pre zpevnenie ovinú niťou. Na rovnakých koncoch paličiek sa kvôli lepšej ovládateľnosti urobia výrezy pre ukazovák.*“⁴⁷ V uvedeném textu se nachází chyba v místě, kde autor hovoří o tom, že výřezy pro lepší úchop paliček se zhotovují na jejich *stejném* konci, kde se omotávají vatou a kde je zároveň při hře palička v přímém kontaktu se strunou. To je samozřejmě technicky nemožné – výřezy se zhotovují vždy na *opačném* konci paličky. Autor také uvádí pouze jeden typ dřeva, který se pro výrobu paliček používá, a to jasan. Všeobecně je přesnější tvrzení, že paličky se mohou vyrábět ze všech dřev, která jsou v tabulce tvrdosti dřev charakterizována jako *tvrdá* (a zároveň pružná) – tvrdost dřeva je měřena několika různými metodami a odpovídá síle tlaku, které je zapotřebí pro proniknutí cizího tělesa do dřeva; nejvhodnější pro výrobu paliček je tedy mimo jasan také ořech, třešeň aj.

⁴⁷ Leng, Ladislav: Slovenské ľudové hudobné nástroje, Bratislava 1967, s. 72.

U velkého cimbalu autor nejdříve znovu hovoří o jeho názvech v cizích jazycích: rusky tedy *velikij cymbal*, maďarsky *nagy cimbal*, rumunsky *tambal mare*. Otázka zní, zda maďarský překlad je zcela správný, či jestli maďarština nenabízí více verzí překladu, protože všeobecně užívaný termín je v Maďarsku rozhodně *nagy cimbalom*. Popis velkého cimbalu je u Lengy kromě částí zmíněných u malého cimbalu obohacen o dva boční pražce a čtyři nohy, na kterých je nástroj postaven a které umožňují aplikaci pedalizačního systému. Díky němu hráč může daleko lépe kontrolovat dozvání strun podle potřeby. Počítat je třeba také se zvětšeným tónovým rozsahem a lepší akustickou kvalitou, což kromě zdokonalení všech částí umožňuje i větší objem a s tím související vyšší hmotnost nástroje. Stejně jako u malého cimbalu popis opět obsahuje výpis všech jednotlivých tónů a jejich zařazení do jednotlivých poloh. Nedostatkem je zde neúplný výčet tónů, protože autorovi byl vzorem rozsahově plný cimbal značky *Primas*, který obsahuje tóny C-a³, nikoli C-g³. Konstrukčně by ani nebylo možné tóny fis³, gis³ a a³ vynechat, protože systém dělení strun v nejvyšších polohách je navrhnut tak, aby na každá jedna skupinka strun obsahovala tři tóny. Proto je logické, že obsahuje-li nástroj všechny chromatické tóny v autorem uvedeném rozsahu, musí obsahovat také zbylé tři tóny, jinak by se porušil systém horního dělení strun cimbalu. Pro úplné vysvětlení: na stejné struně se díky kobylkám a soustavě pražců, bude nacházet tón *dis*², *ais*² a *fis*³, na další tóny *c*³, *cis*³ a *gis*³ a na poslední takto dělené struně tóny *f*³, *g*³ a *a*³.

Celkem zajímavý je Lengův názor na migraci cimbalu: „*Všeobecne sa traduje názor, že sa primitívny typ tohto nástroja dostal do Európy z perzko-arabského kulturného okruhu približne v 12. storočí. Tento sa v Európskych podmienkach zdokonaľoval, o čom svedčí vývinový rad, na jednej strane: psalterium – hackbrett – pantaleon, na druhej strane: gusli (podľa Privalova až štvoro druhov) – brnkadlo – malý cimbal – veľký cimbal. Možno predpokladať, že pokiaľ gusli, brnkadlo a malý cimbal ostali vyslovene nástrojmi ľudovými, zdokonaľovali sa nezávisle od obdobných nástrojových druhov v západnej a južnej Európe. Keď však aj tieto slovanské nástroje prenikli do šľachtického a meštiackeho prostredia, k vzájomným vplyvom nebolo ďaleko.*“⁴⁸

⁴⁸ Leng, Ladislav: Slovenské ľudové hudobné nástroje, Bratislava 1967, s. 74.

Další informace jsou zaměřeny mj. na nejstarší dochované prameny známé v době tehdejšího Československa. Mezi těmi zmiňuje již prozkoumaný Komenského spis *Orbis sensualium pictus* (1685), kde se kromě samotné zprávy o nástroji nachází i vyobrazený nástroj blízký malému cimbálu – tehdy brnkadlu. Překvapivá je pak údajná zmínka o malém cimbálu v básni *O si s nami* ze sbírky *Národné zpiewanky* Jána Kollára, která v současné slovenštině zní: „*Jestli si jedno zoškliviš, budeš mít sedem jedál, to naše potešenia, husle, brnkadlá.*“⁴⁹

Poslední odstavec je věnován neméně zajímavým záležitostem, autor se zde zabývá výskytem cimbálu u dvora v 18. století a o jeho značném rozšíření ve 20. století: „*Hodno spomenúť údaj z Pazdírkovho hudobného naučného slovníka o tom, že Simeon Banyak, slovenský cimbalista, ktorý zomrel roku 1802, hral na cimbal vo Viedni Márii Terézii (panovala v rokoch 1740– 1780). Dôležitou správou o tom, ako sa cimbal stával obľúbeným nástrojom nielen ľudových muzikantov, ale aj príslušníkov tzv. vyšších stavov, je zdelanie Bohuslava Tablica o zvelanom slovenskou mužovi Ondrejovi Demianovi († 1799), prokurátorovi šamorínskom, o ktorom napísal: „Tento muž se od mladosti veršovstvim a muzikou velmi rád zaměstknával. Na huslích, fletně a na cymbalich mistrně hráti uměl.“ Najväčšiu obľubu a najväčšie rozšírenie zaznamenal cimbal u nás v 20. storočí a je veľmi používaným nástrojom dodnes.*“⁵⁰

5.2.4. Náuka o hudobných nástrojoch

Vyjma informací, které uvádějí téměř všichni autoři zabývající se popisem nástroje, uvádí tato publikace dva možné tónové rozsahy, ve kterých byl cimbál vyráběn, a to rozsah E-e³ a klasický rozsah C-a³. Tyto údaje ještě doplňuje o fakt, že hráči se neobejdou bez bezpečné orientace v houslovém a basovém klíči. Je nutné zmínit, že pokročilejší sólisté se také výjimečně mohou setkat s klíčem tenorovým a violovým.

Z technických eventualit umožňuje hra na cimbál podle Róberta Gráce tyto: „...*jednoduché a dvojité glissando, oktávové flažolety, chromatické a diatonické pasáže, rozložené akordy, staccato a trylky. Farba tónu okrem iného závisí aj od voľby paličiek*

⁴⁹ Leng, Ladislav: Slovenské ľudové hudobné nástroje, Bratislava 1967, s. 74.

⁵⁰ Tamtéž, s. 75.

a miesta úderu.⁵¹ To je samozřejmě jen velmi osekáný výčet možností hry na tento nástroj. Velmi hloubkově se problematikou uplatnění různých technik hry na cimbál mj. zabývá Daniel Skála ve své magisterské diplomové práci na téma *Cimbál, jak ho neznáme (interpretačně didaktická sonda)*, což je na tomto místě minimálně vhodné zmínit.

Dále spis k technice hry na rozdíl od ostatních uvádí: „*Okrem riadnych paličiek s plstnými hlavicami sa používajú aj čisto drevené paličky, alebo s hlavicami obalenými drôtom, kožu, kovom, prípadne iným materiálom. Špeciálne zafarbenie tónu možno dosiahnuť aj brnkáním, ktoré sa na cimbale, kde sú struny vedené viaczborovo, docieľuje bruškom prsta na vrchnú strunu zboru alebo dlhším nechtom od spodnej struny k vrchnej toho istého tónu. Tento spôsob hry sa nazýva pizzicato (picikáto).*“⁵² Prakticky hra pizzicato vypadá spíše tak, že hráč uchopí jednu nebo dvě struny stejného tónu mezi palec a ukazováček, případně prostředníček a drknutím vytvoří tón. Nespornou výhodou tohoto způsobu hry je fakt, že hráč má k dispozici všech deset prstů a pokud mu to rozmístění melodických či akordických tónů skladby umožňuje a je to vyžadováno, může je zahrát současně, takže na rozdíl od hry dvěma paličkami, kdy může souběžně vzniknout teoreticky pouze dvojjzvuk, se pizzicatem dá docílit i tří- až čtyřzvuku. Nakonec se také Grác zmiňuje o skladatelích 20. století, kteří některá svá díla věnovali cimbálu (Stravinskij, Kodály, Hába) a nezapomíná zdůraznit, že koncertní cimbalisté si upravují i díla klasických skladatelů.

⁵¹ Grác, Róbert: *Náuka o hudobných nástrojoch*, Bratislava 1982, s. 43.

⁵² Grác, Róbert: *Náuka o hudobných nástrojoch*, Bratislava 1982, s. 43.

Závěr

Cimbál si v dnešní době sice pomalu, nicméně právem vydobývá svoji rovnocennou pozici mezi ostatními hudebními nástroji, které jsou vnímány zejména ve spojitosti s artificiální hudbou. Za tím vším stojí obrovská dřina těch, kteří v něm hledají inspiraci a nová východiska v současné tvorbě. Jedná se především o spolupráci pedagogů a jejich žáků, kteří jsou ochotni věnovat svůj čas pro vytváření stabilní půdy pro nastávající generace, a kromě toho také skladatelů, jež v cimbálu nalézají potřebné předpoklady pro své vybrané kompozice. Možná právě díky tomu, že celé toto společenství je doposud poměrně malé, utváří se v něm velmi specifické vztahy (i se zahraničím), které jsou správným předpokladem k tomu, aby se cimbál dostal do všeobecného povědomí také jako nástroj sólový, schopný jedinečného projevu v artificiální hudbě, nikoli jen v hudbě lidové. Velkou zásluhu na tom má mimo jiné správné pojetí výuky tohoto nástroje na základních uměleckých školách a v neposlední řadě také výuka cimbálu na konzervatořích v Ostravě, Kroměříži a Brně, i tak je však celá práce zúčastněných značně ztěžována nedostatečným zpracováním informací v rovině teoretické. Další komplikace jsou spojeny se stálým odročováním výuky cimbálu na Janáčkově akademii múzických umění v Brně, a to i přesto, že tento projekt již několik let splňuje všechny podmínky pro své zařazení do praxe. To už je však problematika jiná.

Snahou této práce je přiblížit vývoj samotného nástroje v historii, současnou situaci ve výrobě u nás a zmapovat doposud zpracované teoretické poznatky o cimbálu, doplnit je a aktualizovat. Zjištěny byly velké nedostatky v mnoha ohledech. To souvisí především s již tolikrát zmiňovaným mylným označováním cimbálu jako pouze lidového nástroje, který nemá šanci uplatnit se ve sféře artificiální hudby, čemuž mimo jiné příliš nepomohl ani přehnaný důraz na lidovost v období Československé socialistické republiky.

Aspektů, které lze v souvislosti s cimbálem zkoumat, je samozřejmě mnohem více, počínaje pedagogickou činností, samotnou metodikou hry, pedagogickými i skladatelskými osobnostmi, interprety a podobně. Cílem této práce je však koncentrace na samotnou stavbu cimbálu a porovnání dostupných údajů o něm. Zkoumání dalších oblastí je podnětem pro vznik nových pojednání. Je třeba doplnit, že v tomto ohledu však již několik hodnotných prací vzniklo.

Zusammenfassung

Konstruktionsentwicklung des Zymbals in Mähren.

Das Zymbal erwirbt sich zwar langsam, dafür aber mit Recht seine gleichwertige Position unter anderen Musikinstrumenten, die vor allem im Zusammenhang mit artifizierter Musik betrachtet werden. Dahinter steht eine große Mühe, die darin Inspiration und neue Ausgangspunkte für das gegenwärtige Schaffen suchen. Es handelt sich vor allem um die Zusammenarbeit von Pädagogen und deren Schüler, die bereit sind, ihre Zeit der Bildung des stabilen Bodens für kommende Generationen zu widmen. Außerdem geht es auch um Komponisten, die im Zymbal die nötigen Voraussetzungen für ihre Kompositionen finden. Vielleicht dank der Tatsache, dass diese ganze Gemeinschaft bisher sehr klein ist, bilden sich darin spezifische Beziehungen (auch mit dem Ausland). Sie sind eine gute Voraussetzung dafür, dass das Zymbal in das allgemeine Bewusstsein auch als Soloinstrument kommt, das für einzigartige Äußerung nicht nur in Volksmusik, sondern auch in artifizierter Musik geeignet ist. Ein großes Verdienst daran hat unter anderem die richtige Auffassung des Zymbalunterrichts an Grundkunstschulen und nicht zuletzt auch das Zymbalunterricht an Konservatorien in Ostrava, Kroměříž und Brno. Es ist nötig zu sagen, dass die Arbeit der Beteiligten durch mangelhafte Verarbeitung von Informationen über das Zymbal auf dem theoretischen Niveau deutlich erschwert wird. Weitere Komplikationen sind mit ständiger Verschiebung des Beginns von Zymbalunterricht an Janáček-Akademie für Musik und Darstellende Kunst in Brno verbunden, obwohl dieses Projekt schon seit einigen Jahren allen Bedingungen für seine Eingliederung in Praxis entspricht. Das ist aber schon eine andere Problematik.

Der Zweck dieser Arbeit besteht in der Annäherung des Instrumentes selbst in Geschichte und der Situation bei Herstellung von Zymbal bei uns, sowie die Auswertung der bis heute verarbeiteten theoretischen Erkenntnisse über dieses Instrument und deren Vervollständigung und Aktualisierung. Es wurden große Mängel in vielen Beziehungen festgestellt. Das hängt vor allem mit der schon mehrmals wiederholten Bezeichnung des Zymbals als nur eines Volksinstrumentes, das keine Chance hat, sich in der Sphäre der artifizierten Musik durchzusetzen. Diese Tatsache verursachte unter anderem den übertriebenen Akzent auf die Volkstümlichkeit in der Zeit der Tschechoslowakischen sozialistischen Republik.

Es gibt natürlich mehr Aspekte, die man im Zusammenhang mit Zymbal forschen kann. Es geht um die pädagogische Tätigkeit, die Methodik des Spiels, die Pädagogen, Komponisten, Interpreten usw. Das Ziel dieser Arbeit besteht vor allem in der Konzentration auf den Bau des Zymbals selbst und dem Vergleich von zugänglichen Informationen über dieses Instrument. Die Forschung von weiteren Gebieten kann als Anlass für die Entstehung von neuen Komplexen dienen. Es ist zu ergänzen, dass einige wertvolle Arbeiten in dieser Hinsicht schon entstanden sind.

Summary

The structural development of the dulcimer in Moravia.

This publication focuses to historical evolution of dulcimer and current situation of its production. Moreover, the publication includes a comparison of main treatises dealing with term dulcimer (cimbalom, hackbrett) in an effort to complete and update these informations. A researches in this treatises included prove a lot of shortages, in the Czech ones mainly. Primarily, these shortages relates with common conception of the dulcimer mostly as a folklore instrument.

The research brings informations about the situation of the most important Czech dulcimer enterprises. A foundation of this research was a comparative questionnaire. The interviews with producers were recorded and afterwards converted to text. The questionnaire was applicated directly into text on account of better orientation in specific problems.

Of course there is a lot of aspects, which worth attention; for example pedagogical activity, methodology of playing the dulcimer or dulcimer teachers, interprets and composers as well. There is also a lot of different problematics, which worth to separate treatises. But for those previously mentioned is already created few quality publications.

Seznam literatury

- KURFÜRST, Pavel. *Hudební nástroje*. 1. vyd. Praha: Togga, 2002. 1168 s. ISBN 809029121X.
- MODR, Antonín. *Hudební nástroje*. 7. vyd. Praha: Supraphon, 1982. 311 s.
- MICHELS, Ulrich. *Encyklopedický atlas hudby*. Přel. prac. skupina pod ved. Miroslava Srnky. 1. vyd. Praha: NLN, 2000. 612 s. Přel. z: *Atlas Musik*. 1. vyd. Munich/Germany: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1977 (I. díl) a 1984 (II. díl). ISBN 80-7106-238-3.
- LENG, Ladislav. *Slovenské ľudové hudobné nástroje*. 1. vyd. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1967. 301 s.
- JOHNSTON, Jesse A. The Cimbál (Cimbalom) and Folk Music in the Moravian Slovakia and Valachia. *Journal of the American Musical Instrument Society*. University of Kentucky, School of Music: r. 36, vyd. 2010, s. 78-117.
- PLOCEK, Jiří. *Hudba středovýchodní Evropy*. 1. vyd. Praha: Torst, 2003. 126 s. ISBN 80-7215-203-3.
- SKÁLA, Daniel: *Cimbál jak ho neznáme (interpretačně didaktická sonda)*. Magisterská diplomová práce obhájená na Pedagog. fak., kat. hudební výchovy Ostravské univerzity v Ostravě r. 2007. 61 s.
- MACEK, Petr; FUKAČ Jiří; VYSLOUŽIL Jiří a kol. *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha: Supraphon, 1997. 1035 s. ISBN 8070584629.
- BUCHNER, Alexandr. *Hudební nástroje národů*. Praha: Artia, 1969. 310 s.
- OLING, Bert; WALLISCH, Heinz. *Encyklopedie hudebních nástrojů*. Přel. Jiřina Holeňová. 1. vyd. Dobřejovice: Rebo Productions CZ, 2004. 256 s. Přel. z: *Geillustreerde muziekinstrumentenencyclopedie*. 1. vyd. Lisse/Nizozemsko: Rebo International, 2002. ISBN 80-7234-289-4.
- JIRÁNEK, Jaroslav Eugen. *Světlem hudebních nástrojů: o jejich vzniku a výrobě*. 1. vyd. Praha: Panton, 1979. 225 s.

ČERNUŠÁK, Gracián. *Dějiny evropské hudby*. 3. přehl. a dopl. vyd. Praha: Panton, 1964. 486 s.

SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 5, Couraud-Edlund. New York: Grove; London: Macmillan, 1991. 872 s. ISBN 1561591742.

FINSCHER, Ludwig. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil 3, Eng-Hamb. 2. vyd. Kassel: Bärenreiter; Stuttgart: Metzler, 1995. 1780 sl. ISBN 347641003X (Metzler).

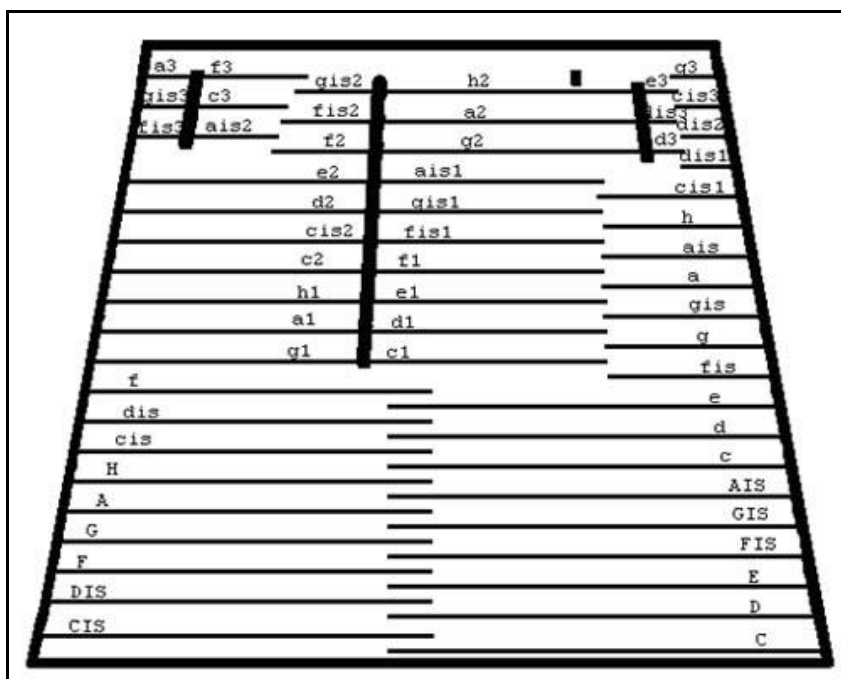
GRÁC, Róbert. *Náuka o hudobných nástrojoch*. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1982. 129 s.

Internetové zdroje

<http://cimbalom.profitux.cz/nastroje.htm> (26. 3. 2014).

<http://cimbaly.cz/cimbaly/cimbrett> (10. 4. 2014).

Obrazové přílohy



Obr. č. 1: Mapa rozmístění tónů na velkém maďarském cimbálu značky *Bohák*.
Rozmístění strunových skupin odpovídá dnešnímu standardnímu rozmístění.
Zdroj: <http://cimbalom.profitux.cz/nastroje.htm>



Obr. č. 2: Přenosný cimbál značky *Holak*.
Zdroj: <http://www.holak.cz/>



Obr. č. 3: Standardní moderní velký cimbál značky *Holak* s výřezbou.

Zdroj: <http://www.holak.cz/>



Obr. č. 4: Koncertní cimbál dokončený na podzim roku 2013. Vznikl ve spolupráci firmy *Holak* s Danielem Skálou a dalšími předními cimbalisty a designéry. Nový pedalizační systém, rozšířený rozsah ve spodních polohách cimbálu, design odpovídající koncertnímu nástroji.

Zdroj: <http://www.danielskala.cz/>

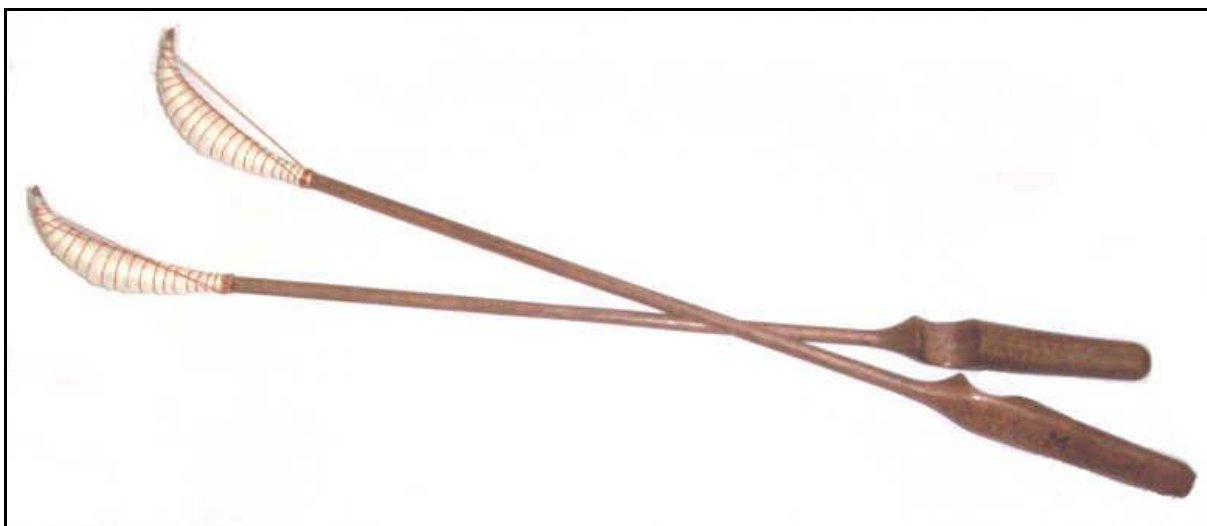


Obr. č. 5: Viz. popis předchozího obrázku vč. zdroje. Pohled shora.



Obr. č. 6: Odlehčený cimbál značky Holak. Oproti standardnímu a koncertnímu nástroji se vyznačuje svou velmi lehkou váhou (okolo 50 kg) při zachování plného rozsahu a kvality zvuku.

Zdroj: <http://www.holak.cz/>



Obr. č. 7: Cimbálové paličky obalené vatou. Při hře dnes nejvíce využívaný typ.
Zdroj: <http://www.studiopohoda.cz/>



Obr. č. 8 a 9: Jeden z prvních maďarských nástrojů značky *Schunda* s původní podobou pedalizačního systému.

Zdroj: <http://huns2huns.com/hammered-dulcimer/>
<http://archiv.magyzszo.com/arhiva/2006/05/06/main.php?l=b11.htm>



Obr. č. 10: Původní cimbál značky *Bohák* s aplikací pojízdného systému. Dnes se již tento způsob z praktických důvodů příliš nevyužívá.

Zdroj: http://www.vaczigyula.hu/tanszak_cimbalom.html



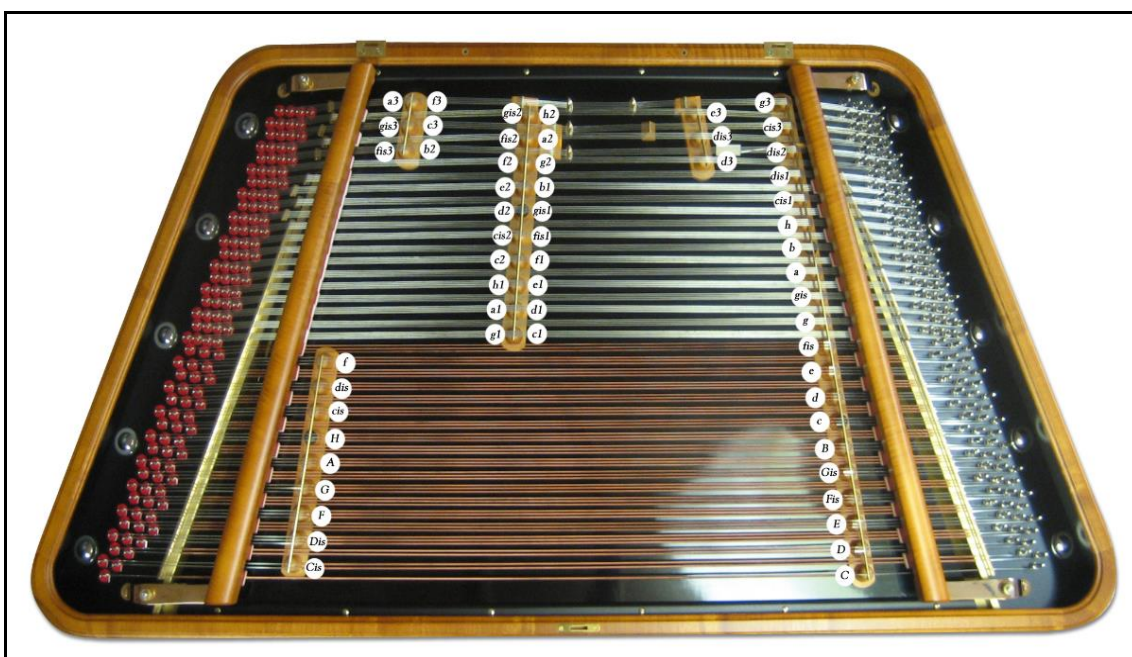
Obr. č. 11: Cimbál značky *Schunda*. Na obrázku jsou patrné rosety vyřezané do rezonanční desky, na nohu aplikace pojízdného systému. Cimbál pochází pravděpodobně z mladší produkce, protože tlumiče jsou již ovládány jedním pedálem.

Zdroj: [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cimbalom_\(from_Emil_Richards_Collection\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Cimbalom_(from_Emil_Richards_Collection).jpg)



Obr. č. 12 a 13: *Cimbrett* z dílny Pavla Všianského. Od klasického cimbalů se liší laděním strun. Podobou je blízký odlehčenému cimbalů typu *Light*, který pochází ze stejné dílny.

Zdroj: <http://cimbal.cz/cimbaly/cimbrett/>



Obr. č. 14 a 15: Klasický hladký cimbal s plným rozsahem C-a³ z dílny Pavla Všianského. Na obrázku lze vidět odnímací ochranné víko, které je dnes standardním příslušenstvím k velkému modernímu cimbalu. Následující obrázek znázorňuje rozmístění tónů cimbalu s klasickým rozsahem C-a³.
Zdroj: <http://cimbaly.cz/cimbaly/classic/>



Obr. č. 16 a 17: Cimbál v orchestru. První fotografie byla pořízena 10. 3. 2011 ve zlínském kongresovém centru těsně před začátkem absolventského koncertu Lenky Blahové s Filharmonií Bohuslava Martinů. Na programu byl tehdy mj. V. Didi: *V jabloňovom sade, kde chodievam za krásou* (2001).

Na druhé fotografii lze vidět premiéru ze dne 26. 8. 2013. Jednalo se provedení skladby J. Kadeřábka *Bridges* (2013) pro cimbál a orchestr. Dirigent: Ondřej Vrabc, sólista: Daniel Skála, orchestr: Ostravská banda.

Zdroj: Obr. č.16: Osobní archiv současné studentky Lizstovy akademie umění v Budapešti Lenky Blahové.

Obr. č. 17: <http://zapisnikzmizeho.cz/ostravska-banda-only-but-not-the-lonely/>

Poznámka k rozsahu práce

Text byl vysázen písmem Times New Roman o velikosti 12 bodů. Rozsah práce je dán počtem znaků včetně mezer, který dle počítání textového editoru Microsoft Office Word 2007 činí 124 906 znaků, tedy 61 normostran bez resumé a obrazových příloh.