
Trubka Hans Geyer,
Viedeň 1675



Josef Sadílek

*Hans Geyer Trumpet,
Vienna 1675*

Abstract: The torso of a trumpet from 1675, made in Vienna by Hans Geyer the Elder, is an important object of research into the production of brass instruments in Vienna from the organological and art historical point of view, as well as from the practical point of view for the historically informed interpretation of early music. It is the only known surviving example of a trumpet from the workshop of this master, whose instruments were used in the second half of the 17th century in the most important musical centres of Central Europe, especially the Imperial Court Orchestra in Vienna and the Bishop's Court Orchestra in Kroměříž. As the shape of the bell of the natural trumpet underwent a significant stage of development in the last quarter of the 17th century, which had a significant impact on the sound characteristics of these instruments, the trumpet described

here gives us a very precise idea of the sound ideal of the compositions of the time in the territory in question. Equally important is the comparison of this particular instrument with the surviving instruments of the time from Nuremberg, a place which at that time was still dominant in the production of brass instruments.

Keywords: Trumpet, Hans Geyer, Vienna, Kroměříž, Most, Nurnberg, Regional Museum and Gallery in Most, Pavel Josef Vejvanovský, Hieronymus Starck

Úvod

V Oblastním muzeu a galerii v Mostě je uložena trubka vyrobená ve Vídni roku 1675 Hansem Geyerem starším (1632–1687). Jak a kdy přesně se tato trubka dostala do sbírek mosteckého muzea, se mi nepodařilo zjistit. V přírůstkové knize, která je nově vedena od roku 1986, je uvedeno datum nabytí 26. 3. 1970.¹ Jde o převedení záznamu ze staršího a mně neznámého zdroje, přičemž úplně chybí jakýkoli údaj o původní lokaci a způsobu nabytí. Podle ústního podání zaměstnanců muzea měla tato trubka pocházet z dnes již neexistujícího minoritského kláštera v Mostě, případně z výbavy mosteckého děkanského kostela, a do sbírek měla přijít v souvislosti s asanací původního města Mostu v důsledku rozhodnutí o chystané povrchové těžbě uhlí na daném území. Všechny tyto údaje jsou ale takřka neověřitelné a také jakýkoli údaj o tom, jak a kdy se případně dostala Geyerova trubka do výbavy zmíněných mosteckých kostelů, zcela chybí. Důležitá je ale skutečnost, že se jedná o doposud jediný známý, byť jen částečně dochovaný exemplář trubky z dílny tohoto mistra. V expozici Uměleckohistorického muzea ve Vídni (Kunsthistorisches Museum Wien) sice nalezneme dvojici trubek Hanse Geyera z roku 1690,² jde však o Hanse Geyera mladšího (kolem 1660–1705), jednoho ze synů zhotovitele trubky z mosteckého muzea, Hanse Geyera staršího. Z dílny Hanse Geyera staršího je v současnosti známo pouze těchto několik prací: tenorový pozoun z roku 1671, uchovávaný ve vídeňském Uměleckohistorickém muzeu, dva tenorové pozouny z roku 1676, v Zámeckém muzeu v Linci (Schloßmuseum Linz), a věnec korpusu s Geyerovou signaturou a letopočtem 1671 na basovém pozounu vyrobeném v roce 1607 Simonem Reichardem v Norimberku, který byl roku 1671 opraven Hansem Geyerem ve Vídni a dnes je součástí sbírek Německého národního muzea v Norimberku (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).³

Význam exempláře trubky Hanse Geyera z mosteckého muzea spočívá v získání nových poznatků o výrobě žesťových nástrojů v 17. století ve Vídni a možnosti srovnání dochovaných parametrů tohoto nástroje s nástroji norimberské výroby té doby. Tyto poznatky mají také svůj praktický význam pro poučenou interpretaci hudby českých zemí a střední Evropy druhé poloviny 17. století, neboť je doloženo, že navzdory tehdejšímu stále ještě dominantnímu postavení norimberského nástrojařství se v oblasti střední Evropy postupně prosazovaly i žesťové nástroje vídeňského původu. Například dochovaná korespondence olomouckého biskupa Karla Liechtensteina-Castelcornia (1624–1695) dokládá, že na kroměřížský dvůr byly trubky objednávány právě od Hanse Geyera z Vídně.

¹ Číslo záznamu v přírůstkové knize 886/86, inventární číslo exponátu Hhn 020, určení provedl Dr. Jiří Melša.

² Kunsthistorisches Museum Wien SAM252, SAM253.

³ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg MIR 148. Nejedná se o Geyerův nástroj ani falzum, nástroj byl vyroben v Norimberku v dílně Simona Reicharda, Geyerovou signaturou s letopočtem 1671 je označena pouze Geyerem vytvořená část korpusu s věncem, zatímco starší základ nástroje včetně snižce nese nezpochybnitelné znaky dílny Simona Reicharda (cechovní značka a letopočet 1607). Z toho vyvozují, že Geyer při předpokládané opravě Reichardova nástroje pouze vyměnil neopravitelnou část za novou a řádně ji označil svojí vlastní signaturou.

Konkrétní doklady o objednávkách, dodání i cenách máme z let 1667, 1670 a 1685.⁴ Na základě těchto údajů lze předpokládat, že jeden z nejdůležitějších trubačů 17. století Pavel Josef Vejvanovský (1639–1693), který od roku 1665 až do své smrti stál v čele biskupské dvorní kapely v Kroměříži, téměř jistě hrál na nástroje vyrobené Hansem Geyerem starším, což význam jediné známé dochované Geyerovy trubky z mosteckého muzea umocňuje. Informace získané ze zkoumání exempláře trubky Hanse Geyera z muzea v Mostě proto mohou být doplněním dosavadních znalostí nejen o nástrojích samotných, ale v širších souvislostech i o hudbě a hudební praxi 17. století v oblasti střední Evropy.

Vztah norimberského a vídeňského nástrojařství

Norimberk, ležící na jedné z nejdůležitějších křižovatek obchodních cest v Evropě, byl více než 300 let nejdůležitějším místem výroby mosazi a mosazných výrobků s takřka monopolním obchodním postavením. Základ pro úspěšný rozvoj a prosperitu norimberských řemesel a obchodu položil roku 1219 císař Friedrich II. prohlášením města za říšské město s rozsáhlými svobodami pro městskou radu při vytváření obchodních podmínek ve městě.⁵ Norimberk držel rozsáhlá práva k dolování nerostů v blízkém i vzdálenějším okolí a tím měl zajištěný dostatečný přísun rud mědi a zinku, dvou základních surovin pro výrobu mosazi, která svými estetickými a fyzikálními vlastnostmi byla určena k výrobě luxusních předmětů (např. lustry, svícny, astroláby, kompas, dalekohledy) a především byla a dodnes stále je nejvhodnějším a nejpoužívanějším materiálem pro výrobu žesťových nástrojů. Produkce mosazi byla městskou radou prostřednictvím sofistikovaného systému vztahů mezi vysoce specializovanými řemeslníky přísně kontrolována. Totéž platilo i o stanovení kontingentů produkce tak, aby byla uspokojena v první řadě nutná spotřeba norimberských řemeslníků, a teprve poté bylo dovoleno materiál prodávat dál za hranice města. Znamenalo to, že mosaz byla mimo Norimberk velmi nedostatkovým materiálem, navíc byla její výroba až do 19. století po technologické stránce velice náročná. Proto nepřekvapuje, že zatímco kolem roku 1650 pracovalo v Norimberku paralelně na 20 (!) výrobců žesťových nástrojů,^{6,7} mimo Norimberk byla

⁴ Zuzana Orálková – Soňa Topičová – Kryštof Kouřil. *Komunikační síť biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (1624–1695)*. Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2019, s. 115, příloha s. 1781, 1782.

⁵ Sigmund Benker – Andreas Kraus (Hrsg.). *Geschichte Frankens bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. 3. Auflage. München: C. H. Beck, 1997.

⁶ Norbert Neubauer. „Nürnberger Trompetenbaukunst“. In: *Musikinstrumentenbauer, Freistaat Bayern*. Berlin: DAKAPO Pressebüro Regina J. Hoffmann-Baumann, 2010. Podle mého názoru Neubauerem uváděný počet výrobců kolem roku 1650 zřejmě zahrnuje všechny výrobce dohromady, včetně tovaryšů a učňů, ale také vyučených nástrojařů, kteří vzhledem k velmi přísným cechovním pravidlům z nějakého důvodu neměli nárok na získání titulu řádného mistra.

⁷ Roku 1625 byl v Norimberku založen cech výrobců trubek a pozounů, přičemž městská rada stanovila maximální počet cechovních mistrů na šest. Více informací Edward Tarr. *Die Trompete*. Bern: Hallwag AG, 1977, Schott's Söhne, Mainz 1984, 3. přepracované vydání 1994, str 59–60; a též Willi Wörthmüller. *Die*

z výše popsaných důvodů jakákoli výroba těchto nástrojů naprosto ojedinelá a co do velikosti produkce mizivá.⁸

Vídeň byla prvním místem, které norimberský monopol významně narušilo. Zatímco Norimberk těžil z výhod a rozsáhlých samosprávných pravomocí statusu říšského města, Vídeň se od roku 1438 stává hlavním sídelním místem císaře Svaté říše římské (s výjimkou doby panování Rudolfa II., který si za své sídlo zvolil Prahu).⁹ Vysoké nároky na provoz a reprezentaci císařského dvora vytvořily předpoklad pro odbyt výrobků luxusní povahy, spojený se silnou motivací k jejich produkci přímo v sídelním městě. Ve druhé polovině 16. století se navíc vztahy mezi oběma městy ještě více zkomplikovaly kvůli jejich rozdílnému náboženskému vyznání. Norimberk se od roku 1525 stal přísně protestantským městem, ačkoli jeho okolí zůstalo katolické, a Vídeň naopak byla hlavním centrem habsburského protireformačního hnutí. Antagonismus mezi protestanty a katolíky tak mohl sehrát určitou roli ve snaze vídeňského dvora nespolehat na Norimberk a vyrábět žesťové nástroje přímo ve Vídni. Norimberští si byli této situace vědomi, proto si svoji produkci nástrojů i samotných materiálů úzkostlivě střežili, což se jim poměrně dlouho dařilo, a výroba trubek a pozounů pro potřeby císařského dvora probíhala až do začátku 17. století výhradně v Norimberku. K roku 1515 je doloženo privilegium norimberské rodiny Neuschelů k používání zobrazení císařské koruny coby výrobní značky. Toto privilegium bylo následně jednotlivým členům rodiny císařem Karlem V. (1535, 1551) potvrzováno.¹⁰ Po smrti posledního příslušníka rodiny Neuschelů přešlo toto privilegium na základě příbuzenského vztahu na norimberskou rodinu Schnitzerů a roku 1568 bylo Maxmiliánem II. této rodině opět potvrzeno.^{11,12}

V roce 1609, kdy za vlády Rudolfa II. působila v Praze i početná císařská kapela, přijal norimberský mistr Simon Reichard (1580–?) nabídku práce u císařského dvora v Praze. To vyvolalo tak silný odpor jeho kolegů, že ho následujícího roku při návštěvě Norimberku odsoudili k trestu vězením za údajné vyzrazení obchodního tajemství. Po propuštění byl zbaven měšťanských práv a zároveň přinucen se i s rodinou z Norimberku vystěhovat.

Nürnberger Trompeten – und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts. Nürnberg: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 1954, 1955.

⁸ Stručný přehled o vzniku a působení cechu výrobců trubek a pozounů v Norimberku je v publikaci Sabine Catharina Klaus. *Trumpets and other high Brass, Volume 1.* National Music Museum, University of South Dakota 2012, s. 94–95.

⁹ Stalo se tak v souvislosti s volbou římskoněmeckého krále 18. 3. 1438, kterým se stal Albrecht II.

¹⁰ William Waterhouse. *The New Langwill Index.* London: Tony Bingham, 1993, s. 280.

¹¹ Markus Raquet – Klaus Martius. „The Schnitzer Family of Nurnberg and a Newly Rediscovered Trombone“. *Historic Brass Society Journal.* 2007, 19, s. 11–24.

¹² Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof-, und Staatsarchiv Reichshofrat, Gewerbe, Fabriksprivilegien 9, fol. 410–423.

Následně se usadil v Praze.¹³¹⁴ Z tohoto druhého pražského období však není doložen žádný jeho nástroj, tudíž není známo, zda v Praze vůbec dále vykonával činnost výrobce nástrojů. Z jeho dílny, ovšem ještě z norimberského období, se do dnešních dnů částečně dochoval pouze jeden jediný známý nástroj, a to basový pozoun z roku 1607 ve sbírkách Německého národního muzea v Norimberku (Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg).¹⁵ O tomto pozounu jsem se již zmínil, Hans Geyer ho totiž roku 1671 ve Vídni opravil a opatřil novým věncem korpusu s příslušným letopočtem a vlastní signaturou! Další osudy Simona Reicharda po jeho vystěhování do Prahy roku 1610 nejsou známy. Po roce 1612 se císařský dvůr postupně stěhoval zpátky do Vídně. Není doloženo, jestli spolu s císařským dvorem přešel do Vídně také Reichard, případně jestli byl v té době vůbec naživu. Za zakladatele výroby žesťových nástrojů ve Vídni je proto považován až Hans Müller (též Müllner i Miler, mezi 1587–1592 – po r. 1661).

Müller, který pocházel z vážené a široce rozvětvené norimberské rodiny výrobců kompasů, byl Reichardovým učněm. Dokonce také svého mistra roku 1609 doprovázel do Prahy, ovšem kauza týkající se Reicharda ho zřejmě nijak negativně nepoznámala, a tudíž mohl v Norimberku zůstat. Roku 1614 se zde oženil a v té době již také asi patřil mezi řádné mistry. Přesto se roku 1618 nelegálně s celou rodinou a s dílenským vybavením vystěhoval do Vídně. K roku 1637 je doloženo jeho působení jako trubače a pozounisty v císařské dvorní kapele ve Vídni. Předcházejícího roku 1636 byl v souvislosti s výrobou nástrojů pro císařský dvůr obviněn svým norimberským kolegou Georgem Ehe z neoprávněné činnosti. Označení „kaiserlicher Trompeten- und Posaunenmacher“ je však se jménem Hanse Müllera dále opakovaně písemně doloženo mezi lety 1640 a 1645. Datum úmrtí Hanse Müllera není známo, Herbert Heyde uvádí údaj „po roce 1661“.¹⁶ V Muzeu hudebních nástrojů Univerzity v Lipsku (Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig) je dochován jeden jeho pozoun, datovaný 1630, a jedná se o nejstarší známý dochovaný exemplář žesťového nástroje vídeňské provenience.

Hans Geyer

Také „kaiserlich befreite Posaunen- und Trompetenmacher“ Hans Geyer (též Hanns Geyer, Johan Geyer nebo Geyr) pocházel z Bavorska. Narodil se asi roku 1632 v Coburgu. Není sice známo, kde se vyučil, ale vzhledem ke skutečnosti, že místo císařského výrobce nástrojů ve Vídni zastával již roku 1654, a s přihlédnutím k tehdy napjatým vztahům mezi

¹³ W. Waterhouse. *The New Langwill Index*, s. 321.

¹⁴ S. C. Klaus. *Trumpets and other high Brass, Volume 1*, s. 183.

¹⁵ MIR 148. Tajemstvím zůstává, proč Reichardův nástroj vyrobený v Norimberku opravoval právě Geyer ve Vídni. Byl tento nástroj během 17. století používán právě v tomto městě? Případně v okruhu císařské dvorní kapely? Pokud ano, byl u dvorní kapely používán již v době Reichardova působení roku 1609 v Praze?

¹⁶ Herbert Heyde. *Trompeten, Posaunen, Tubaen: Breitkopf und Härtel*. Wiesbaden: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985, s. 169–170, 209.

oběma městy v oblasti výroby žesťových nástrojů, zdá se být Vídeň pravděpodobnější než Norimberk, a hypoteticky mohl být dokonce vyučen u výše jmenovaného Hanse Müllera, ovšem tuto domněnku se zatím nepodařilo nijak ověřit. Z dobových dokumentů je písemně doloženo, že roku 1658 vídeňská městská rada od Geyera koupila basový pozoun pro katedrálu svatého Štěpána. A také, že se 17. srpna 1659 oženil s Annou Bendlerovou.¹⁷ Při této příležitosti je v pramenech označen jako „bürgerlicher Trompetenmacher“. Mělo to být jeho druhé manželství, o jeho první ženě ani prvním manželství se ale nepodařilo zjistit zatím nic. Jeho syn Johann (Hanns) Geyer (kolem 1660 – 16. března 1705) je též zaznamenán jako „bürgerlicher Trompetenmacher“, bydliště „Deckerisches Haus, Stock am Eisenpl“. Stejné údaje o bydlišti a povolání se vztahují i ke druhému synovi Hanse Geyera staršího, Josephu Geyerovi (kolem 1665–1704). William Waterhouse mylně označuje některé dochované nástroje Hanse Geyera mladšího za práce jeho otce,¹⁸ např. dvojici trubek z roku 1690 z Uměleckohistorického muzea ve Vídni¹⁹ nebo poštovský roh 1698 ze Zámeckého muzea v Linci. Dokonce chybně uvádí i rok úmrtí 1698. Podle současných poznatků je správný rok úmrtí Hanse Geyera staršího 1687, tudíž uvedené nástroje je třeba správně připsat jeho synovi.^{20,21} Se jménem Geyer je též krátce před rokem 1700 spojován vznik lesního rohu jako koncertního nástroje, opět se ale jedná o Hanse Geyera mladšího, případně jeho bratra Josepha. S Hansem Geyerem starším je spojena ještě jedna záhadná okolnost, jež zatím přes veškerou snahu o vysvětlení vyvolává pouze nové a nové otázky. Proč je při jeho prvním známém doložení pobytu ve Vídni k roku 1654 Geyer označen jako „kaiserlich befreite Posaunen- und Trompetenmacher“, zatímco v pozdějších pramenech je uváděn pouze jako „bürgerlicher Trompetenmacher“? V čem přesně spočíval onen status císařských svobod, měl být určitou formou obchodní pobídky k usazení se ve Vídni? Čeho konkrétně se mělo císařské osvobození týkat a jaký mělo praktický dopad na jeho život po obchodní a společenské stránce? Pokud toto označení používal i Geyerův předchůdce Hans Müller, který kvůli tomu čelil obvinění ze strany norimberských kolegů, týkal se nějak takový spor i samotného Geyera? Pokud ano, byli norimberští v tomto sporu úspěšnější, když se označení „kaiserlich befreite Posaunen- und Trompetenmacher“ ve spojení s Geyerem později nevyskytuje? Proč se nevyskytuje dokonce ani u žádného z jeho synů? Proč dalším z vídeňských nástrojařů, kdo byl označován titulem císařského výrobce, byl až

¹⁷ Richard Schaal. *Biographische Quellen zu Wiener Musikern und Instrumentenmachern*. Studien zur Musikwissenschaft, Vol. 26. Wien: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 1964.

¹⁸ W. Waterhouse. *The New Langwill Index*, s. 134.

¹⁹ Kunsthistorisches Museum Wien SAM252, SAM253.

²⁰ Elisabeth Th. Fritz-Hilscher – Helmut Kretschmer. *Wien Musikgeschichte von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. Münster: LIT Verlag, 2011, s. 198.

²¹ Richard Maunder. „Viennese Wind-Instrument Makers, 1700–1800“. *The Galpin Society Journal*. 1998, Vol. 51, July, s. 170–191.

v 18. století Michael Leichamschneider? Vysvětlení nepřináší ani dopisy Hanse Geyera do Kroměříže z 28. listopadu 1667 a 2. července 1670, ve kterých Geyer potvrzuje převzetí peněz za objednané nástroje a ve kterých je odesílatel označen jako „Johan Geyer Kön. Kay. May. Hoff Trompeten macher“²².

Popis a rozměry nástroje

Trubka ve sbírce Oblastního muzea a galerie v Mostě je vlastně torzem nástroje, který roku 1675 vyrobil Hans Geyer starší ve Vídni. Vzhledem k tomu, že nástroj se do dnešních dnů nedochoval ve svém původním stavu, kvůli chybějícím částem je nemožné přesně určit, jakého byl ladění. V úvahu připadá tehdy nejběžnější C ladění v tzv. chórovém ladění, kdy a' odpovídá frekvenci 465 Hz a zní zhruba o půl tónu výše než dnes používané $a' = 440$ Hz. Další možností by bylo ještě relativně často používané B ladění ($a' = 465$ Hz), případně i na našem území již o poznání méně často používané D ladění (opět $a' = 465$ Hz).²³ Nástroje posledně jmenovaného ladění, nesoucí označení „Trombae breves“, Hans Geyer též vyráběl a z dochované korespondence víme, že roku 1685 byly zakoupeny pro biskupskou dvorní kapelu do Kroměříže.²⁴ Skladeb s předepsaným obsazením „Trombae breves“ je ale v kroměřížském archivu výrazně méně než skladeb pro C ladění ($a' = 465$ Hz).²⁵ Z trubky se dochovala pouze část korpusu s věncem a hlavicí, dále dvě rovné dlouhé trubice, spojené kolenem (trubicí obloukovitě zahnutou do podoby písmene U), jejichž spoje jsou dle dobové praxe překryté zdobenými manžetami. Rovné trubice však nejsou dochovány ve své původní délce a s korpusem ani nejsou nijak spojeny.

Věncem korpusu, který je v poměrně zachovalém stavu, je vyrobený z mosazného plechu a nese gravírovanou signaturu ve dvou řádcích „HANNIS GEYER // IN WIEN 1675“. Průměr okraje věnce je 103,4 × 100,8 mm a na výšku měří 30,45 mm. Kruhové rozměry

²² Zuzana Orálková – Soňa Topičová – Kryštof Kouřil. *Komunikační síť biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (1624–1695)*. Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2019, s. 115, příloha s. 1781, 1782.

²³ „Sunt autem tubae campestris in triplici differentia, nam aliae demissae (quibusdam humiliatae dictae), chori toni, cum Gallicis et Italicis organis convenientes, respectu nostrorum ex b dictae; aliae longae seu ordinariae, cornetti toni seu cum nostro organo convenientes (ex C); aliae breves, d cum nostro organo sonantes, quas quidam Gallicas (nescio quare) vocant, cum e contra alii illas priores humiliatas a chori Gallici et Italicis organi tono sic compellent.“ Thomas Balthasar Janovka. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Vetero Pragae in Magno Collegio Carolino Typis Georgii Labaun, 1701, s. 215; identicky též Daniel Georg Speer. *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches Musicalisches Kleeblatt*. Verlag Georg Wilhelm Kühnen: Ulm, 1697, s. 208–209 a také Michael Praetorius. *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Secundus De organographia*. Wolfenbüttel, 1619, s. 32–33.

²⁴ Zuzana Orálková – Soňa Topičová – Kryštof Kouřil. *Komunikační síť biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (1624–1695)*. Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2019, s. 115, příloha s. 1781, 1782.

²⁵ Jiří Sehnal. *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 144.

korpusu a trubic byly změřeny křížovou metodou, tedy v příčné vertikální a horizontální rovině kolmo k hlavní podélné ose, a to kvůli eliminaci nepřesností způsobených nepravidelnostmi tvaru v důsledku deformací a poškození, které se u žestvových nástrojů takového stáří běžně vyskytují. Věncem je ukončen tzv. norimberským okrajem, kdy je věnec na svém konci upevněn olemováním k tělu korpusu bez letování a spojovací zahnutý lem, viditelný na vnitřní straně korpusu, vzniká prostým těsným slisováním (stloukáním za studena) obou dílů k sobě, zatímco z vnější strany je k věnci měkkým letováním připevněna koncová výztuha v podobě masivního prstence z mosazného drátu, zdobeného ornamentem. Tento ornament se u popisovaného nástroje nijak neliší od ornamentů nástrojů vyrobených ve stejném období v Norimberku. Opačný, užší (horní) okraj věnce je plasticky dekorován řadovým ornamentem svatojakubských lastur (hřebenatek), ale zakončený lineárním prostým řezem bez jakéhokoli náznaku o kopírování půlkruhového tvaru vrchního okraje každé jednotlivé lastury. Tento okraj původně těsně přiléhá ke hmotě korpusu, na němž byl nasazen, opět bez použití letování. Dekorace v podobě svatojakubských lastur se u trubek a pozounů vyskytuje velmi často jak u norimberských, tak u vídeňských nástrojů. Podle mého názoru se jedná o vůbec nejčastěji se vyskytující dekorační prvek korpusu žestvových nástrojů, jehož používání bylo v různých variantách oblíbené i na mnoha dalších místech, kde postupem času vznikla produkce žestvových nástrojů (např. Drážďany, Lipsko, Kraslice, Mnichov, Erfurt), a kontinuálně se s ním setkáváme u nástrojů stavěných až do poloviny 19. století,²⁶ a použil ho dokonce ještě roku 1910 Robert Schopper v Lipsku u basového pozounu, který se dnes nachází v soukromé sbírce. Zda se jednalo pouze o oblíbený dekorativní prvek, nebo mělo použítí motivu svatojakubských lastur nějaký hlubší a přesně daný symbolický význam a případně jaký, se mi zatím zjistit nepodařilo.

Plocha věnce korpusu trubky Hanse Geyera je v horní (užší) i dolní (širší) části dělena (soustruženou?) dvojlínkou a její struktura je zřetelně hlubší než u ostatních gravírovaných ozdob. Od každé dvojlínky je zbylý prostor směrem k okraji vyplněn mělkěji gravírovaným paralelním ornamentem bez tematického obsahu, zatímco prostoru uprostřed mezi oběma dvojlínkami dominují naletované lité masivní mosazné reliéfy andělských hlaviček, střídavě s reliéfy s figurální tematikou. Tyto lité dekorativní prvky jsou typické pro dražší provedení nástrojů jak vídeňské, tak norimberské proveniencí druhé poloviny 17. a první poloviny 18. století. Nejstarší mně známé dochované užití litého reliéfu andělské hlavičky je realizováno na pozounu z norimberské dílny Isaaca Eheho z roku 1612.²⁷ Pokud jde o nejstarší mně známé užití u trubek, je tento typ ozdob uplatněn na nástrojích z dílen Michaela Nagela, Sebastiana Hainleina II. (oba 1657)

²⁶ Pozouny Cristian Friedrich Sattler. 1841, Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, 4138, 4139.

²⁷ Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg GNM 168.

a Hanse Hainleina (1658).²⁸ Zatím není systematicky zdokumentováno, do kdy bylo při stavbě žestvových nástrojů používáno reliéfu andělské hlavičky, avšak ještě na konci 18. století byly takto zdobené nástroje známé a ceněné.²⁹ Zde je důležité uvést, že ozdoby tohoto druhu nevytvářeli výrobci nástrojů sami, nýbrž používali polotovary ze specializovaných slévárenských dílen, tzv. „Rothgießerei“, případně „Gelbgießerei“. Proto se také běžně setkáváme s naprosto identickými vzory, tvary a provedeními u nástrojů postavených různými výrobci v různých dílnách. Produkce těchto ozdob také nebyla určena výhradně pro potřeby výrobců hudebních nástrojů, ale výrobky či polotovary z norimberských „Rothgießerei“ měly bohaté uplatnění v nejrůznějších oborech užitého umění a řemesel v širokém spektru provedení. Ze srovnání litých reliéfů na věnci korpusu Geyerovy trubky a dalších nástrojů vyrobených v té době v Norimberku lze téměř s jistotou konstatovat, že Geyerem k dekoraci použité polotovary pocházejí ze stejných dílen, ze kterých je odebírali i jeho norimberští kolegové.³⁰ Zbývající prostor na věnci mezi dvojlinkami je vyplněn výše popsanou signaturou a gravírovanými rostlinnými motivy, které jsou po estetické stránce provedeny velmi kvalitně a rovněž vykazují zjevnou podobnost s gravírovanými motivy norimberských nástrojů. Takto po výtvarné stránce náročněji zpracované věnce korpusů, stejně jako další dekorativní části nástroje (hlavice a manžety), bývaly často postříbřeny. Stejně tomu bylo i u trubky Hanse Geyera, ačkoli stopy stříbření jsou na věnci korpusu patrné pouze při podrobném pohledu a za plného osvětlení. Dá se předpokládat, že původně byla postříbřena i hlavice a všechny manžety, dnes ale na těchto součástech již žádné viditelné stopy stříbření nejsou patrné. Za pozornost ještě stojí nápadné otvory ve věnci korpusu. Ten největší a nejbližě umístěný samotnému dolnímu konci věnce je u trubek vyráběných v 17. a 18. století běžně se vyskytující otvor prováděný v blízkosti švu korpusu, který sloužil k provlečení drátu (tzv. ligatury) spojujícího a pevně fixujícího korpus se spodním kolenem za účelem potřebného zpevnění tvarové stability celého nástroje. Naopak ne zcela běžné jsou čtyři další otvory v úrovni horní dvojlinky. Uvnitř některých z nich jsou dosud patrné zbytky kovového materiálu. Pokud nejde o pozůstatek po neodborně provedené opravě, kdy plech korpusu pod věncem byl v průběhu času odříznut a zkrácen a pak znovu připájen a možná i přichycen za pomoci nýtů k vnitřní straně věnce, mohlo by se jednat o pozůstatek uchycení nosných prvků k ozdobnému osazení drahými kameny. Takovéto

²⁸ Michael Nagel. Kunsthistorisches Museum, Wien SAM 259 (ex Ambras); Sebastian Hainlein II. (vyrobil však spíše jeho syn Paul, Sebastian totiž zemřel již 1651) Stadtmuseum Basel Nr. 32; Hanns Hainlein. Historisches Museum, Frankfurt/Main X 14826.

²⁹ „Indessen hält man die zu Nürnberg von W. Hasen gefertigten und mit Engelköpfen besetzen (Trompeten) gemeinlich für die besten.“ Johann Ernst Altenburg. *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*. Reprint der Ausgabe von 1795. Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Michaelstein, Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1993 s. 10.

³⁰ S. C. Klaus. *Trumpets and other high Brass, Volume 1*, National Music Museum, University of South Dakota 2012 s. 127–134.

řešení ovšem zdaleka nebylo běžné a používalo se u opravdu nejdražších provedení trubek, sloužících ke zvláště reprezentativním účelům. Tímto způsobem byly ozdobeny například trubky Michaela Nagela (1657)³¹ nebo Michaela Hainleina (1697).³²

Těleso korpusu se nedochovalo ve své původní délce, hned za horním okrajem manžety hlavice je korpus odlomený. Změřená délka korpusu i s věncem je přibližně 42 cm od spodního okraje věnce, přesněji se kvůli nepravidelnému tvaru odlomení a současnému volnému nasazení věnce změřit nedá. Korpus je zhotovený z mosazného plechu o tloušťce 0,25–0,3 mm. Použitý materiál co do vzhledu, barvy, zpracování a tloušťky plně koresponduje s ostatními dochovanými nástroji té doby, a domnívám se, že by opět mohl pocházet z Norimberku. Herbert Heyde sice v případě pozounu Hannse Müllera z roku 1630 přišel s hypotézou, že by snad tento materiál mohl pocházet z jiné huti než z Norimberku, pokud tloušťka materiálu popisovaného nástroje činí pouze 0,2 mm, podobně jako u jiného vídeňského pozounu (ovšem z pozdější doby) od Michaela Leichamschneidera.³³ Podle mého názoru je ale jakákoli snaha o zjištění původu materiálu pouze na základě jeho tloušťky velmi zavádějící. Dochované trubky norimberské provenience 17. a 18. století jsou vyrobeny z materiálů, jejichž tloušťka se běžně pohybuje v rozmezí 0,2–0,4 mm, a existují případy překračující uvedený údaj oběma směry. Není mi známo, že by některý konkrétní výrobce omezil svoji produkci na jeden jediný typ materiálu určité tloušťky, naopak ze srovnání dochovaných nástrojů vyplývá, že tehdejší výrobci naprosto běžně pracovali s různými tloušťkami materiálu. Je třeba si též uvědomit skutečnost, že konečná tloušťka plechu na různých částech žestového hudebního nástroje je také zpravidla ovlivněna i způsobem opracování konkrétního dílu.

Ze všech těchto důvodů se mi zdá jako velmi nepravděpodobné, že by např. trubky uložené v Muzeu hudebních nástrojů Univerzity v Lipsku, pocházející z dílny jednoho z nejvýznamnějších norimberských mistrů Johanna Wilhelma Haase,³⁴ s tloušťkou plechu 0,2 mm, resp. 0,15–0,2 mm, byly vyrobeny z jiného než norimberského materiálu. Nenašel jsem ani žádný doklad o tom, že by v 17. století byla v oblasti střední Evropy v provozu nějaká jiná huť zabývající se výslovně produkcí mosazi než v Norimberku. Pouze teoreticky by snad mohla přicházet v úvahu oblast Tyrolska nebo Slovenského rudohoří, zde je však doloženo pouze získávání a zpracovávání mědi, která byla vyvážena mimo jiné též do Norimberku. Rovněž i v případě tenorových pozounů Hanse Geyera z roku 1676

³¹ Michael Nagel. Kunsthistorisches Museum, Wien SAM 259 (ex Ambras); Sebastian Hainlein II. (vyrobil však spíše jeho syn Paul, Sebastian totiž zemřel již 1651) Stadtmuseum Basel Nr. 32; Hanns Hainlein. Historisches Museum, Frankfurt/Main X 14826.

³² Staatliches Institut für Musikforschung Berlin, Ident. Nr. 4497.

³³ Herbert Heyde. *Trompeten, Posaunen, Tuben: Breitkopf und Härtel*. Wiesbaden: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985, s. 169–170.

³⁴ MIMO 1788 (de Wit Nr. 525); MIMO 1789 (de Wit Nr. 526); a též H. Heyde. *Trompeten, Posaunen, Tuben: Breitkopf und Härtel*, Wiesbaden 1985, s. 86–88.

z lineckého Zámeckého muzea s tloušťkou plechu 0,3 mm, které byly podrobně změřeny a prozkoumány teprve roku 2009 Nathanielem Woodem, by jakákoliv snaha o zjištění jiného než norimberského původu plechu také narazila na své limity. Ostatně Heyde sám o původu plechu na pozounu Hanse Müllera výslovně uvádí, že se jedná o domněnku.

Avšak zpět k trubce Hanse Geyera. Plech korpusu pod věncem byl v průběhu času odříznut a zkrácen, pravděpodobně z důvodu nějakého poškození, a pak neodborně znovu připájen k vnitřní straně věnce měkkým letováním. Kvůli tomuto zásahu konec korpusu dnes neodpovídá svému původnímu stavu. Letování navíc nebylo provedeno po celém obvodu spoje, nýbrž pouze ve třech bodech, a v průběhu času popraskalo, tudíž je v současnosti opět nefunkční a věnec korpusu je na zbývající hmotu korpusu bez jakéhokoli upevnění pouze volně nasazen. Tvar korpusu je ale přes všechna poškození dobře definovatelný a vhodný k podrobnému proměření. Zoubkovaný podélný šev má oproti plechu korpusu zřetelně tmavší barvu a je provedený po celé délce dochované části korpusu. Zoubky jsou kolmé, bez jakéhokoli zkosení, s roztečí 2,45 mm. Podle dostupných znalostí o dobové technologii výroby žesťových nástrojů a na základě porovnání s jinými nástroji by se mělo jednat o tzv. tvrdé letování, provedené pájecím materiálem obsahujícím stříbro. Hlavice (makovice) je litá, středně velká, zdobená stylizovanými lvími hlavami a opět je nápadně podobná dochovaným litým hlavicím na norimberských nástrojích. Dokonce je velmi podobná i hlavicím na nástrojích z pozdější doby vídeňských Leichamschneiderů nebo norimberských Haasů, pro které je tento typ hlavice velmi typický a je zřejmé, že u trubek tato součást od 17. století již žádným dalším zásadním vývojem neprošla.

Na hlavicí nástroje od Hanse Geyera je však jedna zjevná abnormalita, kterou jsem u žádného jiného nástroje dosud neviděl. Jedná se o tři výstupky čtverhranného profilu, umístěné mezi stylizované lví hlavy, výrazně vystupující z profilu základního tvaru hlavice. Pokud se jedná o původní finální podobu hlavice, byl by to pro mě první případ takového řešení. Druhé možné vysvětlení se nabízí v souvislosti s otvory na věnci korpusu Geyerovy trubky. Podobně jako u věnce korpusu by se i v případě čtverhranných výstupků na hlavicí mohlo jednat o pozůstatek uchycení nosných prvků k ozdobnému osazení drahými kameny. Drahé kameny mohly být v průběhu času z nejrůznějších důvodů odebrány, jejich nosné prvky, které se v případě hlavice zdají být součástí lité hmoty, nešly odstranit tak snadno jako z věnce korpusu, proto byly pouze zapilovány a následně vyleštěny do současné podoby. Příklady hlavic zdobených drahými kameny najdeme na výše uvedených nástrojích z dílny Michaela Nagela (1657),³⁵ Michaela Hainleina (1697)³⁶ a také Michaela

³⁵ Michael Nagel. Kunsthistorisches Museum, Wien SAM 259 (ex Ambras); Sebastian Hainlein II. (vyrobil však spíše jeho syn Paul, Sebastian totiž zemřel již 1651) Stadtmuseum Basel Nr. 32; Hanns Hainlein. Historisches Museum, Frankfurt/Main X 14826.

³⁶ Staatliches Institut für Musikforschung Berlin, Ident. Nr. 4497.

Leichamschneidera (1716).³⁷ Hlavice je pevně napojena na manžetu z mosazného plechu o délce 80,2 mm a s touto manžetou je navléknuta bez dalšího letování na těleso korpusu. Příčný střed hlavice leží zhruba 35,5 cm od spodního konce okraje věnce korpusu (kvůli současnému volnému nasazení věnce korpusu je zmíněný údaj pouze přibližný). Manžetu hlavice zdobí trojúhelníkovité prostřihy v kombinaci s gravírováním nemotivického charakteru. Horní okraj manžety je sice z větší části poškozen, přesto podle zbytku zachovalé části a analogickým srovnáním se spodní částí si můžeme udělat představu o původním vzhledu. Těsně před výše popsaným odlomením korpusu, hned za horní hranici manžety hlavice, se ještě nachází rovný příčný řez s napojením na pokračování korpusu v původním směru. Materiál napojení se zdá být totožný s materiálem korpusu, a dokonce i zoubkovaný šev je stejný a se stejnými rozměry rozestupu jednotlivých zoubků na korpusu. Řez i opětovné napojení jsou provedeny čistě, což naznačuje odbornější zásah, kdy se zejména během 19. století původní barokní nástroje často zkracovaly za účelem jejich dalšího používání coby invenčních nástrojů. Dalšími rozměry jsou vnější průměr korpusu v místě nasazení věnce na jeho horním okraji, resp. 30,45 mm od spodního (širšího) okraje věnce o hodnotách 57,3 × 56,3 mm (opět měřeno příčně křížem), dále vnější průměr korpusu ve vzdálenosti 4 cm od spodního okraje věnce nese rozměr 45,75 × 46,8 mm; 5 cm 42,7 × 44,15 mm; 6 cm 40,55 × 41,60 mm; 7 cm 38,3 × 37,1 mm; 8 cm 35,45 × 36,15 mm; 9 cm 33,15 × 36,15 mm; 10 cm 32,1 × 31,6 mm. Dále se profil zúžení mění mnohem pozvolněji, proto již nebylo měřeno po každém centimetru, nýbrž pouze na úrovni 12 cm od spodního okraje věnce 27,7 × 30,25 mm; dále na 15 cm 25,1 × 28,0 mm a 31,6 cm (spodní konec manžety hlavice) 17,25 × 17,6 mm.

Druhou dochovanou částí nástroje jsou dvě rovné trubice spojené kolenem, resp. trubicí ve tvaru písmene U, a mohlo by se pravděpodobně jednat o první koleno ve směru od nátrubku. Jednotlivé spoje překrývají zdobené manžety. Dle fotografie byl při prezentaci Geyerovy trubky v expozici konec bez manžety jednoduše napojen do korpusu, aby obě dochované části alespoň zdánlivě vytvořily jeden celek a tím podpořily lepší představu o původní podobě nástroje. Po vizuální stránce je řešení spojení obou dochovaných částí nástroje sice uspokojivé, ačkoli takto obě části původně spojeny nebyly. Jak je již popsáno, šev na korpusu nástroje je zoubkovaný v celé jeho dochované délce, a to i nad horním koncem lemu hlavice i nad popsaným řezem, a lze předpokládat, že zoubkování původně pokračovalo v nezměněné podobě i v dnes nedochované části, která vedla až ke spojení s druhým (ve směru od nátrubku) kolenem nástroje, tedy v celé původní délce korpusu.

Obě rovné trubice, stejně jako zahnuté koleno, jsou ale naopak spojeny rovným podélným švem, což naznačuje, že ani jedna z dochovaných rovných trubic nebyla spojena s korpusem tak, jak je popsáno. Existují sice korpusy s kombinovaným typem švu, kdy

³⁷ Lobkowicz Collections, Praha, LR 12051–12056.

je zoubkovaný šev použit pro širší část korpusu, zatímco pro užší horní část korpusu je aplikován rovný podélný šev. Takové korpusy jsou ale zhotoveny z jednoho kusu materiálu, přičemž změna mezi oběma typy švu je zpravidla překryta manžetou hlavice, bez jejíhož sundání změna švu není viditelná. Tak je tomu např. u trubky Hanse Hainleina (1632).³⁸ V případě trubky Hanse Geyera však kombinaci dvou typů švu na korpusu téměř s jistotou vylučují, a přestože korpus v této části nad hlavicí se dochoval pouze v malém rozsahu cca 3–4 cm, zoubkovaný šev zjevně pokračuje i v části nad manžetou hlavice. Uvedené sesazení korpusu a rovné trubice v místech těsně nad horní částí lemu hlavice tedy není autentické a odporuje poznatkům o dobové praxi při stavbě žestových nástrojů. Pokud bychom připustili, že by popsání napojení mohlo být důsledkem jakési pozdější opravy, rozhodně by se nejednalo o odborný zásah.

Jak již bylo uvedeno, obě rovné trubice i zahnuté koleno jsou spojeny rovným podélným švem. Tento šev je opět provedený tvrdým letováním, také velmi pravděpodobně materiálem obsahujícím stříbro, jak je i u ostatních dochovaných nástrojů té doby obvyklé. Obě rovné trubice i koleno jsou cylindrického tvaru. Vnější průměr rovných trubic (měřeno na více místech) se pohybuje v rozmezí od 11,9 do 12,2 mm. Vnější průměr kolene je trochu širší, 12,1–12,3 mm, což koresponduje v porovnání s dalšími dochovanými trubkami té doby. Tloušťku plechu kolene a rovných trubic, stejně tak jako vnitřní průměr těchto částí, se zatím nepodařilo spolehlivě změřit. Přesné zjištění těchto údajů – při zachování neinvazivního přístupu k takto jedinečnému nástroji – by vyžadovalo mnohem náročnější diagnostické vybavení, kterým ale nedisponuji.

Manžety překrývající napojení mezi trubicemi a kolenem jsou plasticky zdobeny rovnými příčnými liniemi a dále jsou opatřeny užšími a silnějšími ozdobnými prstýnkami. Užší prstýnky jsou opatřeny stejným lisovaným ornamentem, jaký nese výztuha lemu na věnci korpusu. To také napovídá, že tyto krycí manžety mohou být původní součástí popisovaného nástroje. Na silnějších prstýncích jsou k rozeznání již jen zbytky jiného špatně rozeznatelného ornamentu. Použití různého ornamentu na silnějších a užších kroužcích ovšem koresponduje s dalšími dochovanými nástroji různých výrobců té doby. Krycí ozdobné manžety se dochovaly celkem tři, každá je jiné délky, a sice 87 mm, 62 mm a 42 mm. Výrobci nástrojů v 17. a 18. století ale používali na každou trubku manžety pouze ve dvou různých délkách k překrytí každého ze spojů mezi jednotlivými částmi nástroje. Vždy tři delší a dvě kratší a na trubky byly umísťovány ve střídavém pořadí, tedy celkem pět manžet k překrytí každého ze spojů nástroje. Jako první byla ve směru od nátrubku vždy umístěna dlouhá manžeta, a to hned na samotný začátek první rovné trubice (ústnice) v místě, kde se nasazoval nátrubek. Manžeta v místě vstupu nátrubku plnila důležitou roli výztuhy tohoto konce nástroje. Na opačném konci první rovné trubice v místě jejího vstupu do prvního kolena spoj překrývala manžeta krátká. Na druhém

³⁸ Stadtmuseum, München, Musikinstrumentensammlung, Inv. Nr. 67-5.

konci prvního oblouku v místě vstupu kolena do druhé rovné trubice byla opět manžeta dlouhá, na opačném konci druhé rovné trubice při vstupu do druhého kolena krátká a konečně při vstupu druhého kolena do korpusu manžeta dlouhá. Vysvětlení, proč se na trubce Hanse Geyera dochovaly manžety ve třech různých délkách, je prosté. Manžeta o délce 62 mm byla původně dlouhou manžetou a byla stejně dlouhá jako již výše zmíněná manžeta o rozměru 87 mm. Během některé z oprav či úprav v minulosti však byla zkrácena na současnou délku. Dokonce nebyla vrácena na původní místo, ale byla posunuta o něco dále, a tak spoj, který by měla zakrývat, zůstává odhalený. Vzdálenost mezi hranou spoje a vzdálenějším koncem manžety je 87 mm, to znamená, že odhalená část spoje je přesně v té samé délce, o kterou byla popisovaná manžeta zkrácena. Podle umístění silnějšího ozdobného prstýnku i těch užších byla směrová orientace této manžety zachována, to znamená, že manžeta byla zkrácena na svém zadním konci v průběhu trubic ve směru od nátrubku.

Podle původní technologie nebyly spoje jednotlivých trubic nikdy prováděny letováním, nýbrž byly do sebe jednoduše vsazovány a pomocí koudelky a včelího vosku utěšňovány. Takto zkompletované nástroje pak byly ještě ve svém tvaru zafixovány pomocí dřevěného bloku, vkládaného mezi první rovnou trubici a horní část korpusu nad hlavici, a tyto dvě části byly spolu s dřevěným blokem pevně omotány šňůrou. Toto spojení ani dřevěný blok se však u popisované trubky Hanse Geyera nedochovaly.

Na vnitřní straně dochovaného zahnutého kolena je očko o vnějším průměru 9,55 mm a vnitřním průměru 5,3 mm. Taková očka sloužila k provlékání ozdobných šňůr, případně střapců či dokonce praporů, vždy záleželo na konkrétní situaci a způsobu použití. Základna očka je zdobena rytím, podobně jako u jiných nástrojů, jak bylo v té době běžné. Typ rytí na základně očka býval charakteristický pro každého výrobce či dílnu, proto často může být dobrým vodítkem při identifikaci konkrétních nástrojů. Ovšem v případě jediné dochované trubky od Hanse Geyera staršího tento způsob identifikace není možný, jelikož nám u tohoto mistra chybí jakýkoli další srovnávací materiál. Ryté zdobení základny očka na nástroji z mostecké sbírky je sice velmi podobné identickým částem u dvojice trubic Hanse Geyera mladšího z roku 1690 v Uměleckohistorickém muzeu ve Vídni³⁹ a mohlo by se zdát, že jde o typický znak dílny rodiny Geyerů, bez podrobnějšího porovnání, které zatím nebylo provedeno, ovšem nelze stanovit žádný konkrétní závěr. Na základě všech uvedených poznatků a naměřených hodnot lze usoudit, že – stejně jako v případě krycích manžet – se i u rovných trubic, kolene a očka se základnou (až na malou výjimku koncové části jedné z trubic, která nese zjevnou stopu po později provedené opravě) pravděpodobně jedná o původní součásti nástroje Hanse Geyera.

³⁹ Kunsthistorisches Museum Wien SAM252, SAM253.

Závěr

Přes všechna poškození, která trubka Hanse Geyera v minulosti utrpěla, se jedná o velice významný objev a dostatek získaných údajů a rozměrů tohoto nástroje umožňuje podrobné porovnání s dochovanými nástroji norimberské provenience. Na základě prohlídky nástroje a porovnání naměřených hodnot s jinými nástroji té doby lze říci, že trubka zhotovená Hansem Geyerem starším roku 1675 ve Vídni se nijak zásadně neliší tvarem, estetickými parametry ani technikou zpracování od nástrojů stavěných v té době v Norimberku.

Zcela překvapivá je podobnost Geyerovy trubky s dochovanými nástroji Hieronyma Starcka. Geyerův vrstevník Hi(e)ronimus Starck (1640–1693) byl roku 1666 v Norimberku přijat mezi řádné mistry a zde také působil až do své smrti. Na příkladu dochovaných nástrojů z jeho dílny můžeme sledovat postupný vývoj tvaru korpusu, který v poslední třetině 17. století prošel významnou etapou vývoje od staršího pozvolněji se rozšiřujícího tvaru ke korpusu s radikálnějším průběhem křivky rozšíření, jak je známe u vrcholně barokních nástrojů. Tento vývoj zjevně nabyl značné intenzity v 80. letech 17. století s příchodem nové generace nástrojařů v Norimberku, jejímiž nejvýznamnějšími představiteli byli Johann Wilhelm Haas, Johann Carl Kodisch, Johann Leonhard Ehe II., Friedrich Ehe a paralelně ve Vídni také oba synové Hanse Geyera. Avšak díky dochovaným nástrojům z pozdního období činnosti Paula Hainleina a Hieronyma Starcka s radikálním průběhem rozšíření korpusu je zřejmé, že se na tomto vývoji aktivně podílela i předcházející generace nástrojařů.

Zvláště patrné je to u tenorového pozounu Hieronyma Starcka z roku 1684 uloženého ve sbírce Českého muzea hudby v Praze a dále jeho trubky z roku 1693 uchovávané v klášterním muzeu Jasná Hora (Muzeum 600-lecia na Jasnej Górze) v Čenstochové,⁴⁰ zatímco u dvojice stříbrných trubek téhož mistra z roku 1680 ze zámeckého muzea ve městě Gotha (Schloß Friedenstein Gotha: Museum für Regionalgeschichte und Volkskunde) linie korpusu ještě tak radikálně neprobíhá,⁴¹ podobně jako u trubky Hanse Geyera. Tvar korpusu Geyerovy trubky z mosteckého muzea sice ještě nese prvky staršího typu, ale zároveň již jasně reflektuje znaky tehdy probíhajících změn ve stavbě žesťových nástrojů, a tak i dochovaná trubka Hanse Geyera představuje jeden z dokladů o vývoji tvaru korpusu v poslední čtvrtině 17. století. Nelze sice zjistit, jestli nástroje z pozdního období činnosti Hanse Geyera staršího nesly stejné progresivní vývojové znaky jako výše jmenované nástroje z posledních let činnosti Hieronyma Starcka, protože v současnosti není nic známo o žádném dochovaném nástroji z posledního desetiletí Geyerova života, ale

⁴⁰ „Biuro Prasowe Jasnej Góry“ [online]. *JasnaGóraNews*. 6. 3. 2010 [cit. 12. 04. 2023]. Dostupné z: <http://www.jasnagora.com/wydarzenie-5506>.

⁴¹ „1622: Ein Paar silberne Trompeten“ [online]. *Museum-digital Thüringen*. 27. 11. 2021 [cit. 12. 04. 2023]. Dostupné z: <https://thue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=120>.

vzhledem k tomu, že dvojice trubek Hanse Geyera mladšího z roku 1690⁴² již mají otevřený, progresivnější tvar korpusu, můžeme usuzovat, že vídeňští nástrojaři zřejmě stranou tohoto vývoje nestáli. Nákras základních prototypů tvaru korpusů a rozdíly v průběhu jejich rozšíření jsou ke zhlédnutí na obrázku č. 19.⁴³ Popisované změny ve tvaru korpusu logicky měly podstatný vliv na zvukové vlastnosti. Nástroje staršího typu, vycházející v zásadě ještě z podoby a proporcí renesančních nástrojů, vydávají poněkud tmavší, intimnější, zároveň však i dostatečně pronikavý zvuk. Takové se v lepším či horším stavu dochovaly z dílen norimberských mistrů Antona Schnitzera I., Antona Schnitzera II., Hanse Hainleina, Conrada Droschela a Michaela Nagela nebo z dílen Wolffa Birckholtze, Paula Hainleina a Hieronyma Starcka v jejich raném období. Svojí linií rozšiřování korpusu se na první pohled výrazně liší od nástrojů vrcholně barokních, případně ještě pozdějších modelů z dílen rodin Ehe, Haasů, Schmidtů, Codischů, Steinmetzů z Norimberka či Leichamschneiderů nebo Kernerů z Vídně, jejichž zvuk je v principu světlejší, ale zároveň obsahuje širší spektrum zvukových barev uspokojující estetické požadavky skladatelů koncertantní i operní tvorby vrcholně a pozdně barokního slohu.⁴⁴ Proto je každý dochovaný žestový nástroj z období poslední třetiny 17. století předmětem zvláštního zájmu, neboť představuje doklad o tehdy probíhající změně zvukového ideálu v hudební praxi a o konkrétní zvukové podobě skladeb daného období.

Další srovnání Geyerovy trubky a jiného nástroje Hieronyma Starcka, konkrétně trubky z Muzea hudby Cité de la Musique – filharmonie v Paříži (Musée de la Musique, Cité de la Musique – Philharmonie de Paris), přesněji z depozitáře Muzea dekorativního umění v Paříži (Musée des arts décoratifs, Paris), datované 1679,⁴⁵ přináší hned celou řadu nápadně shodných znaků mezi těmito dvěma nástroji. Jsou to tvar korpusu, zoubkovaný šev v celé délce korpusu, tvar lité hlavice a lemu hlavice. Dále věnec s norimberským okrajem a použití identických litých ozdob. Mezi litými reliéfy s figurální tematikou stojí za zvláštní pozornost reliéf ležící postavy s křížem a kalichem, který zatím není doložen

⁴² Kunsthistorisches Museum Wien SAM252, SAM253.

⁴³ E. Tarr. *Die Trompete*, s. 61. Ilustrace znázorňující přehled vývoje tvaru korpusu od pozdně renesančního k vrcholně baroknímu tvaru.

⁴⁴ Pro bližší představu zvukového projevu nástroje se starším typem korpusu doporučuji nahrávku *Sonaty à 6* Heinricha Ignaze Franze Bibera v provedení Jeana-Françoise Madeufa a souboru The Rosetti Players s uměleckou vedoucí Barbarou Konrad na CD vydavatelství ACCENT ACC 24383 – Jean-François Madeuf hraje na repliku trubky norimberského mistra Conrada Droschela z doby kolem roku 1640, originál se dnes nachází v Muzeu umění a kulturních dějin sv. Anny v Lübecku (St. Annen Museum für Kunst und Kulturgeschichte) pod inv. č. 1878. Zvukovou ukázkou nástroje s vrcholně barokním tvarem korpusu je možné si poslechnout na nahrávce *Koncertu D dur TWV 51: D7* Georga Philippa Telemanna na CD ACCENT ACC 24318 v provedení Jean-François Madeufa a souboru La Petite Bande pod vedením Sigiswalda Kuijkena – Jean-François Madeuf hraje na originál nástroj vyrobený v první čtvrtině 18. století Johannem Wilhelmem Haasem v Norimberku.

⁴⁵ Philharmonie de Paris, Collection du Musée Cité de la Musique, Paris, D.AD.32022 (Dépôt du Musée des arts décoratifs, Paris).

u žádných jiných nástrojů kromě těchto dvou konkrétních trubek od Geyera a Starcka. Porovnání obou nástrojů a jejich zjevné podobnosti potvrzuje, že vývoj ve stavbě žesťových nástrojů ve Vídni ve druhé polovině 17. století probíhal paralelně s norimberským, přičemž oba spolu úzce souvisely a navzájem se ovlivňovaly.

Významným a při podrobném opakovaném zkoumání této trubky potvrzeným zjištěním je, že až na malou výjimku koncové části jedné z trubic, která nese zjevnou stopu po později provedené opravě, lze všechny dochované části nástroje s velmi vysokou mírou pravděpodobnosti určit jako původní a pocházející z dílny Hanse Geyera staršího. Přestože trubka Hanse Geyera z mosteckého muzea, jak již bylo řečeno, v minulosti utrpěla četná poškození, díky porovnání s jinými nástroji té doby si můžeme učinit poměrně přesnou představu o její původní podobě. Stav korpusu dokonce umožnil podrobit ho zvukové zkoušce, kdy chybějící nedochované díly Geyerovy trubky byly pro tento experiment provizorně nahrazeny novodobou kopií jiného nástroje ze 17. století, a zjistilo se, že po zvukové stránce funguje překvapivě dobře (test provedl v únoru 2022 Jean-François Madeuf s trubicemi Raquet-Droschel). Další důležitou skutečností je, že všechny ozdobné prvky trubky Hanse Geyera zůstaly zachovány: věnec korpusu, ozdobná hlavice, dvě dlouhé manžety (z nichž byla jedna dodatečně zkrácená) a jedna krátká manžeta. Vzhledem k tomu, že se u tohoto nástroje dochovaly všechny jeho důležité části, rozhodně by stálo za úvahu iniciovat stavbu jeho hratelné repliky. Bylo by to velice významným přínosem pro další vývoj historicky poučené interpretace hudby střední Evropy 17. století, zejména hudby z okruhu kroměřížské biskupské dvorní kapely a vídeňské císařské dvorní kapely, neboť bychom opět mohli uslyšet díla P. J. Vejvanovského, H. I. F. Bibera, Ph. J. Rittlera, J. H. Schmelzera, A. Bertaliho, A. Pogliettiho a dalších v jejich maximálně možné autentické podobě přiblížené době a okolnostem jejich vzniku.



Obr. 1: Hans Geyer, 1675, Oblastní muzeum a galerie v Mostě, současný stav.



Obr. 2: Celkový pohled s odděleným věncem korpusu.



Obr. 3, Obr. 4: Detail věnce korpusu.



Obr. 5, Obr. 6: Věnc korpusu se signaturou Hanse Geyera s patrnými zbytky původního postříbení.



Obr. 7: Ozdobná hlavice, na levé straně patrné poškození manžety a řez korpusu po dodatečném zkrácení nástroje, provedené pravděpodobně v 19. století. Vystuplé prvky mezi límy tvářemi mohou být pozůstatky po uchycení drahých kamenů, kterými mohla být tato hlavice původně ozdobena.



Obr. 8, Obr. 9: Vlevo detail dlouhé manžety, která původně vyztužovala vstup nátrubku do nástroje. Vpravo detail krátké manžety.



Obr. 10: Dobře zachovalé koleno mezi oběma rovnými trubicemi s očkem pro ozdobnou šňůru, upevnění praporu či jinou dekoraci. Nahoře patrný odhalený spoj vstupu kolene do rovné trubice a dodatečně zkrácená manžeta, která původně tento spoj překrývala.



Obr. 11, Obr. 12: Detail zkrácené manžety a odhalený spoj. Vpravo detail očka se zdobenou základnou.



Obr. 13: Pohled dovnitř korpusu. Nápadně viditelný je pozůstatek neodborně provedené opravy, kdy těleso korpusu bylo v minulosti zkráceno a nevhodně přiletováno k věnci.



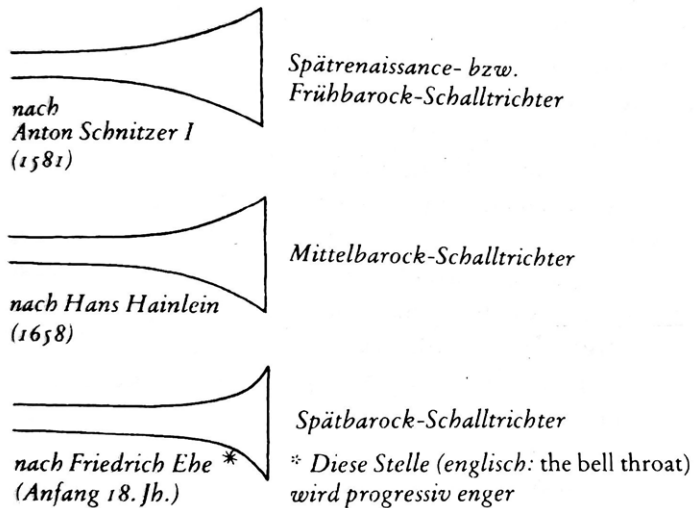
Obr. 14: Hieronymus Starck, Norimberk, 1679. Uloženo v Muzeu dekorativního umění v Paříži. Tento nástroj vykazuje nápadnou podobnost s dochovanou trubkou Hanse Geyera z mosteckého muzea a poskytuje názornou představu o původní podobě trubky Hanse Geyera.



Obr. 15, Obr. 16: Detaily plastické výzdoby na věnci korpusu trubek Hieronyma Starcka (vlevo) a Hanse Geyera (vpravo).



Obr. 17, Obr. 18: Za zvláštní pozornost stojí srovnání plastického litého reliéfu ležící postavy s kalichem a křížem na obou nástrojích, který zatím nebyl zdokumentován u žádného jiného nástroje, kromě těchto dvou trubek Hieronyma Starcka (1679) a Hanse Geyera (1675).



Obr. 19: Přehled vývoje korpusu trubky od pozdně renesančního k vrcholně baroknímu tvaru. Převzato z: Edward Tarr. *Die Trompete*. Bern: Hallwag AG, 1977, s. 61.

Autoři snímků v obrazové části: Pavel Krásenský, Milan Černý, Eva Hladká, Josef Sadílek, J. Marc Anglès.

Literatura

- Altenburg, Johann Ernst. *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Paukerkunst*. Reprint der Ausgabe von 1795. Institut für Aufführungspraxis der Musik des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Michaelstein, Friedrich Hofmeister Musikverlag, 1993.
- Benker, Sigmund – Kraus, Andreas (eds.). *Geschichte Frankens bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. 3. Auflage. München: C. H. Beck Verlag, 1997.
- Herbert Heyde. *Trompeten, Posaunen, Tuben: Breitkopf und Härtel*. Wiesbaden: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1985.
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th. – Kretschmer, Helmut. *Wien Musikgeschichte von der Prähistorie bis zur Gegenwart*. Münster: LIT Verlag, 2011.
- Janovka, Thomas Balthasar. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Praha: Koniasch Latin Press, 2006.
- Klaus, Sabine Catharina. *Trumpets and other high Brass, Volume 1*. National Music Museum, University of South Dakota, Vermillion, 2012.
- Maunder, Richard. „Viennese Wind-Instrument Makers, 1700–1800“. *The Galphin Society Journal*. 1998, Vol. 51, July, s. 170–191.
- Neubauer, Norbert. „Nürnberger Trompetenbaukunst“. In: *Musikinstrumentenbauer, Freistaat Bayern*. Berlin: DAKAPO Pressebüro Regina J. Hoffmann-Baumann, 2010.
- Orávková, Zuzana – Topičová, Soňa – Kouřil, Kryštof. *Komunikační síť biskupa Karla z Lichtensteinu-Castelcornu (1624–1695)*. Olomouc: Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2019.
- Praetorius, Michael. *Syntagma musicum, Band II De Organographia*. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1996 [1958].
- Raquet, Markus – Martius, Klaus. „The Schnitzer Family of Nurnberg and a Newly Rediscovered Trombone“. *Historic Brass Society Journal*. 2007, 19, s. 11–24.
- Schaal, Richard. *Biographische Quellen zu Wiener Musikern und Instrumentenmachern*. Studien zur Musikwissenschaft, Vol. 26. Wien: Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 1964.
- Sehnal, Jiří. *Pavel Vejvanovský and the Kroměříž music collection*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2008.
- Tarr, Edward. *Die Trompete*. Bern: Hallwag AG, 1977.
- Waterhouse, William. *The New Langwill Index*. London: Tony Bingham, 1993.
- Wörthmüller, Willi. *Die Nürnberger Trompeten- und Posaunenmacher des 17. und 18. Jahrhunderts*. Nürnberg: Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg, 1954, 1955.

Prameny

- „1622: Ein Paar silberne Trompeten“ [online]. Museum-digital Thüringen. 27. 11. 2021 [cit. 12. 04. 2023]. Dostupné z: <https://thue.museum-digital.de/index.php?t=objekt&oges=120>.
- „Biuro Prasowe Jasnej Góry“ [online]. JasnaGóraNews. 6. 3. 2010 [cit. 12. 04. 2023]. Dostupné z: <http://www.jasnagora.com/wydarzenie-5506>.
- Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg MIR 148.
- Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg GNM 168.
- Janovka, Thomas Balthasar. *Clavis Ad Thesaurum Magnae Artis MUSICAE*. Vetero Pragae in Magno Collegio Carolino Typis Georgii Labaun, 1701.
- Kunsthistorisches Museum Wien SAM252, SAM253.
- Lobkowicz Collections, Praha, LR 12051–12056.
- Michael Nagel. Kunsthistorisches Museum, Wien SAM 259 (ex Ambras); Sebastian Hainlein II. (vyrobil však spíše jeho syn Paul, Sebastian totiž zemřel již 1651) Stadtmuseum Basel Nr. 32; Hanns Hainlein. Historisches Museum, Frankfurt/Main X 14826.
- Oblastní muzeum a galerie v Mostě, Číslo záznamu v přírůstkové knize 886/86, inventární číslo exponátu

Hhn 020, určení provedl Dr. Jiří Melša.

Österreichisches Staatsarchiv, Haus-, Hof-, und Staatsarchiv Reichshofrat, Gewerbe, Fabriksprivilegien 9, fol. 410–423.

Philharmonie de Paris, Collection du Musée Cité de la Musique, Paris, D.AD.32022 (Dépôt du Musée des arts décoratifs, Paris).

Praetorius, Michael. *Syntagmatis Musici Michaelis Praetorii C. Tomus Secundus De organographia*. Wolfenbüttel, 1619.

Pozouny Cristian Friedrich Sattler. 1841, Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, 4138, 4139.

Speer, Daniel Georg. *Grundrichtiger Unterricht der musikalischen Kunst oder Vierfaches musikalisches Kleeblatt*. Ulm: Verlag Georg Wilhelm Kühnen, 1697.

Staatliches Institut für Musikforschung Berlin, Ident. Nr. 4497.

Stadtmuseum, München, Musikinstrumentensammlung, Inv. Nr. 67-5.

Trubky Johann Wilhelm Haas. cca 1710–1723, Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig, MIMO 1788 (de Wit Nr. 525); MIMO 1789 (de Wit Nr. 526).

Mgr. Josef Sadílek studoval v letech 1994 až 1998 hru na trubku na Hudební fakultě Akademie múzických umění ve třídě prof. Václava Junka a prof. Vladimíra Rejlka. Dále si své vzdělání rozšířil účastí na mistrovských kurzech a soukromých lekcích u prof. Karla Steiningera, prof. Friedemanna Immerera, doc. Jaroslava Roučka a Jeana-Françoise Madeufa. Od roku 1998 je členem orchestru Státní opery v Praze a od roku 2010 také orchestru Les Dissonances v Paříži. Intenzivně se zabývá hrou na historické hudební nástroje a poučenou interpretací staré hudby. Spolupracuje s mnoha ansámblu doma i v zahraničí napr. Musica Florea, Collegium 1704, Capricornus Consort Basel, Bach Stiftung St. Gallen a d.