

RENEŠANČNÍ VARHANY KOSTELA SV. FLORIÁNA V KRÁSNÉM BŘEZNĚ

Vít Honys



Obr. 1. Krásné Březno, kostel sv. Floriána, interiér lodi s renesančními varhanami před jejich odstraněním roku 1896, repro historické fotografie z fotoarchivu Chotků Uměleckoprůmyslového muzea v Praze.

Úvaha nad podobou původních renesančních varhan zámeckého kostela zasvěceného dnes sv. Floriánu v Krásném Březně (původním názvem Březnice/Priessnitz) bude do jisté míry hypotetickou vzhledem k absenci pramenů ohledně jejich vzniku i funkce po rozhodující dobu jejich existence. Podnětem k ní byly nové skutečnosti vyplývající z porovnání jediné dochované historické fotografie již uprázdněné varhanní skříně in situ s dochovaným torzem její spodní prospektové části se sokly postranních sloupů a vrcholovými soškami andělíčků ve sbírkách Muzea města Ústí nad Labem a výsledky stavebně historického průzkumu interiéru kostela uskutečněného před zahájením jeho rekonstrukce.¹ Tyto poznatky je dále možno dát do souvislosti s výsledky organologického bádání v severočeském i sousedícím sasko-durynském prostoru.

Nejstarší publikovanou obdivnou zmínku o této varhanní skříně ještě před odstraněním z krásnobřezenského kostela učinil Rudolf Müller, přičemž zavírací křídlové dveře ozdobené postavami hrajících andělů z neznalosti věci mylně označil za později přidané.² Walter Hentschel nad torzem varhanního prospektu v ústeckém muzeu o čtyři desítky let později však již oprávněně litoval, že se ztratily postranní sloupy a vršek, přičemž sokly postranních sloupů zaniklé hlavní skříně „slouží varhanám jako podstavec“.³ Rudolf Quoika ve své publikaci o varhanářství v Čechách a na Moravě dokonce uvedl bez odvolání na zdroj u krásnobřezenského nástroje rejstříkovou dispozici neznámého autora z roku 1604.⁴ Výše uvedené

¹ Jan LEIBL – Táňa NEJEZCHLEBOVÁ – Kamil PODROUŽEK, *Kostel sv. Floriána v Ústí nad Labem – Krásném Březně, stavebně historický průzkum, 2010*, uloženo v odd. dokumentace Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Ústí nad Labem.

² Rudolf MÜLLER, *Kunst und Kunstdenkmale Nordböhmens*, in: *Mitteilungen des nordböhmisches Excursions-Clubs*, 15/1892, s. 69.

³ Walter HENTSCHEL, *Nordwestböhmen in der Kunst von 1530 bis 1680*, in: *Beiträge zur Heimatskunde des Aussig – Karbitzer Bezirkes* 12/1932, s. 83.

⁴ Rudolf QUOIKA, *Die Orgelbau in Böhmen und Mähren*, Mainz 1966, s. 47. Dílo ovšem uvádí řadu hypotetických nebo nepřesných údajů, a proto je nutno k nim přistupovat se značnou rezervou.



Obř. 2. Muzeum města Ústí nad Labem, dolní prospekt renesanční varhanní skříň z kostela sv. Floriána v Krásném Březně se zavěšenými křídlovými dveřmi. Foto: Jiří Belis, 2014.

skutečnosti přebírá i strojopisná práce Bohumíra Cyrila Petra z přelomu 60.–70. let 20. století.⁵ Torzu krásnobřezenského varhanního prospektu v souvislosti s poznatky při jeho restaurování pro účely výstavy Rudolf II. a Praha v roce 1997 věnoval v posledních letech pozornost Jiří Belis,⁶ dostupné historické údaje k nástroji krátce nato shrnul ve své publikaci o varhanách Ústecka Tomáš Horák.⁷

Pro pochopení širších souvislostí nelze opominout roli varhan v protestantském sakrálním prostoru v době vzniku krásnobřezenského nástroje, tedy na přelomu 16. a 17. století. Zásadní práci k této otázce je obsáhla disertační práce hessenského odborníka

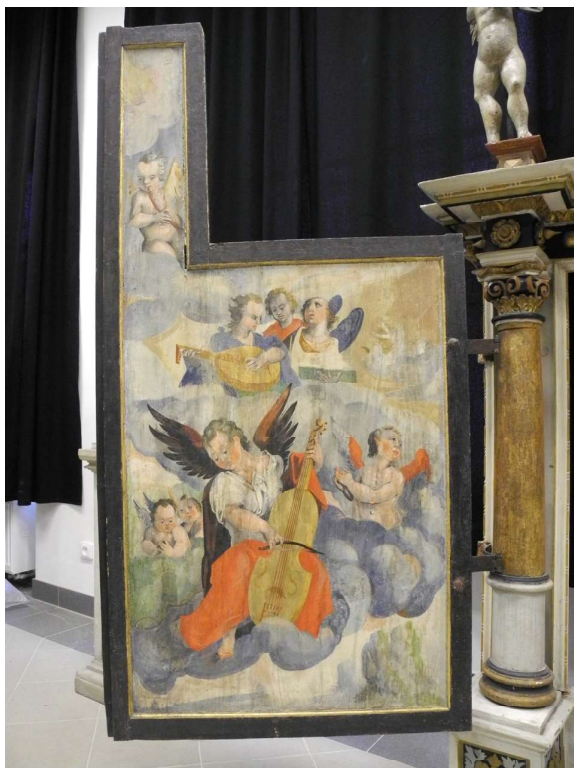
Bernharda Buchstaba,⁸ věnující se mimo jiné i umístění, roli a výzdobě varhan protestantských zámeckých kaplí 16.–18. století, třebaže se oblastí Saska přiléhajících k současné hranici našeho regionu dotýká jen okrajově. Pro námi sledované období zaznamenává v oblastech Saska a Durynska jen několik srovnatelných příkladů včetně zpráv o nástrojích (na rozdíl od období pokročilého 17. a 18. století). Detailně se však na základě dochovaných pramenů zabývá zapojením varhanní hudby do protestantské liturgické praxe. S ohledem na rozsah příspěvku je možno zde pouze stručně shrnout nejzákladnější skutečnosti. V pojetí Martina Luthera představovala kostelní hudba symbolickou teologii ve službách evangelia s preferencí hudby vokální, přičemž vztah k užívání varhan při bohoslužbě v průběhu času kolísá od zpočátku velmi rezervovaného stanoviska k větší toleranci (která byla ve srovnání s ostatními církevními reformátory jednoznačně nejvelkorysejší). Po celé 16. století v protestantismu přezívalo

⁵ Bohumír Cyril PETR, *Itinerarium Organele Bohemo Topographicum*, 1967–70, nepublikovaný strojopis uložený v knihovně Českého muzea hudby Národního muzea, s. 414, 917.

⁶ Jiří BELIS, *Artefakt varhanní skříň uložený v Muzeu města Ústí nad Labem*, in: Michaela HRUBÁ – Petr HRUBÝ (edd.) *Renesanční sochařství a malířství v severozápadních Čechách* (uspořádali), Ústí nad Labem 2001, s. 305–316.

⁷ Tomáš HORÁK, *Varhany a varhanář Ústecka*, Ústí nad Labem 2002, s. 29–30. V návaznosti na popisku fotografie skříň v katalogu výstavy Rudolf II. a Praha je zde zmíněn možný podíl autora kazatelny Konrada z Fribitz (zkreslený přepis jména Donata S. z Freibergu) na zhotovení varhanní skříň.

⁸ Bernhard BUCHSTAB, *Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen. Visualisierung sakraler Musikinstrumente in höfischen Kontext*, Marburg 2002, dostupné z <http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z/2003/0634/pdf/dbb.pdf> [citováno dne: 1. 3. 2015].



Obr. 3. Muzeum města Ústí nad Labem, levá vnitřní strana křídlových dveří prospektu renesančních varhan z kostela sv. Floriána v Krásném Březně. Foto: Jiří Belis, 2012.



Obr. 4. Muzeum města Ústí nad Labem, pravá vnitřní strana křídlových dveří prospektu renesančních varhan z kostela sv. Floriána v Krásném Březně. Foto: Jiří Belis, 2012.

i rigidnější vnímání varhan jako symbolu „papeženství“, a tak zapojení varhan do luterské bohoslužby bylo zjevně předmětem diskusí bezmála do poloviny 17. století (zjištění pro naše prostředí možná až překvapivé). Ve světle B. Buchstabem soustředěných zpráv (které samozřejmě nemusí představovat reprezentativní vzorek) z protestantských oblastí Německa se zdá, že v době vzniku krásnobřezenského nástroje byla liturgická varhanní hra určena především zdůraznění úvodu a závěru bohoslužby (někde dokonce jen v určité dny, neděle a svátky), krátkému zdůraznění důležitých okamžiků jejího průběhu (předehry navozující nástup zpívaného chorálu, počátek a konec kázání), tedy téměř výhradně v sólovém uplatnění, případně (v závislosti na výši ladění, tehdy zpravidla vysokého „kornetového“) i s ostatními nástroji. Sólově se uplatnily také v praxi alternatim (tj. chorál a bohoslužebné ordinarium zpívané bez doprovodu bylo možno střídát se sólistickým provedením témat melodií na varhany). Zpěv protestantského chorálu shromážděním byl obvyklý bez doprovodu varhan (praxe zpěvu shromáždění věřících s varhanním doprovodem se obecně rozšířila až v průběhu pokračujícího 17. století jako charakteristický rys protestantské bohoslužby rozdílný od katolické střední Evropy, kde se prosadila až od období reform Josefa II.). Způsob využití varhan v protestantské bohoslužbě se tedy tou dobou od sousedících katolických oblastí

příliš nelišil. Pod vlivem nizozemským, zejména Jana Pieterszoona Sweelincka (1560–1621), umocněným emigrací nizozemských hudebníků v důsledku náboženských válek, začínaly být v přilehlých severních oblastech Německa rozpracovávány pro varhany zejména již zmíněné předehry a další formy zpracování chorálu podporující rozmanitost rejstříkových kombinací varhan a překládání jednotlivých hlasů do různých poloh. Tyto formy obsahuje včetně návodů známá *Tabulatura nova* Samuela Scheidta, vydaná sice až roku 1624, nicméně dokazující, že šlo o již užívaný a rozvíjený dobový způsob varhanní hry nejen v církevní, ale i ve světské sféře. Schopnost využívat pestrých zvukových možností tehdy stavěných varhan při interpretaci chorálových předehar aj. se současně poměrně rychle, již v první polovině 17. století stávala důležitým kritériem při výběru varhaníků.⁹ Z tvůrčího hlediska inspirativní prostředí se mohlo vytvářet vedle bohatých měst zaměstnávajících varhaníky ve svých službách také v okruzích dvorních kapel, zajišťujících mimo jiné i hudební provoz zámeckých kaplí, kladl-li jejich zřizovatel důraz na hudební i uměleckou prezentaci svého stavu. Nové interpretační impulsy zpětně iniciovaly stavbu vysoce

⁹ Takovéto požadavky vč. schopnosti překládání a varírování jednotlivých hlasů jsou doloženy např. v rámci varhanického konkursu v Lipsku r. 1637; viz Ferdinand KLINDA, *Organová interpretácia*, Bratislava 1983, s. 273–277.

nákladných a bohatě rejstříkově vybavených varhaních nástrojů v Pobaltí a přiléhajících oblastech středního Německa, a to jak v kostelích, tak i v prostředí dvorském. Za jiné jmenujme vévodství Wolfenbüttel, které se na přelomu 16. a 17. století stalo díky hudebně vzdělanému a ve hře na varhany zběhlému vévodovi Jindřichu Juliovi pravou Mekkou rozvoje varhanářství a varhanní hry.¹⁰ Otázkou zůstává, do jaké míry tyto impulsy pronikaly v době předpokládaného vzniku krásnobřezenského nástroje do jinak hudebně kvetoucí oblasti kurfiřtství saského, byť živé kontakty zde fungovaly (první manželka výše zmíněného Jindřicha Julia byla dcerou saského kurfiřta Augusta I.); nelze přitom nezmínit i kontakty Jindřicha Julia s císařem Rudolffem II. v posledním období jeho života a skutečnost, že císařská dvorní kapela byla v tehdejší Evropě početně největší a jejím prostřednictvím probíhala migrace hudebníků vlámského i italského původu mj. i do Drážďan.¹¹ Dostupné informace o již zaniklých dobových nástrojích v Sasku však nejsou příliš bohaté (zpravidla je znám jen počet rejstříků, v případě dochovaných rejstříkových dispozic obvykle chybí stopové délky). Některé severské podněty mohl vedle již dřívějšího nahodilého působení původem fríského migrujícího varhanáře Hermana Raphaela Rottensteina usedlého ve Zwickau zprostředkovat na základě zkušeností ze svého mládí v této oblasti činný kamenický varhanář Johann Lange, jak dokazuje dochovalá dispozice dvoumanuálového nástroje pro Lipsko z roku 1598. Pravděpodobně převažovaly středně velké jedno a dvoumanuálové nástroje v duchu pozdní renesanční praxe velikosti do 30 rejstříků, jaké Lange postavil např. roku 1592 v městském kostele v Torgau či později v rámci obnovy nástroje v Bischofwerde roku 1602; podobné vznikly ale i na české straně Krušnohoří, např. v děkanském kostele v Mostě či Bílině.¹² Pokud se týče zámeckých kaplí, větší nástroj s bezmála 20 rejstříky (alespoň dle pozdějších zpráv o jejich rozšíření) se nacházel v zámecké

kapli v Altenburgu, zajímavý je také nevelký, ale uměleckou výzdobou velmi výpravný větší pozitiv se šesti znějícími rejstříky kaple zámku Wilhelmsburg ve Schmalkalden na durynsko hessenském rozhraní z konce 80. let 16. století, jehož stroj je však v podstatě rekonstrukcí doložené původní podoby.¹³ Vrcholná doba rozkvětu varhanářství v této oblasti Saská zřejmě nastala až v průběhu 17. století. Přelomovou akcí v tomto smyslu zde představovala stavba mimořádně velkorysých dvoumanuálových varhan v drážďanské zámecké kapli (svým objemem jen asi o polovinu větší než krásnobřezenský kostel) za přičinění proslulého dvorního skladatele a hudebníka Hanse Leo Hasslera, který pro ni roku 1610 zpracoval návrh rejstříkové dispozice. Nástroj asi o dva roky později postavil Gottfried Fritsche, budoucí přední osobnost severoněmeckého varhanářství.¹⁴ Předchůdcem těchto varhan byl nástroj s 13 znějícími rejstříky, přivěšeným pedálem a nápadně bohatým zastoupením flétnového sboru, který postavil roku 1563 již zmíněný Hermann Raphael Rottenstein ze Zwickau.¹⁵

Zřizovatelem kostela při krásnobřezenském zámekém sídle byl syn Jindřicha II. z Büнау Rudolf (1547–1622), po otci přesvědčený luterán a příslušník mocného saského rytířského rodu spojeného s rodovým sídlem Weesenstein poblíž Pirny. Stavba jednolodního kostela zasvěceného Panně Marii s odsazeným, polygonálně zakončeným presbytářem, byla zahájena okolo roku 1597 a dokončena zaklenutím prostoru síťovou žebrovou klenbou (za účasti Hanse Bogeho z Pirny) k roku 1604. Výstavba protestantského kostela však vzbudila nevoli ústeckého katolického faráře, který svou stížností na pražské arcibiskupství dosáhl toho, že stavba byla roku 1604 na příkaz císaře Rudolfa II. zastavena a Rudolf z Büнау musel využít přimluvy saského kurfiřta Kristiána II., aby mu bylo umožněno kostel dokončit. Souhlas s dokončením byl ovšem vázán na podmínku, že protestantské bohoslužby budou v kostele konány pouze pro rodinu majitele zámku a jeho čeleď duchovním ze saského Weesensteinu bez vzniku nového kostelního obročí.¹⁶ To nepřímou nasvědčuje tomu, že protestantské bohoslužby v kostele měly být původně dostupné i pro obyvatelstvo bezprostředního okolí. S provozováním těchto bohoslužeb samozřejmě souvisel i jejich hudební doprovod. O rozkvétající

¹⁰ *Orgeln und Orgelbau in Herzogtum Wolfenbüttel 1580–1650*, dostupné z <http://www.musikbnv.de/> [citováno dne: 1. 3. 2015]. Z tohoto prostředí pochází dodnes dochovaná ojedinělá funkční památka dobového varhanářství této oblasti, kterou se superlativy popsal Michael Praetorius ve svém díle *Syntagma Musicum*; původně salonní dvoumanuálový nástroj s 27 znějícími rejstříky zhotovenými z různých druhů často exotických dřev postavený roku 1610 Izaiášem Compeniem pro vévodu z Braunschweigu – Lüneburgu (dnes v kapli dánského zámku Frederiksborg).

¹¹ Viz např.: Christof STADELMANN, *Italianische Komponisten am Kaiserhof Rudolfs II. in Prag*, in: Jaromír ČERNÝ – Klaus-Peter KOCH (Hrsg.), *Mitteuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern*, Konferenzbericht Prag, 17.–22. September 2000, Sinzig 2002, s. 223–233; Klaus-Peter KOCH, *Musiker-Migration zwischen Deutschland/Oesterreich und Böhmen im 17. Jahrhundert*, tamtéž, s. 245–255.

¹² *Lexikon norddeutscher Orgelbauer, Band 2, Sachsen und Umgebung*, Wolfram HAECKEL – Uwe PAPE, Hrsg., Berlin 2012, s. 221–222; Wolfram HAECKEL, *Die Orgeln in der Stadtkirche Bischofwerda*, in: *Dulce melos organum*, Festschrift Alfred Reichling, Mettlach 2006, s. 117–242.

¹³ B. BUCHSTAB, *Orgelwerke*, s. 71–83, 136.

¹⁴ Nástroj měl být dle Praetoria vybaven 32 znějícími rejstříky a několika zvukovými hříčkami. Jeho podoba s otevřenými křídlovými dveřmi je zachycena na rytině interiéru kaple od Conrada Davida z roku 1676. V současnosti se v souvislosti s rekonstrukcí kaple uvažuje také o stavbě kopie tohoto nástroje.

¹⁵ Hermann FISCHER, *Der mainfränkische Orgelbau bis zur Säkularisation*, in: *Acta organologica*, 1968, Band 2, s. 120–121.

¹⁶ J. LEIBL – T. NEJEZCHLEBOVÁ – K. PODROUŽEK, *Kostel*, 2010, s. 5–6; Jan LEIBL – Taňa NEJEZCHLEBOVÁ – Kamil PODROUŽEK, *Kostel sv. Floriána v Ústí nad Labem*, in: *Průzkumy památek XVIII*, 2011/2, s. 35.



Obr. 5. Krásné Březno, interiér kostela sv. Floriána, jižní empora; v čele stěny patrná vertikální linie otisku zadního nároží renesanční varhanní skříně, v přední části odtesaná zadní část madla empory je snad pozůstatkem nosné konstrukce měchové soustavy. Foto: NPÚ ÚOP v Ústí nad Labem, 2009.

hudební kultuře v prostředí dvora pánů z Büнау na Weesensteinu je počínaje obdobím druhé čtvrtiny 17. století, stejně jako o hudbě v okruhu drážďanské zámecké kaple od doby působení Hanse Leo Hasslera po roce 1610 mnohé známo, podstatně skromnější jsou však zprávy k námi sledovanému období.¹⁷ Přesto je zřejmé, že Rudolf z Büнау, žijící v kontaktu s blízkým kurfiřtským saským dvorem, byl velkorysým mecenášem nejen uměleckých děl reprezentativní hodnoty, ale i podporovatelem hudby. Roku 1574 položil na Weesensteinu nadací základ hudebnímu sdružení, které zajišťovalo i hudbu v dnes již zaniklé původní pozdě středověké zámecké kapli, do které nechal pořídit vedle dvou zvonů blíže nespecifikované varhany, zmíněn je i plat obsluhujícího kalkanta.¹⁸ Rytíři z Büнау jsou jako fundátoři varhan doloženi ve více případech, např. u původního kostela sv. Václava a Blažeje v Děčíně již v závěru 16. století (nástroj měl dle pozdějších zpráv nejméně 11–12 rejstříků, z nichž dva příslušely pedálu) či v saském Lauensteinu v závěru

rekonstrukce tamního kostela z podnětu Günthera z Büнау (1557–1617) někdy kolem roku 1610 (bohužel bez bližších informací).¹⁹ Není tedy nikterak překvapující, že vedle pořízení vysoce umělecky kvalitního hlavního oltáře s alabastrovými reliéfy, kazatelny (signované Donatem Sieffertem z Freibergu s datací rokem 1604) a dalších doplňků vybavení (např. zvonů datovaných rokem 1601) pro tento kostel věnoval Rudolf z Büнау pozornost i pořízení varhan srovnatelné úrovně. Kartuš pod spodní prospektovou římsou dochovaného torza spodního prospektu s latinským veršem žalmu č. 150 uvádí letopočet 1606, kdy musel být nástroj dokončen včetně polychromie. Protože stavba většího nástroje obvykle trvala přibližně rok a určitý čas zabralo i provedení v tomto případě velmi výpravné polychromie a malířské výzdoby skříně, musela být stavba zadána s předstihem přibližně dvou let před udávaným letopočtem. Oproti výše zmíněnému mobiliáři mohlo k zadání stavby varhan dojít poněkud později, v souvislosti s průzkumem doloženou změnou koncepce zaklenutí kostela v závěrečné fázi realizace a následnou finalizací minimálně horního patra empor zasahujícího do již

¹⁷ Blíže viz např.: František ŠUMAN (ed.), *Die Herren von Büнау in Sachsen und Böhmen*, Weesenstein 2000; Matthias HERMANN (Hrsg.) *Die Musikpflege in der evangelischen Schlosskapelle Dresden zur Schütz – Zeit*, Altenburg 2009.

¹⁸ Birgit FINGER, *Frömmigkeitsformen einer niederadligen Familie. Kirchen und Schlosskapellen der Herren von Büнау in Sachsen und Böhmen*, in: Martina SCHATTKOWSKY (ed.), *Die Familie von Büнау*, Leipzig 2008, s. 391–392.

¹⁹ Tomáš HORÁK, *Varhany a varhanáři Děčína a Šluknovska*, Děčín, 1995, s. 26; Elizabeth SCHWARM, *Adelige Frömmigkeit und Repräsentation – die Ausstattung der Kirche zu Lauenstein*, in: Martina SCHATTKOWSKY (ed.), *Die Familie von Büнау*, Leipzig 2008, s. 403.

vyhotovené klenby (a tedy alespoň orientačním povědomím o možnosti umístění nástroje v poměrně stísněném prostoru empor) nejpozději však do roku 1604. Tímto rokem byl také datován hlavní severní portál.²⁰ Autorství varhan je neznámé, je však logické, že zadavatel se stejně jako v případě dalšího vybavení kostela obrátil na saské mistry, zřejmě však nikoliv do oblasti Freibergu, kde tou dobou lze, alespoň dle dostupných podkladů, zaznamenat pouze sporadickou varhanářskou činnost lokálního významu (např. Caspar Löwe z Weissenbornu u Freibergu, v závěru 16. století sem zasáhl např. Georg Kretschmar z Drážďan stavbou pozitivu pro freiberskou zámeckou kapli).²¹ Pravděpodobnější je prostředí okolo drážďanského dvora. V oblasti Drážďan a Pirny tehdy působili kameňeční varhanáři, konkrétně zmíněný Johann Lange, u něhož se tou dobou učil již zmíněný Gottfried Fritsche, či Martin Wanning, který tou dobou stavěl velké varhany pro kostel sv. Petra a Pavla v lobkovické Bílině obsahující údajně 1132 píšťal. Varhanáři z často i vzdálenějších oblastí Sasky nebyli v regionu výjimkou při pořizování varhan i v jiných lokalitách (např. v Chabařovicích, kde varhany objednali roku 1605 u varhanáře G. Zenckera/Compenia, též jednoho z potenciálních možných autorů krásnobřezenského nástroje, až ve vzdáleném Eilenburgu u Lipska; přičemž realizace vykoupená řadou velkých problémů se protáhla až do roku 1609).²² Bohužel od žádného z uvedených varhanářů se nezachoval nejen žádný nástroj, ale ani ikonografické podklady umožňující porovnání vzhledu prospektů (vyjma pozdějších děl G. Fritscheho, která však souvislost s krásnobřezenským nástrojem nevykazují).²³

²⁰ J. LEIBL – T. NEJEZCHLEBOVÁ – K. PODROUŽEK, *Kostel*, 2011/2, s. 38.

²¹ *Lexikon norddeutscher Orgelbauer*, s. 209–210, 235.

²² T. HORÁK, *Varhany*, 2002, s. 24–25.

²³ Příbuznost výzdoby skříně s malým domácím pozitivem vévody Jana Jiřího Saského z roku 1627 ve sbírkách Victoria and Albert Museum v Londýně připisovaným hypoteticky G. Fritschemu (dostupné z <http://collections.vam.ac.uk/.../positive-organ-fritzsche-got/>) je velmi malá. Nejstarší relativně autenticky dochovalé hrací varhany Sasky se nacházejí v evangelických kostelích v Pomssen u Lipska (1670–71) a v Lippersdorfu u Marienbergu (cca 1670), údajně o něco starší je skříň varhan podobného stylu v kostele sv. Petra a Pavla v Cosswig, akantová řezbářská výzdoba tomu však nenasvědčuje. Jejich ploché prospekty jsou ještě opatřeny otvíracími křídlovými dveřmi (blíže viz: Rainer BEHREND – Roland BÖHRER (edd), *Die Orgel zu Pomssen, Beucha* 2006). V oblasti dnešního severozápadního českého příhraničí (pomineme-li odlišně řešený anonymní prospekt varhan kostela Nejsvětější Trojice ve Smečně z konce 16. stol.) se z období okolo roku 1600 zachoval zatím anonymní šestirejstříkový bezpedálový nástroj z kostela sv. Markéty ve Skytalech (dnes ve sboru Církve československé husitské na Zbraslavi), pocházející snad z kostela sv. Jana Křtitele ve Valči, s plochým prospektem původně uzavíratelným dnes již nedochovanými křídlovými dveřmi se zdobenými prospektovými píšťalami; řešení výzdoby i dalších detailů prospektu je však výtvarně odlišné a spadá zcela jistě do okruhu působnosti dílen západní oblasti Čech.

Podobu krásnobřezenských renesančních varhan nám dnes zachycuje pouze historická fotografie prospektu s již odstrojeným píšťalištěm z doby před jejich odstraněním v polovině 90. let 19. století. Velkoryse zamýšlené koncepci nasvědčuje již hlavní (horní) prospekt výškově dimenzovaný na osmistopý Principál sahající téměř ke klenbě (dle odvoditelné výšky jen mírně přes 2 m, avšak osazený asi až od tónu F), což byl pro nevelký prostor krásnobřezenského kostela, ovládnutelný větším pozitivem, v místních podmínkách relativní nadstandard. To by mimo jiné nasvědčovalo skutečnosti, že krásnobřezenský kostel byl stavebníkem koncipován jako veřejný kostel přepokládající plnou návštěvnost prostoru a aspirující současně programově na „výkladní stánek“ luteránské víry zaštiťované zřizovatelem. Nabízející se hypotéza o potřebě dostatečně silného osmistopového základu pro doprovod velkého zpívajícího shromáždění věřících se jeví ve světle výše zmíněných poznatků o dobovém využití varhan jako neopodstatněná. Poněkud netradiční byla koncepce skříně a prospektu. Namísto tehdy obvyklého užšího postamentu rozšiřujícího se masivními bočními konzolami do úrovně hlavní píšťalové skříně šlo o hranolovou formu s postranními sloupy na představených hranolových soklech s reliéfními maskarony na pozadí rollwerkového dekoru a doprovodné malované ornamentiky, nesoucími zalamované vystupující úseky korunního kladí. Toto řešení nemá mezi doložitelnými varhanními skříněmi té doby ve středoevropském prostoru obdoby. Mezi postranními sloupy se nacházely nad sebou dva ploché, shodně koncipované, avšak velikostně rozdílné píšťalové prospekty se střední vyšší věží a dvěma nižšími postranními poli. Oba byly opatřené uzavíratelnými křídlovými dveřmi, které vedle přirozené ochrany i v této době tlumily zvuk varhan při hře v postním a adventním období. Spodní, lehce vystupující korpus skříně vroubený subtilnějšími sloupy na krychlových, rozetou zdobených soklicích měl prospekt dimenzovaný výškou na čtyřstopý Principál. U hlavního, horního prospektu, jehož píšťalová pole osmistopého Principálu byla opatřena řezbami nad ústími píšťal a malovanou i prořezávanou ornamentální výzdobou pod spodním okrajem píšťalových polí, nám dochovalá fotografie existenci tehdy již zaniklých křídlových dveří dokládá jen pozůstatky mohutných kovaných bočních závěsů. Subtilní rollwerková kartuš vyplňovala také prostor mezi korunní římsou střední věže s nárožími zdůrazněnými fiálami a klenbou. Vlys korunní římsy byl zdoben plastickými terčíky se špičkami. Vnitřní plochy zachovalých křídlových dveří spodního prospektu jsou opatřeny malovaným výjevem hudby andělských kůrů. Představuje na oblacích se vznášející postavy andělů zpívajících či hrajících na různé hudební nástroje – vlevo dole na basovou violu da gamba a harfu, výše pak na loutnu v sousedství zpívajícího andělka, nejvýše se pak nachází

putto hrající na cink; vpravo dole na harfu, výše pak na varhanní pozitiv s doprovodem kalkanta a zpívajících andilků. Kompoziční schéma tohoto výjevu je volně odvozeno z horní části mědirytiny znázorňující výjev Křtu Krista od Jana Harmensze Müllera (1571–1628) odvozený z cyklu *Salus generis humani* dvorního malíře Rudolfa II. Hanse von Aachena a Jiljího Sadelera (který je ovšem opatřen zcela jinými bordurami ústředních výjevů, nikoliv tedy námi sledovaným výjevem).²⁴ Jan Harmensz Müller byl v kontaktu s některými umělci pražského rudolfinského dvora, jehož umělecké kontakty mj. i s drážďanským kurfiřtským dvorem již byly výše naznačeny. Dílčí rozdíly malby vůči předloze existují; jsou dány mj. odlišným tvarem výtvarně pojednané plochy oproti obdélné ploše originální mědirytiny, kde oblaková kupa s andělskou hudbou a hlavičkami cherubínů vyhlížejících z obláčků tvoří jakousi gloriolu nad ústředním výjevem. Konkrétní odlišnost představuje vedle náhrady cherubínských hlaviček putty poloha levého anděla s harfou, který je na mědirytině posunut do úrovně anděla hrajícího na loutnu. Malba však přes poměrně živý kolorit provedením rozhodně nedosahuje vysoké úrovně předlohy. Téma hudby andělských kůrů se vztahovalo nepochybně k oslavě již neznámého výjevu na zaniklých křídlových dveřích hlavního prospektu (s ohledem na původně mariánské patrocinium kostela nelze vyloučit, že šlo o výjev mariánský, např. Zvěstování Panně Marii či Narození Páně). O malířské výzdobě jejích vnějších stran je možno pouze spekulovat, neboť dle srovnatelných analogií možných témat připadá v úvahu více (např. Mojžíš a král David, kontrapozice scén Starého a Nového zákona apod). Na vnějších stranách křídlových dveří spodního prospektu jsou v oválných polích vyobrazeny polopostavy oděných andělů hrající na loutnu a harfu, malířským provedením oproti vnitřní straně poněkud kvalitnější. Nároží korunních říms byla osazena výrazně protáhlými soškami puttů se sevřenými, relativně strnulými korpusy, stylizovanými křídly a naznačeným pohlavím (dnes druhotně na nárožích korunních říms dochovaného prospektu) s polychromií alabastrového odstínu, jejichž ruce podle gest původně přidržovaly některý z dobových dechových nástrojů, patrně cinky. K jejich formálnímu provedení lze říci jen tolik, že naprosto nesouvisí s provedením sochařské a reliéfní výzdoby hlavního oltáře. Jeho výpravnosti se však snažila přiblížit alespoň polychromní úprava varhanní skříň.

²⁴ Dostupné z www.collections.lacma.org/node/164972 [citováno dne: 1. 3. 2015]. Viz též Angelica DÜLBERG – Hans Christoph SCHÜRER, *Entdeckung seiner Gemälde in Schloss Hof bei Oszchatz und in der dortigen ehemaligen Schlosskirche*, in: Luboš KONEČNÝ – Štěpán VÁCHA – Bekeť BUKOVINSKÁ (edd.), *Hans von Aachen in Context*, Praha 2012, s. 216. Cyklus *Salus generis humani* byl v prostředí drážďanského dvora již od konce 16. stol. dobře znám. Viz Elisabeth SCHWARM, *Adelige Frömmigkeit und Repräsentation – die Ausstattung der Kirche zu Lauenstein*, in: Martina SCHATTKOWSKY (ed.), *Die Familie von Büнау*, Leipzig 2008, s. 423.



Obr. 6. Krásné Březno, interiér kostela sv. Floriána, detail čela jižní empory v místech situování prospektu renesančních varhan se sondami na původní narůžovělou barevnost, nerovnosti v zubořezu jsou zřejmě pozůstatkem nosné konstrukce varhanní skříň. Foto: Marta Pavlíková, 2012.

U dochovaného dolního prospektu se zlacení dřívů a hlavic sloupů a náznaky černočerného mramrování střídá s alabastrovou bělí pojednanými profily říms a kontur architektury. I blankytně modré pozadí oválných výjevů je oživeno ornamentálním dekorem ve světlejším odstínu. Nedochovaná skříň s hlavním prospektem, jak je zřejmé z dochované černobílé fotografie, byla polychromována přibližně obdobně. V duchu dobových zvyklostí lze předpokládat, že v obou prospektech byly zastoupeny plastiky a možná i jinou úpravou zdobené píšťaly, zejména největší středové, které obvykle s ohledem na nebezpečí problematického ozevu bývaly němými atrapami. Ty mohly být zdobeny prolamováním, tordováním, ornamenty z bradavek, případě i malbou maskaronů na labiích, možná je i alternace cínových a zlacených či malovaných povrchů píšťal, jak je známe z dochovaných dobových varhanních prospektů.²⁵

Již Jiří Belis upozornil na skutečnost, (zjištěnou v průběhu restaurování), že u dochovaných částí varhanního prospektu se nevyskytovaly žádné propojovací truhlářské spoje, a to ani u tak choulostivých prvků, jako jsou díly zlacených sloupků (které byly na sebe pouze nekvalitně naklíženy).²⁶ Renesanční varhanní skříň dle srovnatelných analogií sice ještě nevyužívaly na rozdíl od skříní barokních konstrukčních prvků (např. čepování), umožňujících jejich snadné rozebírání, na druhé straně musely zajistit jistou konstrukční pevnost, která však v daném případě nemohla být spolehlivě zaručena. Předpoklad, že tuto skříň v podstatě obalující vnitřní nosnou konstrukci asi nestavěl samotný varhanář, není tedy neoprávněný. Tato skutečnost by mohla vysvětlit

²⁵ Připomenout lze zmíněný (viz pozn. č. 23) anonymní nástroj z kostela ve Skytalech, jehož prospektové píšťaly Principálu 2' byly zdobeny střídavě zlacením a stříbřením; bohatou malířskou výzdobu prospektových píšťal lze sledovat u řady severoněmeckých nástrojů 17. století či některých dochovaných nástrojů téhož období oblasti Spíše.

²⁶ J. BELIS, *Artefakt*, s. 307.

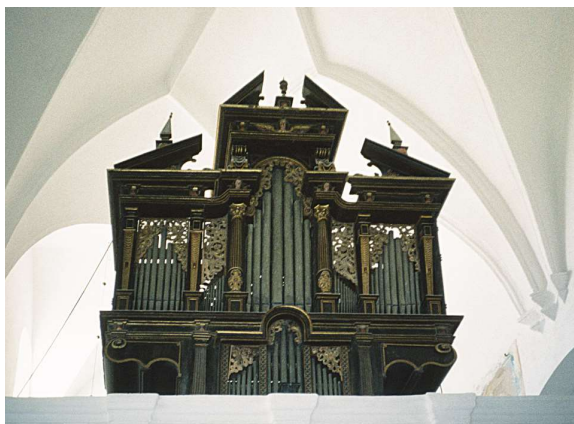
i neobvykle „blokovitý“ charakter varhanní skříně, který musel vyjít z návrhu inspirovaného dobovými oltářními architekturami bez podrobnějších znalostí konstrukce varhanních strojů, v daném případě částečně ovlivněný stísněnou výškou a hloubkou kůru.²⁷ Předpokládaný podíl Donata Siefferta (jméno dříve interpretováno převzetím nesprávného přepisu jako Konrad von Fribitz) zatím zůstává v rovině hypotéz, kterou může podpořit jen přibližná shoda dekorativního šablonového ornamentu na původní signované stříšce kazatelny s obdobným dekorem ploch pod oběma prospekty. Autorství malířské výzdoby křídlových dveří zatím zůstává neobjasněno.

Varhany byly situovány na samotném východním konci jižního ramene dolní empory. Na tomto umístění by nebylo nic divného, neboť v této době stále přežívala tendence po starém způsobu umístit varhany co nejblíže hlavnímu oltáři po stranách presbytáře či lodi, ve starších interiérech s návazností na tradici tzv. Schwalbennestu; tj. nevelké do prostoru vystupující varhanní empory. V této době se v protestantských šlechtických záměckých kostelích a kaplích v Německu setkáváme již s prvními případy propojení vertikální osy hlavního oltáře a varhan (např. v kapli zámku Hartenfels v Torgau zřízené v letech 1543–44, kde nedlouho potom pořízené varhany stály nad oltářem na horní empoře, zatímco na dolní bylo vyhrazeno místo pro dvorní kapelu), případně oltáře, kazatelny a varhan (v kapli zámku Wilhelmsburg v durynském Schmalkalden 1587–89), přičemž bývá kladen důraz na uplatnění těchto složek v hlavní pohledové ose proti šlechtické oratoři (Schmalkalden-Wilhelmsburg, Augustusburg). Varhany přitom bývaly téměř vždy umístěny jako symbol „himmlische Musik“ nejvýše v úrovni šlechtické oratoře (tedy výše než oltář a kazatelna), v čemž bývá spatřován symbol podřízenosti duchovního světské honoraci. V historicky starší kapli zámku Altenburg byl však tehdejší nástroj, stejně jako monumentální, dodnes zachovalý pozdně barokní Trostův nástroj umístěn, snad jako návaznost na tradici Schwalbennestu, na boční severní stěně chóru, a nebyl tedy ze šlechtické oratoře (ve stejné výškové úrovni) plně pozorovatelný.²⁸ V krásnobřezenském kostele, pokud přijmeme velmi pravděpodobnou hypotézu o situování šlechtické oratoře do druhého patra západní dvoupatrové empory, byl ovšem prospekt varhan orientován na pohledovou osu přibližně proti hlavnímu severnímu vchodu.

²⁷ Dobové varhanní prospekty vždy využívají působivého efektu rozvíjení užšího postamentu do větší šíře pištálové skříně prostřednictvím bočních konzol, u nástrojů se dvěma manuálovými stroji (pokud nešlo o malý prsní stroj – Brustwerk) byla preferována koncepce dvou protorové samostatných skříní – pozitivu v zábradlí kůru a hlavního stroje s hracím stolem v čele postamentu. Krásnobřezenské propojení obou prospektů do superpozice s hracím stolem ze zadní strany, rozšířené především v jihoněmecké varhanářské praxi až v období baroka, je v tomto ohledu dobově ojedinělé, byť pragmaticky vynucené stísněnou hloubkou kůru.

²⁸ B. BUCHSTAB, *Orgelwerke*, s. 58, 59.

Poněkud překvapující je vysunutí prospektu varhan z hlavní pohledové osy poněkud doleva (o něco přes 1 m). Přitom umístění varhan do pohledové osy by bylo výškově vhodnější s ohledem na nepatrně příznivější výšku klenebního pole nad jižním oknem. To by však byla výhoda jediná. Umístění varhanní skříně do pohledové osy komplikoval nepatrně vpravo od osy jižního okna vystupující pilířek na vnitřní straně poprsnice empory (nesnáž pro instalaci rámu manuálové klaviatury s navazující trakturou do již tak subtilního prostoru postamentu varhanní skříně). Nastal by i problém pro umístění měchové soustavy. V případě umístění vpravo od varhan s ohledem na šířku a do prostoru vystupující široký přízdní pilíř by zatařasila tou dobou jediný přístup ze schodiškové věže při jihozápadním nároží na emporu. V případě umístění až za skříní ve východní části (kam by se ostatně s ohledem na minimální délku kolem 140 cm stěží vešla, nehledě na prostorové komplikace s obsluhou, neboť kalkant by se nacházel v těsné blízkosti sedícího varhaníka) by zase byla obtížně dostupná. V rámci průzkumu nebyly zjištěny žádné stopy po případném otvoru pro vzduchovod vedený mimo prostor kůru, umožňující umístění měchové soustavy mimo emporu, a to ani v klenbě (později proražený přístupový otvor v parapetu jižního okna vedoucí z dobové shodné přístavby prokazatelně pochází až z doby přelomu 18. a 19. století, starší archeologická situace prokazující potenciální existenci starší přístavby, kde by eventuelně mohla být soustava měchů umístěna je pozdějšími úpravami zničena). Navíc by zadní část nástroje byla vystavena škodlivému působení slunečních paprsků (vliv zejména na kvalitu ladění) dopadajících jižním oknem. Pokud ale měla být varhanní skříně posunuta z osy doleva, byl již razantní posun s přisazením boku skříně až k východnímu čelu zdi uzavírající jižní rameno empory nutný s ohledem na možnost co největšího otevření levého křídla dveří horního prospektu pod vítězným obloukem, jinak by zvýšený středový okraj jeho plně otevření částečně blokoval. Navíc na historické fotografii je patrné, že horní část prospektu je téměř zapasována do klenby a v místech křížení žeber nad jižním oknem jsou stopy otvoru pro osazení dekorativních růžic, tou dobou zachovaných tu a tam okolo jen částečně, které by tam ovšem v případě umístění varhan nemohly být. Ani na plastickém zubořezu čela poprsnice empory nebyly v těchto částech (na rozdíl od východní partie) zjištěny stopy odřenin či mechanických poškození následkem instalace. Pokud by varhany přece jen byly původně postaveny přibližně do pohledové osy, bylo by jejich následné přemístování do polohy doložené historickou fotografií velmi náročné, což se s ohledem na absenci zpráv o jejich opravách nezdá být pravděpodobné. Lze tedy předpokládat, že jde s největší pravděpodobností o umístění původní, částečně improvizované stísněnými prostorovými možnostmi. V neposlední řadě se prospekt varhan



Obř. 7. Lepoglava (severní Chorvatsko), bývalý klášterní kostel paulinů, prospekt varhan z roku 1649. Dolní prospekt se 4' prospektovými píšťalami přísluší pedálovému stroji se třemi rejstříky umístěnému v postamentu nástroje. Foto: Vlt Honys, 2000.

takto stal téměř protějškem kazatelny a vytvořil se tak pomyslný trojúhelník hlavního oltáře a dalších dvou míst sloužících hlásání evangelia – kazatelny (slovem) a varhan zprostředkovávajících svým zvukem duchovní obsah.

Řešení varhanního stroje je zahaleno podstatně větší nejasností. Uspořádání dvou prospektů nad sebou svádělo dosavadní autory k hypotéze, že se jednalo o dvoumanuálový nástroj se strojem pozitivu v proraženém otvoru poprsnice empory, nad kterým byl situován hlavní stroj. Provedený průzkum však prokázal, že poprsnice proražena nikdy nebyla, neboť právě v místech předpokládaného otvoru pro pozitiv se zachovaly rozsáhlé pozůstatky nejstarší původní barevné úpravy v růžovém tónu shodném s čelem všech empor; navíc východní část pískovcového překladu poprsnice je zhotovena z průběžného kusu sahajícího až do poloviny šíře jižního okna. Tím lze existenci druhého manuálu – pozitivu z prostorových důvodů v podstatě vyloučit.²⁹ Tím však není řečeno, že zřízení funkčního stroje za dolním prospektem nebylo původně zamýšleno. Zvukové možnosti nástroje se tak daly rozšířit minimálně o čtyři další rejstříky samostatného stroje pozitivu. Lze spekulovat i o variantě zamýšlející umístit do skříně pozitivu v zábradlí pedálový stroj, když prostor skříně a kůru umístění samostatného pedálového stroje neumožňoval. Takové řešení, ovšem až z období vrcholného jihoněmeckého baroka, bylo realizováno v rámci rozšíření původně bezpedálového raně barokního

jednomanuálového nástroje bývalého klášterního kostela v severochorvatské Lepoglavě (ovlivněné sousedící oblastí Štýrska) k roku 1737.³⁰ Navíc v renesanci obvyklé vybavení pedálu rejstříky vyšších stopových poloh by to prostorově umožňovalo. Další hypotetickou možností při omezené hloubce skříně by bylo rozdělení rejstříků manuálu do dvou vzdušnic v horní a dolní poloze, typické pro dobovou varhanářskou praxi v Nizozemí a Frísku (přičemž ke spodní mohl být přivěšen pedál). Je však téměř jisté, že varhanář byl v rámci instalace na místě nucen původně velkorysejší záměr nástroje z nějakých důvodů zredukovat. To mohla ovlivnit i skutečnost, že zadavatel po nuceném pozastavení dokončovacích prací na kostele na základě stížnosti ústeckého katolického faráře roku 1604 z vyšší moci musel omezit využití kostela na privátní bohoslužby zajišťované duchovním ze saského Weesensteinu za účasti omezeného počtu osob, nástroj tudíž nemusel být tak zvukově reprezentativní (v dobovém duchu nešlo ovšem o sílu zvuku, ale jeho pestrost). Nasazení – resp. „navlečení“ varhanní skříně na poprsnici empory umožnilo vysunout prospekt hlavního stroje co nejvíce dopředu, aby se největší píšťaly hlavního prospektu pod klenbu vůbec vešly včetně možnosti v přiměřené šíři otevřít jeho křídlové dveře a současně byl při malé hloubce kůru (121 cm) zajištěn za hracím stolem v zadní části skříně přiměřený prostor pro sedícího varhaníka (alespoň 65 cm). Spodní prospekt se samozřejmě mohl stát pouze němou atrapou pozitivu (to by vysvětlovalo výše zmíněnou ledabylost konstrukčního zpracování). J. Belis uvádí informaci o existenci dnes již nezvěstné fotografie torza dolního prospektu v muzejním depozitáři, na níž je ve střední věži osazeno několik dnes již nedochovalých dřevěných atrap píšťal v poloze vzhůru nohama, přičemž největší je zdobena diamantováním a postranní pole jsou vyplněna látkou.³¹ K tomu lze konstatovat, že atrapa tordované píšťaly by zcela jistě nevznikla v období od poloviny 18. století výše, kdy tyto způsoby zdobení píšťal již vymizely; mohlo jít tedy i o atrapu původní a zcela vyloučit nelze ani zdánlivě mylně obrácené zavěšení těchto píšťal v prospektu, neboť v dobové nizozemské varhanářské praxi se vyskytovalo. Nelze také vyloučit, že za atrapu prospektu, kde vznikl prostor o hloubce okolo 20 cm, byly svedeny dřevěnými konduktami 2–3 nejhlubší dřevěné píšťaly největšího průřezu z Principálu 8' či Krytu 8' ze vzdušnice v úrovni horního prospektu, eventuelně i několik nejhlubších píšťal Oktávy 4' do prospektu při střídání se zdobenými atrapami prospektových píšťal, čímž bylo možno ušetřit v píšťališti několik vítaných hloubkových centimetrů. Obrácená orientace píšťal by přitom zkrátila vzduchové konduktky. Hloubka manuálového

²⁹ Z čistě technického hlediska by bylo možné zprovoznit vzdušnici „pozitivu“ vložením horizontální hřídelnice, uhlíkové lišty a vertikálních trčků; toto řešení je však téměř vyloučeno vzhledem ke špatné přístupnosti takto řešené traktury i naprosté nedostupnosti ventilové komory vzdušnice pozitivu z hlediska údržby (spodní prospektová římsa „pozitivu“ nevykazuje žádné výjimečné části či výplně umožňující potřebný přístup k ventilům). Velmi komplikovaný by byl i přístup k ladění píšťal.

³⁰ Danijel DRILLO, *Orgeln aus vier Jahrhunderten in Kroatien: stilistische Vielfalt in der Mitte Europas*, in: *Ars Organi* 61, 2013/3, s. 147.

³¹ J. BELIS, *Artefakt*, s. 305.

píšťaliště totiž byla nápadně malá. V omítkových vrstvách východní stěny jižní empory se zachovala stopa vertikální linie zadního, jihovýchodního rohu skříně ve vzdálenosti přibližně 30 cm od zadní úrovně parapetu empory. Podle dochovalé fotografie čelo skříně jen lehce, několik málo cm, předstupovalo před profil pateční římsy vítězného oblouku (cca 32,5 cm od zadní úrovně parapetu empory); vnější hloubka skříně tedy činila okolo 65 cm. Vnitřní hloubka píšťaliště potom představovala necelých 60 cm, což při plochem prospektu a zastoupení osmistopého Principálu poskytuje v rámci rejstříkové dispozice prostor přibližnému maximu sedm rejstříků. Tento počet paradoxně odpovídá rejstříkové dispozici (s jazykovým Pozounem 8, hratelným také v pedálu) uváděné R. Quoikou a převzaté B. C. Petrem z neudaného zdroje, ovšem s prospektovým Principálem 4'.³² Principál 4 však v období před likvidací těchto varhan v prospektu skutečně byl – pocházela zřejmě z nedatované úpravy provedené v 19. století spojené s rozšířením o chromatické tóny, zmiňované v návrhu Štefana Müllera po r. 1890, kterou dosvědčuje i na výše zmíněné historické fotografii patrné přesazení řezby střední věže nad ústími píšťal do nižší polohy. Důvod zvýšení polohy nového prospektového Principálu byl jednoduchý – v souvislosti s rozšířením manuálu o chromatické tóny Fis, Cis Gis, Dis bylo nutno do prospektu či do jeho blízkosti dostat další čtyři poměrně rozměrné píšťaly, což již tak stísněné podmínky v rámci Principálu 8' neumožňovaly a případné krkolomné převedení nejhlubších píšťal za prospekt pozitivu či jinam již nebylo využito.³³ Z těchto skutečností lze vyvodit, že šlo o jednomanuálový nástroj o rozsahu manuálu patrně C–a2 bez gis 2 (s krátkou spodní oktávou), jaký byl kolem roku 1600 ještě i v Sasku poměrně častý, obsahující sedm, v případě vyvedení části basových píšťal za dolní prospekt, resp. jazykových píšťal mimo vnitřní skříň i osm rejstříků (renesanční varhannáři vynikali schopností maximálně využít i stísněné prostorové podmínky) a přivěšený pedál. Této velikosti by odpovídaly i prostorové limity pro rozměry klínových měchů. Nepochybně mohl být vybaven

i dobově oblíbenými zvukomalebnými hříčkami (tremulant, ptačí zpěv), spekulovat lze i o případném dělení některých pultůnů (dis/es, gis/as) úměrně tehdy užívanému středotónovému ladění, jejichž kancely bylo v 19. století možno snadno využít pro účely chromtizace. Rejstříková dispozice, až na stopovou délku prospektového Principálu a s ní související absenci některého dalšího 8' rejstříku, však mohla být dispozicí udávané R. Quoikou skutečně podobná. O hudebním dění na kůru kostela se žádný doklad bohužel nezachoval.

Po dobrovolném odstěhování Rudolfova nástupce Güntera z Büna u zpět do Saska v důsledku Obnoveného zřízení zemského bylo panství prodáno a poměrně rychle střídalo majitele. Nástroj byl asi využíván jen sporadicky, neboť katolické bohoslužby tu byly, alespoň za vlastnictví rodu Caviani v 1. pol. 18. století, slouženy duchovním ze Svádova jen občas a do jeho oprav se nepochybně neinvestovalo. V souvislosti s dražebním odhadem byly k roku 1754 v kostele zmíněny „krásné velké varhany, které ale poněkud odcházejí“.³⁴ V té době tedy byly zřejmě ještě kompletní, patrně i s křídlovými dveřmi hlavního stroje. Roku 1759 měly být píšťaly nástroje poškozeny za pruského vpádu. Roku 1783 došlo následkem rozsáhlého sesuvu půdy k výraznému navýšení terénu kolem kostela a změně komunikačního přístupu na jižní emporu s varhanami, který se již neodehrával přes schodišťovou věž při jihozápadním rohu, ale přes nově zbudovaný úzký vchod ve východní polovině jižního okenního otvoru z nově zbudovaného nízkého přístavku s pultovou střechou (až do roku 1887).³⁵ Velmi pravděpodobně minimálně od této doby byla měchová soustava tvořená patrně dvěma klínovými měchy umístěna v západní části jižní empory, která ztratila komunikační význam a jejímž pozůstatkem může být odesaná plocha pro vestavění nosné konstrukce na vnitřní straně poprsnice empory. V rámci další dražby roku 1810 se zřejmě v souvislosti se záměrem utilitárního využití areálu uvažovalo o přenesení varhan do nedaleké Lipové (krajský úřad přitom požadoval, aby se patron kostela zavázal v tomto případě instalovat varhany nové), ovšem dle posudku litoměřického varhanáře J. Rusche byly varhany vhodnější spíše „pro větší kostel“.³⁶ Kostel v Lipové je ve skutečnosti objemově poněkud větší než krásnobřezenský. Ruschova námitka zřejmě souvisela s omezenou výší tamějšího kůru, nicméně podporuje hypotézu, že v prospektu nástroje se tou dobou stále nacházely vysoké píšťaly osmistopého Principálu. K přemístění nakonec nedošlo, pozvolna chátrající nástroj, využívaný k bohoslužbám konaným každou třetí neděli v měsíci a zmiňovaný jako pouhý pozitiv,

³² Konkrétně: Grossgedeckt 8', Principal 4', Kleingedeckt 4', Octav 2', Quint 1 1/3', Mixtur, Posaun. Návosloví rejstříků se zdá být R. Quoikou odvozeno na základě jeho organologického studia spíše z dispozic jiných známých nástrojů v německých oblastech; jazykový rejstřík Posaun se v těchto oblastech objevoval, pravděpodobněji by však byl jazykový rejstřík ze skupiny regálů. Nelze samozřejmě vyloučit, že Quoika měl k dispozici od rodáků, kteří stejně jako on byli po roce 1945 odsunuti do Německa, dílčí, dnes již zaniklé informace o tomto nástroji z dob jeho odstranění.

³³ Jako krajní řešení nelze vyloučit ani variantu, kdy ke zvýšení prospektového Principálu z 8' na 4' polohu došlo již v průběhu stavby varhan v kostele jako důsledek redukce původního záměru řešení stroje. Tím, že dolní 4' prospekt nebyl znějící, nebyl již Principál 8' v horním prospektu aktuální a vzrostla potřeba jeho osazení ve 4' poloze; v tomto případě byla asi ponechána ve střední věži 8' největší nemá zdobená píšťala a pole píšťal po jejích stranách rozdělena do dvou pater, z nichž horní bylo němé, osazené např. atrapami drobných píšťal či ozdobnou výplní.

³⁴ J. LEIBL – T. NEJEZCHLEBOVÁ – K. PODROUŽEK, *Kostel*, 2010, s. 10–11.

³⁵ J. LEIBL – T. NEJEZCHLEBOVÁ – K. PODROUŽEK, *Kostel*, 2011/2, s. 40–41.

³⁶ J. LEIBL – T. NEJEZCHLEBOVÁ – K. PODROUŽEK, *Kostel*, 2010, s. 12; T. HORÁK, *Varhany*, 2002, s. 29.



Obr. 8. Zbraslav, sbor CČSH, prospekt nástroje z kostela sv. Markéty ve Skytalech z doby kolem roku 1600 s několika dochovanými původními stříbřenými a zlacenými prospektovými píšťálami. Foto: Rudolf Valenta, 2014.

byl zřejmě částečně přestavěn, ale s ohledem na udávaný chromatický rozsah se tak mohlo stát nejdříve kolem poloviny 19. století, přičemž došlo z důvodů již výše řečených ke zvýšení polohy prospektového Principálu. Zánik pro nástroj znamenalo v polovině 90. let 19. století předání kostela obci Krásné Březno. Tím se stal pravidelně liturgicky využívaným farním kostelem, což podnítilo pokračování v obnově započaté ještě za posledních majitelů, Malvíny a Jindřicha Kolovrat-Krakovských-Novohradských roku 1887. Ta předpokládala i pořízení nových varhan. Prvotní snaha využít pro nový nástroj alespoň starou skříň byla neúspěšná. Torzo unikátního renesančního nástroje bylo bez jakékoliv detailnější dokumentace odstraněno, pouze vystupující spodní skříň „pozitivu“ i s křídlovými dveřmi, sokly hlavního prospektu a andělíčky z nároží byla zachráněna přemístěním do ústeckého muzea. Přes řadu nabídek byl nakonec roku 1896 pořízen zcela nový nástroj podbořanského varhanáře Ferdinanda Langenauera, ač z úst konkurence zaznívalo varování před nespolehlivou funkcí některých jeho nástrojů.³⁷ Pro nové umístění nástroje byla pro nedostatek prostoru proražena střední část západní dolní empory a nástroj umístěn na vysunutou, k tomuto účelu zbudovanou podestu vyčnívající více než 1,5 m do prostoru kostela. Šlo o jednoduše mechanické varhany se vzdušnicemi s rejstříkovými kancelami osobitého,

avšak funkčně problematického systému v historizující skříni z roku 1896 s hracím stolem ze zadní strany nástroje a měchovou soustavou poháněnou mechanicky klikovou hřídelí. Manuál o rozsahu C–d3 obsahoval šest rejstříků tehdy běžné ekvální dispozice (tři osmistopé hlasy, dva čtyřstopé a Rauschkvinta 2–3 řadá), pedál o rozsahu C–h 2 rejstříky a 12 tónovou repetující pedálovou spojku. Ve vlhkém klimatu, s nímž se kostel potýká až do současnosti a který je extrémní právě v západní části lodi částečně utopené pod terénem, však varhany značně trpěly a již roku 1904 vyžadovaly rozsáhlejší opravu.³⁸ Při válečných rekvizicích byl stroj připraven o všechny cínové prospektové píšťaly, které již nebyly doplněny. Pro ladění i běžnou údržbu obtížně přístupný nástroj funkčně nepříliš spolehlivého ovládacího systému v období po druhé světové válce postupně dostluhoval a nakonec z něj byla odcizena většina píšťalového fondu. Před započátkem rekonstrukce kostela roku 2012 se již léta nacházel v torzálním stavu a byl částečně napaden červotočem.

S ohledem na funkčně problematický systém v klimaticky náročných podmínkách kostela byl v rámci rekonstrukce tento nástroj odborně demontován a deponován. O případné rekonstrukci renesančního nástroje pro nedostatek podkladů a řadu dalších okolností nebylo možno uvažovat. Proto stávající

³⁷ T. HORÁK, *Varhany*, 2002, s. 30.

³⁸ J. LEIBL – T. NEJEZCHLEBOVÁ – K. PODROUŽEK, *Kostel*, 2010, s. 16.



Obr. 9. Jan Harmensz Muller, Křest Krista, grafický list, jehož horní část s hudbou andělských kůrů byla předlohou malby stejného námětu na vnitřní straně křídlových dveří dolního prospektu renesančních varhan z kostela v Krásném Březně. Převzato z www.collections.lacma.org/node/164972.

nástroj nahradil rekonstruovaný rokokový pozitiv mechanické zásuvkové soustavy se sedmi znějícími rejstříky v manuálu a později přistavěným pedálovým rejstříkem z jiné lokality (dílo z let 1759–62 započaté varhanářem Martinem Krajíčkem z Počátek a dokončené po jeho smrti varhanářem Martinem Palečkem z Rožmitálu pod Třemšínem), jehož torzo by jinak čekal postupný zánik.³⁹ Jeho vzhled i dispozice (manuál: Copula 8', Copula 4', Quint maior 2 2/3' kónická, Principal 2', Quint minor 1 1/3', Octava 1' Mixtura 2x 1/2'; pedál: trvale zapojený dřevěný krytý rejstřík 8' o 12 repetujících tónech) jsou charakteru interiéru dozajista bližší než nástroj Langenauerův.

Na závěr lze jen litovat, že se z renesančních varhan tohoto kostela nedochovalo více prvků výpočetní hodnoty včetně informací o varhanním stroji. Dnes by šlo o jedinečnou památku středoevropského významu, která by především rozšířila představu

o dobové varhanářské kultuře v prostředí tou dobou prolínajících se pestrých kulturních vlivů a která by také patrně umožnila vnímat stylově jednotný soubor cenného vybavení kostela sv. Floriána v téměř původní podobě. V neposlední řadě by také byla pozoruhodným svědectvím ne zcela naplněného záměru zřízení po výtvarné i hudební stránce výpravných varhan jako jednoho ze zřejmých výrazů ambic a reprezentace představitele vlivného protestantského saského rodu.

RESUMÉ

RENAISSANCE ORGAN IN THE CHURCH OF ST. FLORIAN IN KRASNE BREZNO

The article deals with possible forms of the original Renaissance organ in the church of St. Florian in Krasne Brezno in Usti nad Labem (especially the organ console), completed in the year 1606. What remains till present days of this organ is only a torso of a part of the prospect, preserved in the collections of the Museum of Usti nad Labem. We have no written sources with information about its origin and authorship: Due to this absence it was assumed on the basis of available knowledge of organ making activities in area of the Ore Mountains and Saxony that it was built in some of organ making workshops in the Dresden area. Finding of graphic model – the upper part of the scene Baptism of Christ by J. Harmensz Muller from the cycle Salus humani generis – for painted scenes of music produced by angelic choirs on the inner side of the double doors of the preserved organ prospect was very important. Results of historical, building and restoration survey of the church interior showed that a parapet of the matroneum was never broken for location of the positive at the place where the organ was situated and so the hypothesis of two manual instrument that was accepted till now can be excluded. However this fact does not exclude the use of inner space of the case of positive in front of the parapet for placing smaller part of larger sounding pipes from piperack behind the upper functional prospect with respect to its limited internal depth (up to 60 cm) allowing the placement of maximum of 8 stops.

³⁹ Viz Jan IVANEGA, *K dějinám bělohoreckého kostela sv. Štěpána v baroku a počátkům díla Františka Jakuba Prokyše v jižních Čechách*, in: *Památky jižních Čech* 4, 2013, s. 97; rytý nápis se signaturou M. Palečka a datací na zdevastované prospektové píštěle nástroje.