

Chvála cinku

čo jeplu v dnešnej dobe sú významné hračky. Výroba a predaj cinkových nástrojov je v Česku v súčasnosti významnou príduchou pre mnoho remeselníkov.

Prvotného využitia viedlo k tomu, že cink sa stal významnou súčasťou operných a oratoriálnych produkcií.



G. Vasari (c 1545) (foto: archív)

„Hoc je aj cink malý, bez remesla a sily, nebolo by chvály. / Všetko stále málo, keby sa tak stalo. / Umné ruky, neúnavné pery, tým je treba hudbu zveriť, / aby bolo možné (nielen prianie zbožné) falošného cinku sláve veriť.“

Johann Christoph Weigel

Patrik SABO

Historický orgľačník a hračky

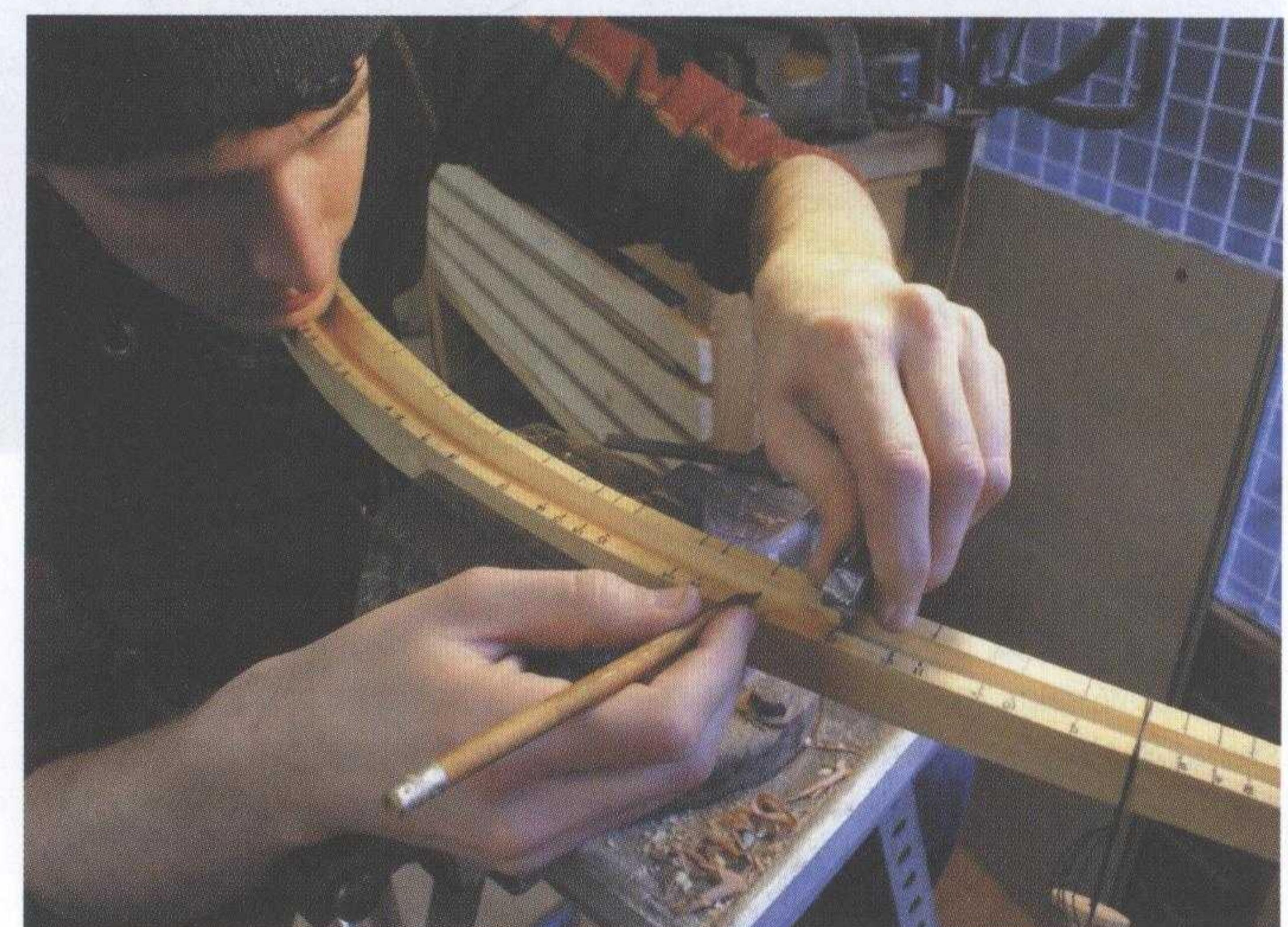
časopis Múzea České republiky

Verše Johanna Christopha Weigla (1661–1726) z obrázkovej hudobnej encyklopédie *Musicalisches Theatrum* (Norimberg, 1722) vystihujú krízu, ktorej čelil cink, renesančný drevený dychový nástroj s nátrubkom, začiatkom 18. storočia. História vývoja hudobných nástrojov je určovaná viacerými faktormi, závisí od potrieb interpretov, kompozičných a nástrojárskej trendov i preferencií poslucháčov. Ak nástroj zvukovo „zastaral“ alebo sa stal nepraktickým, upadol aj napriek výnimočným zvukovým kvalitám do zabudnutia, čo je aj príbeh cinku. Vo svojom „zlatom veku“, v prvej polovici 17. storočia, bol cink predovšetkým nástrojom mestských trubačov, no nebolo výnimkou počuť ho ani ako virtuózny nástroj. Medzi významných dobových hráčov patril napr. Giovanni Bassano (c1558–1617), hudobník Katedrály sv. Marka v Benátkach. Z viacerých prameňov je zrejmé, že cink bol vždy považovaný za náročný nástroj s problematickou intonáciou. Farba a kvalita každého jedného tónu, rovnako ako jeho správna výška, závisia pri cinku nielen od hmatov, ale viac ako pri iných dobových dychových nástrojoch od modifikácie nártisku a spôsobu dýchania. Podobne ako pri barokových trúbkach (tzv. klarinách) sa pri tvorbe tónu na docielenie správnej intonácie využívajú mimické svalstvo a dýchanie. Pri cinku na rozdiel od týchto nástrojov však bremeno tónotvorby zdieľajú súčasne ruky i pery hráča. Príčinami intonačnej nestability sú predovšetkým krátke vzduchový stípec, rozširujúce sa kónické vŕtanie, absencia klapkového systému (ako takmer

pri všetkých nástrojoch z tohto obdobia) a malý nátrubok. Nič z toho však nie je limitujúcim faktorom, a ak je cink v rukách skúseného hráča, stáva sa pri hre diminúcií rovnocenným partnerom huslí. Z hľadiska repertoáru sa okrem hry trubačov v exteriéri využíval aj na sprevádzanie alebo zdvojovanie vokálnych hlasov v sakrálnej hudbe a ako virtuózny nástroj, respektíve súčasť dobového orchestra v operných a oratoriálnych produkciách.

Konštrukcia a ladenie nástroja

Cink je vyrobený z dvoch približne 60 cm dlhých zakrivených kusov dreva s kónickým vŕtaním. Tie sa zlepia dohromady a opracujú tak, aby mal obvod nástroja osemuholníkový tvar, pričom vrchná časť je obvykle zdobená diaman-tovým vzorom. Pre väčšiu pevnosť



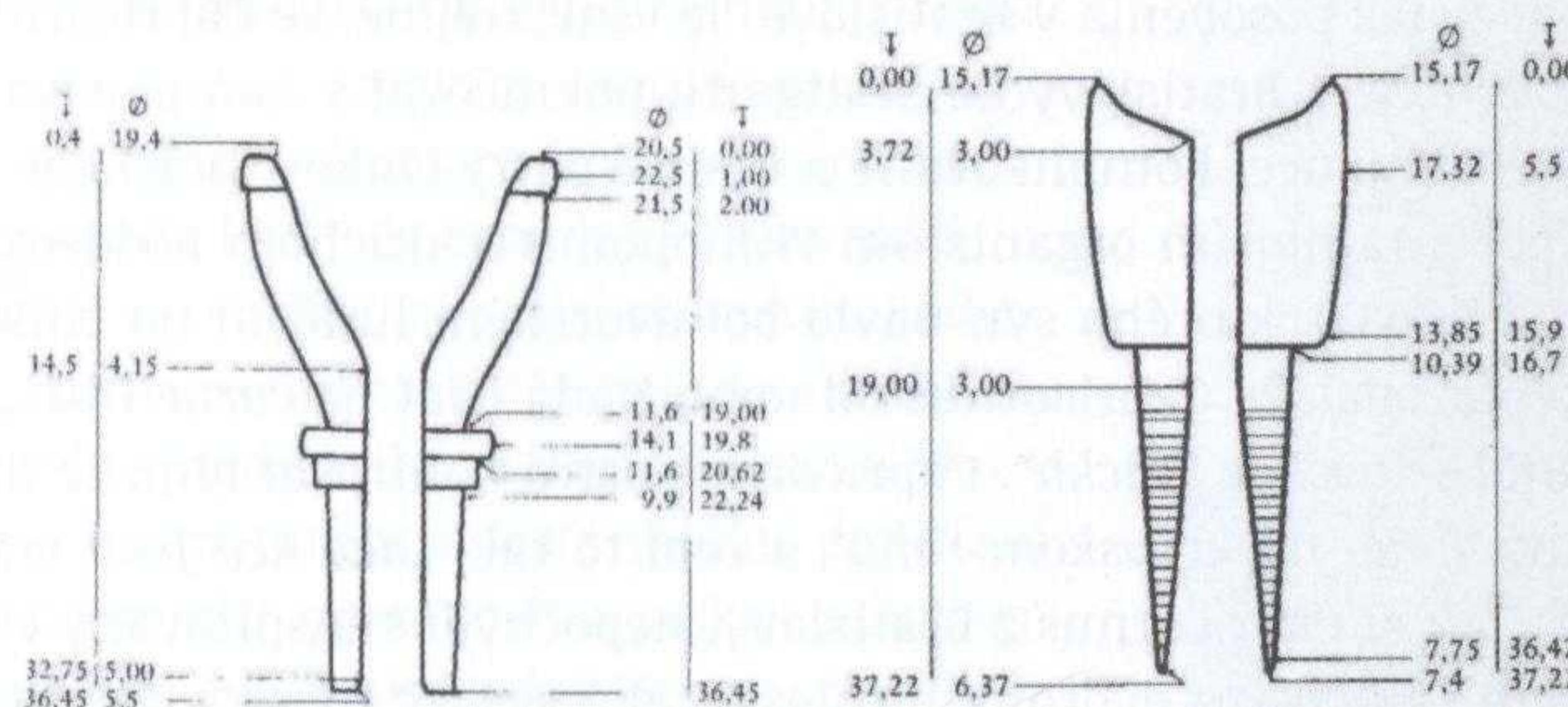
A. Hallock pri tvarovaní vŕtania zakriveného cinku (foto: archív A. Hallocka)

sa telo nástroja na viacerých miestach zväzuje niťou a kvôli vzduchotesnosti obaľuje kožou alebo pergamenom.

Cinky sa obvykle vyrábali z ovocných drevín, Marin Mersenne (1588–1648) v *Harmonie universelle* (1636) však spomína i voňavé santalové drevo. Dnes sa na výrobu používa aj hustejšie krušpánové drevo (čelad' buxus), tzv. castello. Do nástroja sa vyvŕta sedem hmatových otvorov s nerovnakou menzúrou, pričom najvyššie je umiestnený palcový otvor na zadnej strane. Správne umiestnenie a veľkosť sú klúčovými faktormi pri intonovaní nástroja, preto sa dierky najprv vŕtajú úzke a pri ladení sa postupne rozširujú. Základnú intonáciu možno ďalej modifikovať podrezávaním hmatových otvorov. To pozostáva zo zbrusovania, rozširovania ich spodných hrán a úpravy tvaru vŕtania. Hoci cink patrí medzi nástroje s flexibilnou intonáciou, jeho ladenie je veľmi dôležité. Hráč

síce môže pri hre upravovať výšku tónov, no len do určitej miery a stojí ho to námahu. Nekvalitná intonácia nástroja môže spôsobiť, že jeden tón bude mať tendenciu znieť podladene, iný následne zasa nadladene. Do istej miery bude tento problém prítomný vždy, kvalitný nástroj by ho mal čo najviac kompenzovať. Ladenie cinku je sofistikovaný proces, ktorý si vyžaduje detailnú znalosť jeho akustických vlastností a skúseného hráča.

Dôležitou súčasťou cinku je nátrubok, ktorého parametre majú výrazný vplyv na charakter a farbu zvuku nástroja. Na rozdiel od nátrubkov plechových dychových nástrojov je vyrobený z rohoviny alebo slonoviny. Je výrazne menší, s priemerom približne jeden centimeter, príruba je veľmi úzka až ostrá. V minulosti pravdepodobne neexistovali žiadne štandardizované varianty, ako ich poznáme pri moderných plechových nátrubkoch. Každý kus bol odlišný, vytvorený podľa individuálnych ergonomických požiadaviek hráča. Nátrubok, ktorý dobre sedí hráčovi s úzkymi pravidelnými perami, nebude vyhovovať hráčovi s plnými a nepravidelnými. Z nátrubkov sa v múzeach zachovalo len niekoľko exemplárov, ďalšie sa nachádzajú v súkromných zbierkach. Tie, okrem už zmienených špecifík, vykazujú v niektorých prípadoch aj závažné konštrukčné odlišnosti.



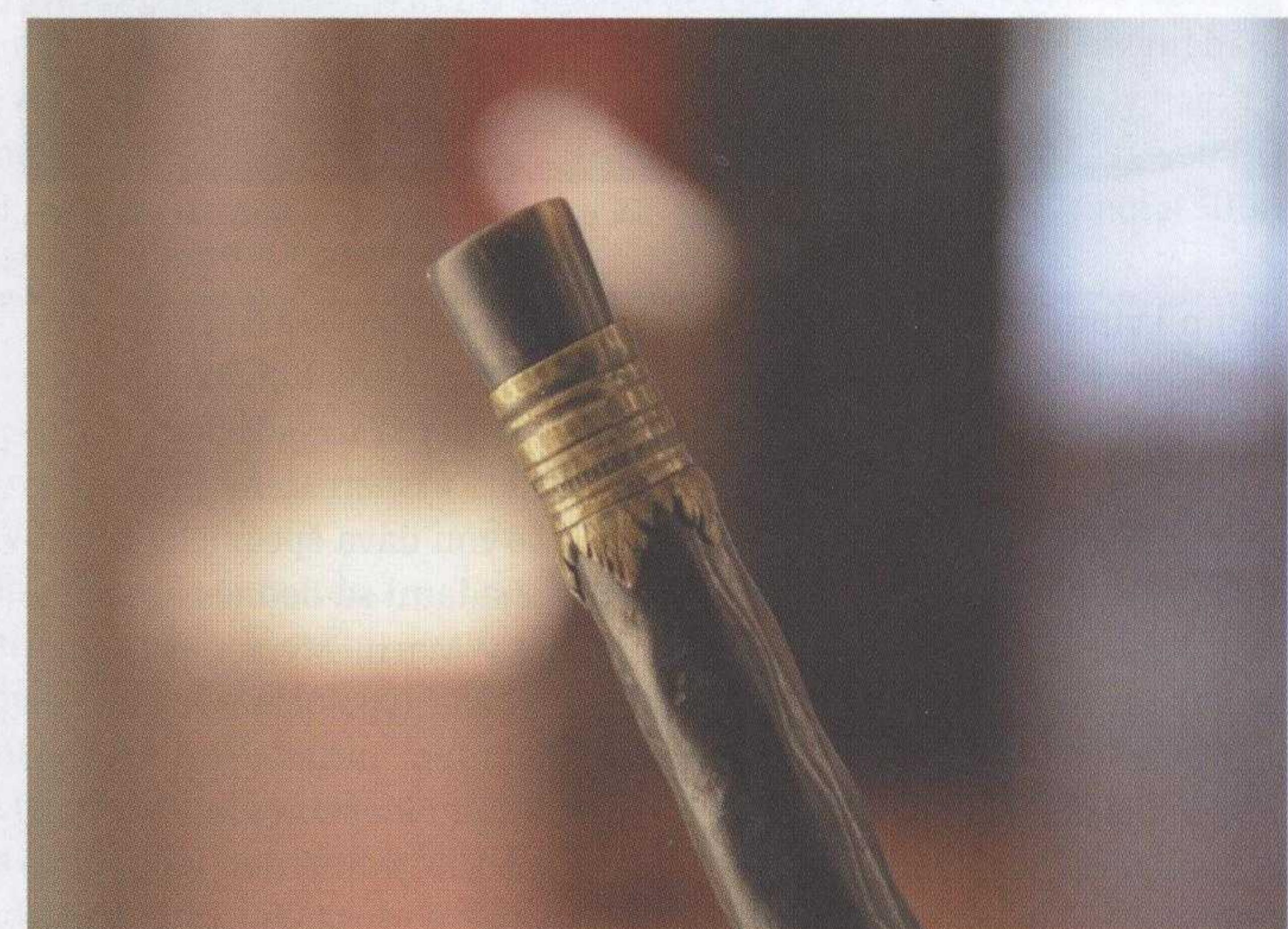
Vľavo „tichý“ (Sig. 1879.55), vpravo „hlasný“ (Sig. 82-1) nátrubok
(zdroj: Basler Jahrbuch, vid' literatúra)

Na výsledný zvuk cinku majú totiž výrazný dopad aj hlbka lievika, osťosť vnútornej hrany na prechode do hrdielka, ktorého tvar vŕtania môže byť kónický alebo cylindrický. Evidentné sú tieto rozdiely v prípade dvoch slonovinových exemplárov, ktoré predstavujú absolútne protikladné riešenia. Prvý je z Bazilejskej zbierky starých hudobných nástrojov (Sig. 1879.55), druhý zo Zbierky múzea hudobných nástrojov v Mnichove (Sig. 82-1). Mäkší tlmenejší zvuk je dosiahnutý použitím hlbokého lievikového tvaru s cylindrickým hrdielkom, naopak, plytký nátrubok s kotlíkovým tvarom, ostrými hranami a kónickým hrdielkom poskytuje ostrejší a drsnejší tón s farbou podobnou klarinetu alebo inému plátkovému nástroju. Tieto zistenia nateraz kladú viac otázok než odpovedí a sú pre naše chápanie dobovej zvukovej estetiky výzvou. Možno však predpokladať, že zvuk nástroja sa takýmto spôsobom v praxi prispôsoboval situácii a účelu hry. Prenikavý tón mohol dobre slúžiť vežovým trubačom na oznamovanie hodín alebo do uvítacích fanfár, no určite sa nehodil na sprevádzanie vokálnych partov na chóroch kostolov, kde sa pravdepodobne používal lievikový typ nátrubku. Z praktického hľadiska čelia hráči na cinku problémom s výdržou, ostrá príruba nátrubku veľmi rýchlo otlačí a unaví pery. Mnohí výrobcovia preto ponúkajú modernizované podoby nátrubkov, odvodené od trúbkových, tie však nemajú dobový ekvivalent a môžu negatívne ovplyvniť artikulačné možnosti nástroja. Okrem toho mnohé pramene potvrdzujú, že na cinku sa obvykle vytváral nátisk mierne do strany ku kútiku pier, kde sú pery užšie a vhodnejšie pre malý priemer nátrubku.

História, prax a vývoj cinku

Nevieme, odkiaľ presne cink pochádza, možno však predpokladať, že z Nemecka. Inšpiráciou pre vznik tohto kónického nátrubkového aerofónu s hmatovými otvormi bol zvierací roh. Dokazuje to aj etymológia talianskeho pomenovania *cornetto* (v preklade „malý roh“). Problematickejším je nemecký názov *Zink*, o ktorého pôvode existuje viacero hypotéz. Niektorí autori si myslia, že slovo pochádza z nemeckého „Zahn“,

teda zub, iní spomínajú komický dlhý zahnutý nos, nazývaný aj „Zink“, ďalší sa odvolávajú na tvar nástroja a spojenie „Zig-Zag“. História cinka začína približne od polovice 15. storočia, kedy sa objavuje v rukách inštrumentalistov nemeckého pôvodu, ktorí pôsobili na severe Talianska, a podobne ako na iných miestach Nemecka sa označovali ako „Pfeifern“, resp. „Stadtpfeifern“ (tal. Piffari). Používali aj cinky, čo podporuje hypotézy o nemeckom pôvode nástroja. Cink sa objavil v období, kedy sa v interpretačnej praxi ustúpilo od tradičného delenia na tiché a hlasné súbory (*alta cappella*), na čele ktorých stáli mestskí trubači. Tí následkom tejto zmeny začali pestovať hru aj na tichších strunových, sláčikových, ale tiež dychových nástrojoch (viola da gamba, zobcové flauty, cinky). Ďalšou dôležitou inováciou hudobnej praxe bolo sprevádzanie vokálnych hlasov v liturgickej hudbe *colla parte*, kde sa cink používal spolu s pozaunami prinajmenšom od roku 1490.² Táto prax, ktorá pretrvala vyše dvesto rokov, spojila cinky a trombóny do spoločného consortu, pričom ich zároveň vyčlenila zo zaradenia medzi tzv. „hlasné nástroje“. Zmienené inovácie ansámblovej hry boli však prijaté až v 16. storočí a mali, prirodzene, aj svojich odporcov. Je pochopiteľné, že humanistickí teoretici, ktorí sa vo svojich estetických názoroch pomerne striktne držali antických ideálov, nevideli dôvod, prečo tieto „hlučné“ nástroje používať v komornej a duchovnej hudbe. Typickým príkladom sú vyjadrenia Vincenza Gallileiho (c1520–1591) z traktátu *Dialogo della Musica* (1581), ktorý o cinku hovorí: „Je to nástroj, ktorý treba viac používať pri vojskách, tak, ako používali Spartania tibiu, než v súkromných komnatách.“ Cink, ktorý používali nemeckí trubači na prelome 15. a 16. storočia, nemal ešte známu zahnutú podobu, ale išlo o tzv. rovný cink. Tento typ sa od zakriveného cinka, objavujúceho sa až koncom 16. storočia, odlišuje len rovným tvarom, kruhovým prierezom a konštrukciou z jediného kusu dreva. Kedže v tomto prípade nebolo nutné riešiť problémy s pevnosťou spoja a vzduchotesnosťou, nástroj nemusel byť obalený kožou. Zakrivenie, osemuholníkový tvar a povrchová úprava sú teda najmä sofistikovaným ergonomickým vylepšením, umožňujúcim pohodlné a pevné držanie nástroja len palcom a malíčkom pravej ruky. Vďaka tomu je možné ľahšie zahrať tón *a'*, pri ktorom zostávajú všetky otvory otvorené a vzniká problém s držaním a pritláčaním nástroja



Nátrubok na cornettine so zlatým zdobením zo zbierky Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (foto: P. Sabo)

o pery. Zakrivený cink sa v hudobnoteoretickej spisbe objavuje prvýkrát v rukopisnom ilustrovanom traktáte *Il Dolcimelo / Libro terzo* (ca. 1600) od Aurelia Virgiliana v tabuľke hmatov pre cink a „novej tabulatúre pre cink a trombóny“. Nevieme presne, kedy a kde sá táto dôležitá inovácia súvisiacia s tvarom nástroja udiala, ale niektorí bádatelia si myslia, že rodiskom novej zakrivenej podoby cinku boli Benátky.³ Následný vývoj smeroval k vytvoreniu celej rodiny cinkov schopných pokryť všetky hlasové polohy. Prvá zmienka o rozsahovo nižších typoch cinku sa nachádza v 2. zväzku známeho traktátu Michaela Praetoria (1571–1621) *Syntagma Musicum / De Organographia* (1618), kde sa rozlišuje päť odlišných podôb nástroja. Okrem zastaraného rovného a inovovaného zakriveného cinka Praetorius popisuje aj tenorový cink (*cornon* alebo *cornetto torto*) a *cornettino*, kratší sopraninový cink, nazývaný aj kvintový, ktorý →



Zľava cornettino, krivý cink, tichý cink z Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna (foto: P. Sábo)

→ ladí o kvintu vyššie. Poslednou zmienenou podobou je tzv. tichý cink, ktorý býva často mylom považovaný za rovný cink. Konštrukčne ide totiž o takmer totožné nástroje, no tichý cink nemá nasadzovací nátrubok ako ostatné. Nátrubok je v tomto prípade vysústružený priamo do tela nástroja, je oblejší, bez hrán a hlbší, čo mu dáva špecifický subtilny zvuk vhodný na sprevádzanie spevu. Záhadami sú dodnes opradené francúzske cinky, ktoré opísal už zmienený Marin Mersenne v *Harmonie universelle*. Od ostatných cinkov sa líšia typológiou odvodenou z francúzskej päťhlásnej faktúry a tiež siedmym hmatovým otvorom na prednej strane, pri nižších typoch ovládaným klapkou s fontanellou. O správnosti Mersennových pozorovaní svedčia jediné dva zachované exempláre francúzskeho pôvodu deponované v Musée de la Musique v Paríži. Tieto dĺžkou zodpovedajú Mersennom opisovanému *taille de cornet*, majú naspodu široký otvor, no chýba im spomínaná klapka. V *Harmonie universelle* sa taktiež prvýkrát dozvedáme o serpente, ktorý je aj napriek odlišnej konštrukcii v podstate basovou variantou cinku. Zaujímavosťou je, že rodina cinkov zo zvukovo-estetických dôvodov nikdy nevytvorila consort (Praetorius nepovažoval tenorové cinky za pekne znejúce), v praxi bolo zaužívané teleso zložené z cinkov a trombónov.

História cinku na území Slovenska

Predpokladáť, že sa u nás cink nepoužíval, pretože sa žiadny nezachoval, by bolo mylné. Niektoré z inventárnych zoznamov hudobných nástrojov zo 17. storočia prítomnosť týchto nástrojov na území dnešného Slovenska potvrdzujú.⁴ Ide predovšetkým inventár niekdajšieho bratislavského evanjelického kostola (dnes Jezuitský kostol) a kláštory piaristov v Prievidzi a Podolínci. V tomto prípade je dokonca doložené,

že piaristi hru na cinku aj vyučovali. Bežne sa hra na dychových nástrojoch učila u trubačských majstrov. Z cestopisu skladateľa Daniela Speera (1636–1707) *Uhorský alebo Dáčky Simplicissimus* (1683) je možné vycítať, že sa vyučil za trubača v Sabinove. Kedže v jeho didaktickej publikácii *Hudobný štvorlístok* (1697) venuje jednu kapitolu aj cinku a poskytuje tiež praktické rady, ako aj tabuľku hmatov s efektívnym riešením problematického tónu *b'*, možno predpokladať, že ovládal aj hru na cinku. To, že cink bol nástrojom trubačov aj na našom území, potvrdzuje hned niekoľko dokumentov, ako napríklad *Pracovné podmienky a povinnosti mestských trubačov v Levoči* (ca. 1675–1678)⁵ a príslaha trubačov z Bardejova z roku 1655,⁶ kde sa okrem trubačských povinností menujú aj nástroje, o ktoré sa museli títo hudobníci staráť. Obráťme teraz pozornosť na domácu tvorbu pre cink. Okrem Speera, ktorý cink použil v didakticky orientovaných skladbách a sonátach, komponoval pre cink aj Samuel Capricornus (1628–1665). Z čias jeho pôsobenia v Bratislave možno spomenúť niekoľko kompozícii zo zbierky *Opus musicum* (1655): *Kyrie* z omšového cyklu a malé duchovné koncerty *O venerabile sacramentum* a *Judica Domine*. Capricornove party sú pomerne náročné, položené veľmi vysoko, a preto vhodné skôr pre malé *cornettino* než pre štandardný cink. Je otázne, či niektoré z jeho neskorších či posmrtné vydaných kompozícii nepochádzajú aj z čias pôsobenia v Bratislave. Je však zrejmé, že Capricornus aj po odchode z Bratislavu do Stuttgartu pokračoval v komponovaní hudby obsahujúcej komplikované a vysoké party cinkov. Dokazuje to jeho spor s tamojším organistom Philippom Friedrichom Böddeckerom (1607–1683), ktorého syn David bol dvorským hráčom na cinku. Ten sa stažoval, že Capricornus od neho žiada hrať na *cornettine „so hohe und schwehre Stückh“*. Capricornus ostro kontroval tým, že hrá na cinku „ako na kravskom rohu“ a robí to tak, „ako ked' fena vrhá mladé“. Ak si Capricornus z Bratislavu, nepochybne inšpirovaný viedenským cisárskym dvorom, priniesol také vysoké nároky, že viedli dokonca k vytvoreniu špecializovanej platenej pozície cinkistu v Stuttgartu, naskytá sa otázka: boli v Bratislave takí zdatní hudobníci, ktorí by vyhoveli jeho požiadavkám?

X

Poznámky:

- 1 REIDEMEISTER, P.: *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis V – Zink und Posaune. Studien zur Überlieferung, Instrumentenbau und Repertoire*. Winterthur: Amadeus, 1981.
- 2 POLK, K.: Auguste Schubinger and the zinck: Innovation in Performance Practice. In: *Historic Brass Society Journal*. Vol.1, 1989, s. 88.
- 3 DICKEY, B.: Far buon stromento: A Survey of the Technique and Repertoire of the Cornetto in its Golden Age. In: *Die Zinken un der Serpend der Sammlung alter Muskinstrumente*. Wien: Kunsthistorisches Museum, 2011, s. 72–73.
- 4 KALINAYOVÁ, J. a kol.: *Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert*. Bratislava: SNM, 1995.
- 5 PETŐCZOVÁ, J.: *Polychorická hudba I*. Prešov 1998, s. 90.
- 6 PETŐCZOVÁ, J.: Prešovskí mestskí hudobníci v 17. storočí. In: *Slovenská hudba* 19 (1993), č. 3–4, s. 363.
- 7 SITTARD, J.: Samuel Capricornus contra Philipp Friedrich Böddecke. In: *Sammelände der Internationalen Musikgesellschaft III/1*. Breitkopf & Härtel, Liepzig 1901, s. 87–128.

Literatúra:

- DICKEY, B., COLLVER, M.: *A Catalog of Music for the Cornett*. Indiana University Press, 1996.
ŠEBESTA, R.: *Renesančné hudobné nástroje I*. Bratislava: VŠMU, 2014.

Odporučané počúvanie:

„Quel Lascivissimo, Cornetto...“ Virtuoso Solo Music for Cornetto, Bruce Dickey, Tragicomedia, Accent, 2005.