
K aplikaci francouzské
varhanní literatury
na české a německé nástroje



Marie Minářová

*Reflection of French Organ
Literature and Its Application on
Czech and German Instruments*

Abstract: This document deals with 17th–19th century French compositions and their application to Czech and German organs. The study is based on main characteristics of organ building in the examined countries (France, Czech Republic, Germany) and focuses on identical elements and on alteration of absent elements. Possible solutions, applicable in connection with the the issues discussed, are suggested on the basis of the collected information about certain organ types, as well as of the results of interpretation organ courses (2019) and written experience of leading Czech teachers.

Keywords: Baroque, Romanticism, application of French literature, registration proposal, disposition, organ building

I. Historický kontext

Stručný vývoj českého varhanářství

O prvních varhanách v Čechách existují jen kusé písemné zprávy a jejich podobu si můžeme domýšlet pouze na základě porovnávání se zprávami z okolních zemí. Několik málo varhan z období mezi 11. a 14. stoletím, o nichž najdeme zmínku v literatuře, bylo však prakticky zničeno při husitských válkách a mnoho o nich nevíme. Konkrétnější zprávy o podobě a vývoji varhan tak nalezneme až v období renesance, zejména po třicetileté válce, kdy nastal velký rozmach varhanářství u nás.

České varhanářství obecně – přes všechny své dílčí zvláštnosti – spadá do vlivu německé kultury. Nástroje tohoto typu se od klasických francouzských varhan odlišují především tím, že byly stavěny a principiálně založeny na jiných zvukových ideálech.

Mezi nejslavnějšími varhanáři v 17. a 18. století na území Čech je třeba kromě Hanse Heinricha Mundta (1632–1691), původem z Kolína nad Rýnem, jmenovat především varhanáře loketské: Abrahama Starcka (1659–1709), Johanna Leopolda Burkhardta (1673–1741) a Leopolda Spiegela (1680–1730). Značnou část Starckovy a Burkhardtovy tvorby nalezneme v cisterciáckých a benediktinských klášterech, např. v Plasích, ve Zlaté Koruně, Kladrubech u Stříbra a dalších. K nejvýznamnějším středoevropským varhanářům řadíme také Johanna Davida Siebera († 1723), který vydobyl naší varhanářské tradici značný respekt.

Zprávy o varhanářství české provenience v letech 1600 až cca 1750 jsou doložitelné většinou jen ze smluvních listin, které bohužel zřídka poskytují dostatečné množství informací jak pro restaurování, tak pro badatelskou práci. Z takových dokumentů lze vyčíst názvy rejstříků, stopových délek nebo výčet povinností varhanáře a investora. Teprve od poloviny 18. století přibývají další upřesnění, ze kterých se dovídáme více o menzuře manuálů, pedálu, barvě kláves, počtu a rozměrech měchů, informace o materiálech a vzácně najdeme i zmínky o výšce ladění.

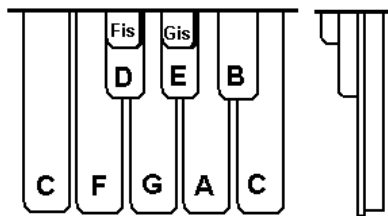
České varhanářství neslo značné následky třicetileté války, drancování Švédy (vypálené město Příbor roku 1643) a Prusy (bombardování Prahy roku 1757). Jindy varhany utrpěly škodu v důsledku živelních pohrom, jako byly bouřky, požáry a letní sucha. Mnoho cenného materiálu neuniklo krádežím a už tak dost špatnou situaci dovršila nedbalá manipulace s nástroji po josefínských reformách.

„Ve středověku a prakticky do nástupu renesance se v jihozápadní oblasti můžeme často setkat s rozsahem klaviatury od velkého F. Postupně se rozsah velké oktávy začal rozšiřovat a brzy se ustálila spodní hranice od velkého C. Na rozdíl od severozápadní oblasti, kde se vynechával zpravidla pouze tón Cis, se v jihozápadní oblasti nevyskytoval ani tón Dis a posléze ani další méně frekventované tóny Fis a Gis. Tím se dospělo k vytvoření tzv. krátké oktávy (viz obr. 1). U větších nebo luxusnějších nástrojů se tóny Fis a Gis zachovávaly a na klaviatuře se vkládaly nad tóny D a E (viz obr. 2). Rozsah

manuálu v diskantu končil zpravidla na tónu c^3 , případně d^3 . Nejběžnější rozsah pedálu byl od velkého C do malého a (18 tónů). Toto uspořádání však nebylo normalizované, a proto se u některých nástrojů můžeme setkat s různými odchylkami.⁴¹



Obr. 1: Krátká oktáva



Obr. 2: Lomená oktáva

Varhany procházely různými dobovými změnami. Nahrazování tónů Fis a Gis ve velké oktávě střídaly zpětné kroky, kdy se od krátké oktávy upouštělo a vracelo se zpět ke chromatickému členění.

Výhodou krátké oktávy je, že umožňuje varhaníkovi dosáhnout větší intervalové vzdálenosti. V jiném ohledu se ušetřilo na největších (nejdražších) píšťalách. Chromatická a krátká spodní oktáva je pro varhanáře a varhaníky stále aktuálním tématem. Často u restaurátorských prací dochází k různým dohadům, zda krátkou oktávou zachovat, nebo nikoli. Chromatická spodní oktáva dovoluje hráči uplatnit větší množství literatury, na druhou stranu bychom měli chránit vše historické. Jenže co je skutečně autentické?

Některé aspekty romantického období českého varhanářství

Varhany 19. století mají sice nástroj od nástroje jinou intonaci, přesto varhany z dílny Emanuela Štěpána Petra (1852–1930), Franze Riegera (1812–1885), bratří Schiffnerů nebo Paštiků vychází ze stejné podstaty, stále ještě ovlivněné německým varhanářstvím.

⁴¹ Jiří Sehnal. *Barokní varhanářství na Moravě. Díl 2*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2004, s. 49.

„Ve 2. polovině 19. století začínají některé české varhanářské firmy v dispozicích uplatňovat i jazykové řady. Ty se do té doby objevovaly jen ojediněle a zpravidla pouze v pedálu. U větších nástrojů se setkáváme i s více jazykovými řadami na jednom manuálu. Koncem 19. století se zavádějí různé vynálezy, které umožňují obohacovat dispozici a zvukové možnosti varhan. Mnohdy se jedná spíše o marketing varhanářů, ale často se díky těmto zařízením zvyšuje uživatelský komfort varhaníka a v neposlední řadě se podstatně snižují i pořizovací náklady. Tak například varhanář Emanuel Štěpán Petr s oblibou přidával manubrium s názvem Portunal 8', což pouze spojovalo Kryt 8' a Salicional 8'. Podobně přidával rejstřík Roh anglický 8', což bylo zase spojení Gamby 8' s Flétnou 8'. Firma Rieger si nechala koncem 19. století patentovat systém tzv. kombinačních rejstříků, kde jedna píšťalová řada sloužila pro dva rejstříky v oktávové poloze (Principal 8' – Oktáva 4', Flétna 8' – Flétna 4', Subbas 16' – Oktavbas 8' atd.). Kombinace extenzí s transmisem se stala postupně základem k systému unit.“²

Technické vynálezy 19. století našly své uplatnění i v konstrukci hracího a registračního zařízení varhan. Velký zvrat ve varhanářství představovalo využívání vzdušnice kuželové, zprvu s mechanickou trakturou, později s trakturou pneumatickou a poté i elektro-pneumatickou. „Zakladatel firmy Antonín Melzer (Mölzer) postavil v roce 1875 v Chotusicích u Čáslavě u nás první varhany kuželové soustavy a jeho synové v r. 1888 v Petrovicích u Kutné Hory první varhany soustavy pneumatické.“³

Nový typ vzdušnic umožňoval varhaníkům rychlejší a pohodlnější ovládání častokrát mohutných nástrojů. „Časem se paradoxně ukázalo, že zásuvková vzdušnice s mechanickou trakturou, používaná předtím po několik staletí, má mnohem větší spolehlivost, životnost a není tak náročná na údržbu. Navíc mechanická konstrukce je z hlediska stylové interpretace staré hudby nepostradatelná.“⁴

Barkerova páka se v Čechách začala objevovat poměrně pozdě, až kolem roku 1900, to je asi o šedesát let později než ve Francii. „Zbudování jedné z prvních Barkerových pák je písemně doloženo například v kostele sv. Barbory v Kutné Hoře na varhanách od Jana Tučka, op. 113.“⁵

Kromě konstrukční stránky se logicky mění i dispoziční praxe a s tím spojený zvukový ideál nástrojů. Ve 2. polovině 19. století ovlivnilo vývoj varhan několik aspektů, z nichž můžeme jmenovat alespoň ty nejdůležitější – nástup tovární výroby a ceciliánská reforma. Doznívající barokní tradice, které do té doby v Čechách přetrvávaly, se rychle přizpůsobovaly novým trendům, což se projevilo zejména na zvukovém ideálu nástrojů. Začal

² Václav Uhlíř, český varhaník, organolog a hudební pedagog [ústní sdělení]. Hradec Králové, 21. 9. 2020.

³ Vladimír Němec. *Pražské varhany*. Praha: František Novák, 1944, s. 234.

⁴ Tomáš Horák. *Varhany a varhanáři na Českolipsku. Historická vlastivěda Českolipska*. I. vydání. Česká Lípa: Archiv Česká Lípa, 1996, s. 6.

⁵ Václav Uhlíř, český varhaník, organolog a hudební pedagog [ústní sdělení]. Hradec Králové, 21. 9. 2020.

převažovat ekvální charakter dispozic, který kladl důraz na doprovodnou funkci nástrojů. Reforma a technické vynálezy ovšem přispěly i k přestavbám starých varhan a ke komolení jejich dispozic.

Významnými varhanáři českého romantismu jsou například Josef Gartner (1796–1863), Josef Prediger (1812–1891), Karel Vocelka (1813–1876), Josef Hubička (1866–1940), Josef Rejna – Josef Černý (vznik firmy 1884 – zánik 1927), Josef Kobrle (1851–1919). Dále jsou zastoupeny varhany z velkých závodů (Schiffner, Rieger, Tuček a Melzer), velký počet varhan byl vyroben varhanáři z Německa.

V 19. a 20. století většina malých varhanářských dílen v Čechách zanikla. Tradiční varhanářské dílny zkrachovaly, protože se výroba varhan soustředila do větších či menších továren, které bohatě stačily zásobovat domácí i zahraniční trh. „Koncem 19. století a zejména v první polovině 20. století se stala výroba doménou velkých závodů (v Praze, Krnově, Kutné Hoře, Žitavě, Budyšině, Drážďanech, Vídni, Ludwigsburgu, Frankfurtu atd.), které byly schopny zásobovat z tovární velkovýroby prakticky celou Evropu i zámorí.“⁶

V kostce o klasickém francouzském varhanářství

Zatímco německým (zejména severoněmeckým) varhanám přísluší samostatnost a nezávislost jednotlivých strojů neboli manuálů, tzv. „Werkprinzip“, srdcem francouzských varhan je „Grand Orgue“ s plně rozvinutým principálovým sborem, rozličnými flétnami a jazykovými hlasy.

První užití označení „francouzská klasická éra“ sahá až do roku 1636. Tehdy byl klasický styl poprvé formulován v knize *Harmonie universelle* od Marina Mersenne.⁷ Toto období skončilo vypuknutím Velké francouzské revoluce (1789), která spolu s rušením církevních institucí na čas zničila i varhanářské řemeslo.

Z klasické éry se dochovaly nejčastěji varhanní skříně. Vnitřek varhan mnohdy nepřežil francouzskou revoluci nebo změnu vkusu v 19. století. O francouzském varhanářství zlatého věku jsme dobře informovaní díky knize benediktinského mnicha Doma Bédose de Celles *L'art du facteur d'orgues*⁸, jehož precizní ilustrace také pozoruhodně dokládají vynikající inženýrství francouzských varhan v 17. a 18. století.

Období baroka ve Francii reprezentovaly dva silné rody varhanářů: Thierry a Cliquot. Nástroje z jejich dílny se od německých varhan liší mimo jiné stavbou a využitím pedálu. Standardní pedál je vybaven rejstříky – Trompette 8', důležitým rejstříkem pro vedení cantu firmu, a Flûte 8', basovým rejstříkem doprovázející flétnové hlasy v manuálu. Jeho vzhled

⁶ Tomáš Horák. *Varhany a varhanářství Děčína a Šluknovska*. I. vydání. Děčín: Nadace Vlastivěda okresu děčínského, 1995, s. 6.

⁷ Marin Mersenne. *Harmonie universelle: contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636, s. 132.

⁸ Dom Bédos de Celles. *L'art du facteur d'orgues*. Paris: De L'Imprimerie De L. F. Delatour, 1778.

se dá připodobnit ke krátkým pahýlovitým klávesám, jejichž počet je variabilní, nejčastěji se však setkáváme s pedálem v rozmezí 13 až 28 tónů. Poslední oktáva může být řešena takto: C, A (místo Cis), D, Dis, E, v jiném případě tón Cis zcela chybí (C, D, Dis, E), ale existují i jiná uspořádání. Šestnáctistopé a další pedálové rejstříky se používají až od druhé poloviny 18. století.



Obr. 3: Francouzský barokní pedál⁹

S vrcholným barokem se nástroje stále zvětšují, ale podstata tónového plánu se od starších nástrojů neliší. Bohatství jazykových rejstříků ve francouzském varhanářství má stejnou úlohu, důležitost a význam jako principálový sbor s mixturami pro varhanářství české a německé.

Zachycení základních prvků francouzského romantismu

V romantismu se začaly německé i francouzské nástroje budovat s četnými osmistopými hlasy, které varhaníkovi umožňovaly rychle a plynule měnit dynamiku nástroje.

⁹ mjp. Katherine Crosier. „Musings from the Organ Bench.“ [cit. 4. 11. 2020]. Dostupné z: <https://1url.cz/rzgw1>.

Francouzští romantičtí skladatelé pokračovali v tradici zapisování registračních návodů do not tak, jako to bylo zvykem v době klasické éry. Od 19. století kromě rejstříků přibýlo označování crescenda, decrescenda, připravených kombinací a přesně určených míst, kde je příhodné rejstříky přidat či ubrat. Nejdůležitějším aspektem registrační praxe v romantismu byl způsob, kterým se utvářelo velké crescendo a decrescendo na Cavaillé-Collových varhanách. Tento postup se užívá dodnes.

Dříve než mohla hra začít, bylo nutné varhany tzv. připravit:

- Rejstříky „Fonds“ byly vytaženy na každém manuálu a také v pedálu. Pokud v notách nebylo uvedeno jinak, „Fonds“ za normálních okolností zahrnovaly 16', 8', 4' labiální hlasy kromě „Voix céleste“. Rejstříky z „Grand Orgue“ nezačaly znít, dokud nebyla stlačena příslušná pedálová kombinační šlapka.
- Pak se aktivovala pedálová spojka s hlavním manuálem „Tirasse Grand Orgue“, takže všechny rejstříky, které zněly v hlavním manuálu, zněly také v pedálu.
- Rejstříky „Anches“ byly vytaženy na každém manuálu. Jednalo se o 16', 8' a 4' jazykové rejstříky a všechny vysoké labiály, které se používaly k zesílení zvuku. Opět žádný z těchto červeně označených rejstříků nezněl, dokud nebyla požadovaná pedálová kombinace uvedena v činnost.
- Šlapka ovládající žaluzii „Pédale d'expression“ byla zajištěna v dolní poloze.

Až po uskutečnění přípravných kroků se mohlo přistoupit k samotné hře:

- Varhaník začal hrát na „Grand Orgue“, který byl propojen s „Récit“. Ve varhanách zněly pouze rejstříky třetího manuálu, dokud nebyla sešlápnuta kombinace „Grand Orgue sur machine“. (Rejstříky třetího manuálu zněly také v pedálu skrze „Tirasse Grand Orgue“.)
 - Dále se propojil „Positif“ do „Grand Orgue“ a začalo znít více „Fonds“ hlasů, jak v manuálu, tak přes „Tirasse“ automaticky i v pedálu.
 - Nyní bylo povoleno použít kombinaci „Grand Orgue sur machine“, která opět zesílila jak manuál, tak pedál.
 - Následovalo sešlápnutí šlapky „Anches-Récit“, které způsobilo přidání všech jazyků a dalších pomocných rejstříků z „Récit“ do hlavního stroje a pedálu. Posílením těchto hlasů a postupným znovuotevřením žaluzie se vytvořilo brilantní crescendo.
 - Přidala se kombinace – „Positif anches“.
 - Aktivovala se kombinace „Grand Orgue anches“.
 - Vrcholu crescenda bylo dosaženo pomocí „Pédale anches“.
- Decrescendo bylo docíleno obrácenou realizací výše uvedeného postupu.

„Aristide Cavaillé-Coll dovršil francouzské varhanářství a to v několika ohledech: rozšířil „Récit“ a pedál, zvýšil tlak vzduchu, použil harmonické labiální a jazykové rejstříky, aby zesílil

diskant, opatřil každý manuál celou řadou skvělých jazykových rejstříků, vynalezl systém kovových pedálových šlapek, jako první použil Barkerovu páku při stavbě nástroje v chrámu St. Denis (1841), kterou později ještě zdokonalil, spojil klasickou ‚Furniture‘ a ‚Cymbale‘ v jedinou nízkou mixturu ‚Plein jeu‘, s oblibou používal horizontální jazyky ‚En chamade‘ a je označován za vynálezce ‚Trompette harmonique‘.¹⁰

Varhany od Cavaillé-Colla a obdobných francouzských varhanářů jsou vhodné k interpretaci romantických symfonických děl a skladeb s homofonní strukturou. Obvykle jsou manuály řazené takto – „Grand Orgue“, „Positif“ a „Récit“. Čtyřmanuálové varhany mají mezi „Grand Orgue“ a „Positif“ umístěný tzv. „Bombarde“. Pátý manuál „Grand-Choeur“ se objevuje vzácně, tedy jen na největších varhanách, a to pod „Grand Orgue“. Manubria rejstříků jsou pravidelně uspořádaná v řadách po obou stranách klaviatur. V podobném stylu členěné nacházíme i pedálové kombinační šlapky, které jsou oproti manubiím posazené pouze do jediné linie těsně nad pedálem.

Pozoruhodné je, že Cavaillé-Coll do varhan zahrnul menší množství mixtur a vysoko znějících rejstříků, než měly francouzské varhany v klasické éře, a uplatňoval je pouze za účelem dodání většího lesku a brilantnosti jazykům. Varhanářovou myšlenkou bylo pomocí „Anches“ završit skupinu „Fonds“. Tímto způsobem dokonale propojil „Plein jeu“ a „Grand jeu“ klasických varhan v jeden skvostný, plný zvuk.

II. Rozdíl mezi francouzskými a německými rejstříky

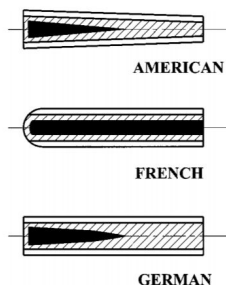
Někteří odborníci dokážou podle vzhledu píšťal, konstrukce jazyčků a zvukového zabarvení přesně identifikovat, o jakou varhanářskou dílnu se jedná. V zásadě lze z poslechu odhadnout zemi původu (případně imitaci) a s ohledem na zdobení píšťal si můžeme domyslet přibližné stáří jazykové řady. Proč jazyky v Německu nebo ve Francii zní jinak, souvisí primárně s odlišnou varhanářskou tradicí a jiným zvukovým ideálem. Totéž platí v literatuře, kde jazyky zaujímají jinou úlohu a odlišný stupeň v dynamice. Podle mého názoru též jazyky značnou měrou ovlivňuje řeč národa.

Německé jazyky znějí velmi razantně a uplatňují se k završení tutti. V crescendovém válci jim náleží poslední stupeň zesílení, tedy nastupují až po mixturách, což souvisí se symfonickým hudebním stylem 19. století, kdy žestě obvykle zdobily či korunovaly nejdůležitější a zároveň nejzávažnější pasáže.

Oproti tomu francouzským jazykům je vlastní výrazný základní tón a světlejší zvuková struktura. Samotné jazyky tvoří „Grand Jeu“. Tradiční francouzská registrace nepřipouštěla kombinaci mixtur a jazyků. Mixtury s ostatními vysoko znějícími labiálními hlasy slouží

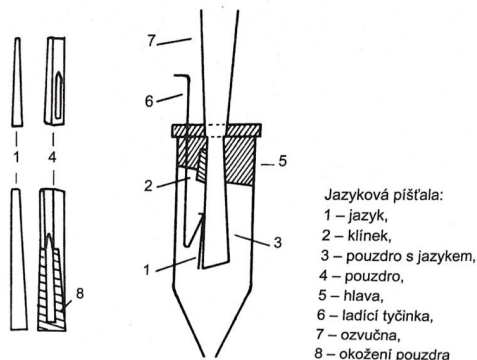
¹⁰ George H. Ritchie – George B. Stauffer. *Organ Technique: Modern and Early*. USA: Oxford University Press, 2000, s. 297. (Překlad autorka.)

u Francouzů k tomu, aby byl zvuk v jednotlivých polohách v plenu propojený s principálovým sborem. Jelikož jazyky z fyzikální podstaty v basu znějí silněji než v diskantu, aby byla tónová řada vyrovnaná, používá se smíšený rejstřík „Cornet“. Tento jediný rejstřík se smí k jazykům přidávat.



Obr. 4: Typy pouzder a jazyčků

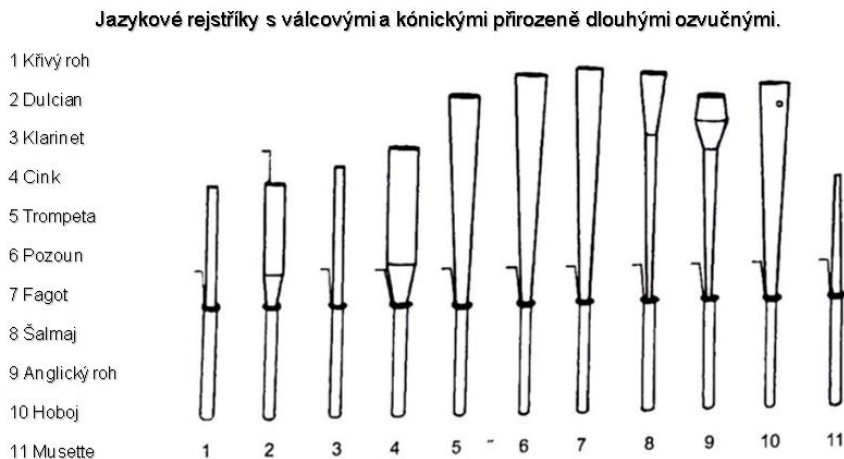
Na obrázku jsou zobrazena tři odlišná pouzdra, ve kterých je zcela zasunutý jazyček. Dr. George Plitnick, profesor fyziky na Frostburg State University v Marylandu, popisuje ve svém článku¹¹ vibrace různých jazykových rejstříků píšťalových varhan, včetně parametrů, které zásadně ovlivňují tón. Vypořádkoval, že na chvění má veliký vliv tvar jazyčku umístěného do pouzdra a těla píšťaly.¹² Výsledný tón je tedy závislý na materiálu, tloušťce, tlaku a délce píšťaly. Výzkum byl zaměřen na jazyky německé, francouzské a americké. Obrázky znázorňují soustavu jazykové boty a časté typy ozvučen.



Obr. 5: Popis a části jazykové boty

¹¹ mip. „Vibration characteristics of pipe organ reed tongues and the effect of the shallot, resonator, and reed curvature“ [on-line]. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 15 July 2000 [cit. 21. 7. 2020]. Dostupné z: <https://1url.cz/GzDFS>.

¹² Jinak také rezonátor nebo ozvučna.



Obr. 6: Typy ozvučen

Dále dělíme rejstříky na nárazné a průrazné. „Některé jazyčky jsou širší než otvor pouzdra. Při kmitání na ně narážejí, a jmenují se proto nárazné. Okraj pouzdra může být okožen nebo neokožen. Jejich zvuk je jadrný, kovový. Průrazné jazyčky kmitají otvorem pouzdra a jejich zvuk je měkký.“¹³

Naše prostředí kombinuje oba dva typy. V kostele sv. Ludmily na náměstí Míru v Praze patří do nárazných jazyků Pozoun 16' a Trompéta 8', německy znějícími jsou průrazný Klarinet 8' a Vox humana 8'.

Rozhodneme-li se interpretovat francouzskou literaturu na české nástroje, dojdeme do bodu, ze kterého vede k naplnění registračního postupu dvojí cesta. Buď dodržujeme přesně dynamická předepsání, nebo se snažíme co nejvíce využít spektra barev nástroje. K docílení podobného zvuku a co nejautentičtějšího vyznění skladby nás musí vést především zvuková představivost, kterou by měl interpret následovat a snažit se ji realizovat. K dosažení tohoto výsledku je nezbytně nutná vlastní interpretační zkušenost s hrou na historické nástroje dané země.

III. O interpretaci francouzské hudby na českých varhanách

Je sporné, zda bychom se měli o interpretaci francouzské barokní literatury vůbec pokoušet, protože české barokní varhany postrádají jazykové rejstříky, a navíc není jejich

¹³ Vratislav Bělský. *Nauka o varhanách*. Praha: Bärenreiter, 2000, s. 18.

menzura dostatečná. Jiná je situace u romantických nástrojů. Po roce 1850 (nutné počítat se zpožděním v Čechách) se varhany západní Evropy unifikuji, mají podobné rozsahy, pomocná zařízení atd. Varhany ve Francii jsou vybaveny pedálovými kombinacemi, díky kterým může varhaník snáze rychle měnit hlasitost a propojovat stroje mezi sebou. České romantické varhany mají na rozdíl od francouzských crescendový válec, který jiným způsobem umožňuje varhaníkovi praktický pohyb po celé dynamické šíři. Také jsou opatřeny minimálně jednou volnou kombinací a předvolbami typu pp, p, mf, f, ff, tutti apod. V jistém ohledu mají francouzské varhany mnohem více jazykových rejstříků, které se – v menším měřítku a také v jiném charakteru – vyskytují i u nás. Na druhé straně francouzské alikvotní řady nejsou v porovnání s našimi tak bohaté, a proto si můžeme dovolit měnit povahu rejstříků v kombinaci s jinými.

Uvedené odlišnosti mezi francouzskou a českou varhanářskou tradicí by mohly naznačovat, že autentická interpretace tohoto typu hudby není reálně možná. Pokud bychom chtěli ideálního provedení dosáhnout, museli bychom k tomu mít francouzskou katedrálu, akustiku, dobový nástroj, francouzského varhaníka... přinejmenším. Přesto si dovoluji tvrdit, že by byla nesmírná škoda ochudit se o zahraniční literaturu v Čechách jen z důvodů purismu.

Varhany v oblasti Čech a Moravy mají mnoho skvělých vlastností, které se při hře francouzské literatury hodí. České varhany jsou schopny vyjádřit kontrast dynamickým echem. Nástroje jsou stavěny obvykle jen se dvěma manuály, nicméně když chce interpret zahrát francouzskou barokní hudbu, dokáže to i s tímto omezením, tedy bez manuálů „Récit“ a „Écho“. Z rejstříků, které jsou běžně dostupné, by se Flétna 8' + Principál 8' mohly rovnat síle Montre 8'. Francouzské flétny jsou velmi jemné, charakterem se přibližují Salicionálu 8', případně Salicionálu 8' s Biffarou 8', s trochou představivosti by mohla Flétna 4' simulovat Fugara 4'. Prestant 4' zní obdobně jako Principál 4' na pozitivu. Quintadena 8' je asi jediný sólový rejstřík na našich varhanách. Absenci jazykových rejstříků můžeme omluvit a nahradit brilancí našeho plena, které je v porovnání s francouzským principálovým sborem velmi jasné, ostré a plné energie.

Výhodou francouzských nástrojů je dělená vzdušnice na dva tlaky pro jazykové a vysoké labiální rejstříky, velmi účinná (dvojitá) žaluzie, „Appel d'anches“ a další připravené kombinace, kterými varhaník bez asistence lehce docílí plynulého crescenda a decrescenda. Na našich pneumatických a mechanických nástrojích můžeme některou z těchto připravených kombinací nastavit do volné kombinace. Pneumatické nástroje nám ještě umožňují zapínat a vypínat ruční rejstříky, dále oba typy nástrojů disponují manuálovými a pedálovými spojkami. Většina evropských varhan 19. století vykazuje oktavové spojky, díky nimž se dá vyřešit mnoho registračně náročných úkonů. Například na varhanách s pneumatickou trakturou u sv. Tomáše na Malé Straně se setkáváme v manuálu s oktavovými spojkami: III/I 4', 8', 16', II/I 4', 8', 16'', III/II 4', 8', 16'.

Čím více bude zapnutých rejstříků ve třetím manuálu, tím účinnějšího žaluziového crescenda bude dosaženo. Plynulé a efektivní zacházení s žaluzií je samo o sobě velkým

uměním. Existuje však způsob, jímž se dá žaluzie uměle nastavovat. Varhaník otevírá žaluzii a ve chvíli, kdy by potřeboval dál „crescendovat“, žaluzii zavře a nově aktivuje takový počet rejstříků, aby odpovídal předchozí výsledné dynamice i původnímu zvuku. Celý proces se může několikrát opakovat. Tento styl crescenda nám předvedl na varhanách ve Smetanově síni (2008) a ve Dvořákově síni (2019) světově proslulý interpret varhanní literatury Olivier Latry (1962), který používal žaluzii naprosto elegantně a technicky dokonale.

V historii se „oktávovalo“ docela běžně. Dokonce i u nás, pokud bylo zapotřebí docílit slavnostnějšího rázu při bohoslužbě v kostele, hrál varhaník danou píseň nebo improvizaci o oktávu níže. České barokní varhany nejsou specifické pouze díky zvuku brilantních mixtur a vysoko znějících rejstříků, které francouzské varhany v určitém ohledu postrádají. Typický je i počet osmistopých rejstříků, jichž na našich barokních varhanách rozhodně nebylo málo. Králiční varhanáři používali úplně běžně na hlavním stroji šest 8' rejstříků. Z jejich dílny pochází i nástroj u sv. Václava v Lanškrouně, který disponuje v hlavním manuálu následujícími rejstříky: Principál 8', Flétna 8', Biffara 8', Salicionál 8', Viola da Gamba 8' a Kvintadena 8'.

„Oktávování“ a používání super nebo sub oktávových spojek na romantických varhanách jsou dvě odlišná témata. Použijeme-li všechny spojky všech strojů i pedálu tak, jak požaduje skladatel na počátku skladby, zjistíme, že další dynamické zesílení, které velké francouzské varhany ještě umožňují, české nástroje už nedovolují. Proto se zdá být lepší variantou rejstříkovat pragmaticky než dogmaticky.

IV. Rejstříky, jejich podobnosti a nahrazování

Hoboj. César Franck vycházel z toho, že Hoboj zaujímal místo v základním orchestrálním obsazení, takže zařadil Hoboj do základních hlasů spolu s rejstříky „Fonds“. Obvykle bývá vytažen společně s Krytem 8' (Bourdonem 8'), který mu dodává oporu a pevný základ. Tak se tomu děje i u nás. Slučování Hoboje s jiným základním rejstříkem se vyhýbáme pouze v případě, že se tyto hlasy nepojí nebo se jazyk nachází v rozladěném stavu. Charakter Hobojů na českých romantických varhanách je převážně ostřejší vlivem jiné intonace. Těmto jazykům byla vlastní plná škála alikvotních tónů. Při rejstříkování operujeme se správným poměrem a intenzitou zvuku vůči ostatním rejstříkům. Hledáme zvukovou vyrovnanost tak, aby Hoboj zněl vyváženě vůči doprovodu na druhém manuálu nebo aby byl slyšitelný, když spojíme všechny osmistopé rejstříky všech manuálů.

Voix humaine. Chvějící se jemný rejstřík s převahou alikvotních tónů nad základním tónem. Místo Voix humaine se nabízí použití Voix céleste, ideálně v seskupení se smykem nebo jiným základním hlasem. Chybí-li nám Voix céleste, nahradíme rejstřík Salicionálem 8' společně s tremolem, eventuálně použijeme jinou variantu. Při hře se Voix humaine vytahuje jen ve výjimečných příležitostech, pokud je hlas skladatelem požadován. Stejně jako Hoboj ani Voix humaine se nezapíná kombinací „Anches“.

Trompette harmonique. Mezi oblíbené a typické francouzské rejstříky patří Trompette harmonique, podobně jako Flûte harmonique s delšími píšťalami produkujícími větší množství alikvotních tónů. Trompette harmonique vytvoříme z běžné Trompety tak, že ji dobarvíme flétnami a kryty.

Gamba. Na varhanách, kde je instalována Gamba povahově řízná, může být použita jako sólový hlas samostatně nebo s jemným Krytem/Flétnou, podle zvukového spektra konkrétního nástroje. Teoreticky, jestliže Gamba může kompenzovat Klarinet, pak úzký, slabý smyk typu Aeolina ve spojení s Krytem může nahradit Voix humaine.

Houslový principál. Jedním z velmi uplatnitelných rejstříků k interpretaci francouzské hudby je, podle mého názoru, Houslový principál 8', který se s našimi jazyky skvěle pojí, zvýrazňuje je, a přitom nezakrývá. Jazyky typu Hoboj mohou kompletně změnit povahu zvukového zabarvení. Například u pražského sv. Tomáše na Malé Straně, přidáme-li k Hoboji 8' Flétnu 4', Houslový principál 8', dále všechny 8' rejstříky třetího manuálu kromě Voix céleste a také všechny 4' rejstříky mimo Oktávy 4', dočkáme se výsledného zvuku velmi podobného Trompette harmonique 8'. Průraznější Trompeta se dá vytvořit spojením Klarinetu 8' a Oktávy 4'. Příhodnou náhradou za Houslový principál 8' je Roh kamzičí 8'.

V. Registrace barokní suity

Louis-Nicolas Clérambault (1676–1749): *Suite du premier ton*

Suitu jsem si vybrala proto, že pochází z vrcholné epochy baroka. Uspořádání drobnějších částí, včetně zdobení a inégalu, zrcadlí tradiční způsob hry klasického francouzského stylu. Dochovalo se nám mnoho materiálů z významných chrámů Francie, v nichž lze dohledat, kde a jak se konkrétní část rejstříkovala. Aby byl zdroj informací pestřejší, dovolila jsem si ke každé malé formě vložit doporučený způsob registrace od jiného dobového skladatele. Ve zbylých dvou sloupcích je uveden návrh registrace, na který je možné nahlížet jako na autentické řešení.

Vzhledem k tomu, že jsou pro české baroko typické dvoumanuálové varhany s krátkou oktávou, rozhodla jsem se rejstříkovat suitu v kostelech Nejsvětějšího Salvátora a sv. Františka Serafínského, kde jsou varhany těchto vlastností, a navíc se jedná o varhany unikátní a cenné. Pokud někde chyběly požadované rejstříky, nahradila jsem je barvami, které byly schopny zachovat vyváženost mezi sólovým a doprovodným hlasem, dvěma rovnocennými hlasy a jinými požadovanými předpisy.

Dispozice varhan v kostele Nejsv. Salvátora v pražském Klementinu

I. manuál (C–c ³)	II. manuál	Pedál (C–a ⁰), krátká oktáva
Principal Octava Quinta Superoctava Mixtura Cimbel Salicional Quintadena Rohrfletten Flauta	Principal Mixtura Octava Quinta Copula maior Copula minor	Sub Bass Ap. Sub Bass Cl. Principal Bass Flauta Bass Octav Bass Quint Bass Trompet Bass

Dispozice varhan v kostele sv. Františka Serafinského

Hlavní stroj C, D, E, F–c ³ , 47 tónů (lomená oktáva)	Positiv C, D, E, F–c ³ , 47 tónů	Pedál C, D, E–a, 12 tónů (krátká oktáva)
Principal 8' Bordun 8' Octave 4' Flute 4' Quint 3' Mixtur 6 fach	Gamba 8' Salicional 8' Fugara 4' Mixtur 4 fach Přetahovací spojka I/II	Subbass 16' Octavbass 8' Quintbass 6' Choralbass 4'
Spojka manuálová, ladění 415 Hz/15 °C, modifikovaný středotón		

Původní registrace ¹⁴ barokní skladatelé, výběr	Návrh registrace I kostel Nejsv. Salvátora v pražském Klementinu anonym, 1780	Návrh registrace II kostel sv. Františka Serafinského Abraham Starck, 1701–2
Grand plein jeu – Dom Bédos G. O. Bourdon 16', Montre 16', Bourdon 8', Montre 8', 8 pieds ouvert, Prestant 4', Doublette 2', Fourniture, Cymbale Pos. Bourdon 8', Montre 8', Prestant 4', Doublette 2', Fourniture, Cymbale Péd.: Trompette 8', Clairon 4' (La tessiture de ce plein jeu semble s'opposer á l'emploi des jeux de 16 pieds du G.O.)	Manuálové tutti, ruční spojka Ped. Trompet Bass 8', Flauta Bass 8', Subbas 16'	Manuálové a pedálové tutti

¹⁴ Roland Lopes. *Tables de registrations pour la musique d'orgue française du XIVe au XIXe siècle* [on-line]. 2008 [cit. 5. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.icking-music-archive.org/lists/Tables-de-registrations.pdf>.

Původní registrace¹⁴ barokní skladatelé, výběr	Návrh registrace I kostel Nejsv. Salvátora v pražském Klementinu anonym, 1780	Návrh registrace II kostel sv. Františka Serafinského Abraham Starck, 1701–2
Fugue – J. Boyvin	G.O. Octava 4', Flauta 8'	G. O. Copula 8'
G. O. Trompette 8', Bourdon 8', Prestant 4' Pos. Cromorne 8 seul. Clavier accouplés. Ou sur le clavier de Pos. aec.: Cromorne 8', Bourdon 8', Prestant 4'	Ped. Subbas 16'	Ped. Subbas 16'
Duo – G. Corrette	P. Principal, Cop. maior 8'	P. Fugara 4', Gemshorn 8'
Dessus, Pos. Bourdon 8', Prestant 4', Nasard 2 2/3', Tierce 1 3/5' Basse, G. O. Bourdon 16', Bourdon 8', Prestant 4', Doublette 2', Nasard 2 2/3', grosse Tierce 3 1/5', Tierce 1 3/5''	G. O. Principal 8'	G. O. Flauta 4', Copula 8'
Trio – J. B. Nôtre	P. Principal, Quinta	P. Fugara 4', Gemshorn 8', Mixtur
Au grand corps. Prestant. Quarte de Nazard, Montre de 8 Pieds. Bourdon de 8 pieds. Nazard. Tierce. Au Positif Montre. Cromorne et ad libitum Trompette avec, lors qu'on veut plus de force. Clavier poussé, la base au grand Orgue, deux parties á droite sur le Positif.	G. O. Rohrflöten 8', Flauta 8'	G. O. Principal 8'
Basse et Dessus de Trompette – N. Lebègue	P. Principal 4', Octava 2', Quinta, Cop. maior 8', Cop. minor 4'	P. Fugara 4', Gemshorn 8', Mixtur
Hardiment, l'Accompagnement sur le Bourdon et la Montre du Positif; A la Grand' Orgue, le petit Bourdon, le Prestant de la Grand' Orgue	G. O. Principal 8'	G. O. Principal 8', Kryt 8' Ruční spojka
Récits – J. F. J. Benaut	P. Copula maior, Copula minor	P. Salicional 8', Gemshorn 8', Fugara 4'
Les récits peuvent servir à plusieurs usages, selon le goût de l'exécuteur, soit pour récit d'Hautbois, Trompette, Nasard, Cromorne ou Voix humaine, et l'accomp du récit sera quelques jeux des fonds d'orgue sur l'autre clavier séparé	G. O. misto Cromhorne = Salicional 8', Quinta, misto Cornet = Salicional, Octava, Quinta Ped. Subbas 16', Flauta 8'	G. O. Cromhorne = Copula 8', Flauta 4', Quint 3' Cornet = Octav 4', Flauta 4', Copula 8', Quint 3' Ped. tutti

Původní registrace¹⁴ barokní skladatelé, výběr	Návrh registrace I kostel Nejsv. Salvátora v pražském Klementinu anonym, 1780	Návrh registrace II kostel sv. Františka Serafinského Abraham Starck, 1701–2
Dialogue sur les grands jeux – J. A. Silbermann G. O. Montre, Bourdon 16 pieds, Bourdon 8, Nazard, Doublette, Tierce, Cornet. Mit oder ohne Trompette Bass und Trompette Dessus. Pos. Prestant, Bourdon, Nazard, Doublette, Tierce. Mit oder ohne den Tremblant forte. Mit diesen Registern wird nicht Accorden mässig gespielt, vornemlich wird im Bass nur einfach, oder höchstens Octavenmässig gegriffen, keineswegs aber mit Quint und Terz.	Manuálové tutti + ruční spojka Ped. Trompet Bass 8', Flauta Bass 8', Subbas 16'	Všechny stroje tutti

VI. Registrace romantické skladby

César Franck (1822–1890): *Choral II*

Epocha francouzského romantismu se opírá o dvě významné osobnosti – varhanáře Aristida Cavaillé-Colla a skladatele Césara Francka. Cavaillé-Coll, aktivní v letech 1840–1899, vynalezl nový typ nástroje, tzv. symfonické varhany, čímž otevřel dveře francouzskému romantismu. César Franck, varhaník z baziliky Sainte-Clotilde v Paříži od roku 1858 až do své smrti, je právoplatně považován za průkopníka nové francouzské varhanní školy. Je tomu tak proto, že v některých svých dílech plně využil potenciál varhan Cavaillé-Colla a zcela tak uplatnil symfonický styl (*Grande Pièce Symphonique*, *Final* apod.). Od té doby každý francouzský skladatel píšící varhanní literaturu v 19. a 20. století pracoval ovlivněn nástrojem varhanáře Cavaillé-Colla a Franckovým přístupem k němu.

Druhý *Chorál h moll* patří k romantickým varhanním skvostům. Rozhodla jsem se demonstrovat ukázkou rejstříkování na dvou třímanuálových nástrojích, které pocházejí z dílen významných českých varhanářů. Snažila jsem se co nejvíce respektovat zadání Césara Francka.

Dispozice varhan v kostele sv. Ludmily na Vinohradech

I. manuál (C–f ³)	II. manuál	III. manuál	Pedál (C–d ¹)
Principal 16' Principal 8' Kryt 8' Flétna harm. 8' Viola alta 8' Roh lesní 8' Kvinta 5 1/3' Oktáva 4' Flétna harm. 4' Roh lesní 4' Kornet 4' Mixtura 2 2/3' Cymbál 2' Trompeta 8'	Bourdon 16' Principál 8' Kvintadena 8' Flétna 8' Salicionál 8' Gamba 8' Oktáva 4' Flétna 4' Houslovka 4' Oktáva 2' Mixtura 2 2/3' Klarinet 8'	Kryt jemný 16' Principál housl. 8' Flétna jemná 8' Aeolina 8' Vox coelestis 8' Oktáva 4' Flétna jemná 4' Píkora 2' Mixtura 2 2/3' Vox humana 8'	Principál 16' Subbas 16' Violone 16' Salicetbas 16' Kvinta 10 2/3' Oktávbas 8' Kryt 8' Cello 8' Salicet 8' Pozoun 16'
Spojky: II/I, III/II, I/P, II/P Volná kombinace Žaluzie III. manuálu Kolektivní tahy: P, MF, F, PL, pleno I. manuálu Crescendový válec			

Dispozice varhan v kostele sv. Tomáše na Malé Straně (totožná s dnešním stavem)

I. manuál (C–f ³)	II. manuál	III. manuál	Pedál (C–d ¹)
Bordun 16' Principal 8' Salicionál 8' Flétna dutá 8' Kryt hrubý 8' Oktáva 4' Flétna trubicová 4' Kvinta 2 2/3', 2x Oktáva 2' Mixtura 2', 6x	Kryt jemný 8' Kvinta Dena 8' Principal 4' Flétna 4' Seskvaltera 2 2/3' a 1 3/5' Roh noční 2' Mixtur 1', 3x	Roh kamzik. 8' Vox celleste 8' Flétna příčná 4' Kopula 4' Flageolet 2' Kvinta 1 1/3' Cymbel 2/3', 3x	Violonbas 16' Subbas 16' Oktavbas 8' Chorálbas 4' Bas šelestivý 2 2/3', 3x
III/I 4', 8', 16', II/I 4', 8', 16', III/II 4', 8', 16' Piano, Mezzoforte, Forte, Pleno Volná kombinace Žaluzie III. man. Crescendo Vypínač pevných kombinací, vypínač ručních rejstříků Anulátor (automat. zeslabovač pedálu pro II. a III. man.)			

Požadovaná registrace pro nástroje Cavaillé-Colla	Návrh registrace I kostel sv. Ludmily op. 117, Em. Š. Petr Praha–Žižkov, 1898	Návrh registrace II kostel sv. Tomáše B. Paštika, 1923
Indication des Jeux: R. Fonds 8, Hautbois, Anches préparées P. Fonds 8, Anches préparées G. O. Fonds 8 et 16, Anches préparées Péd. Fonds 8 et 16, Anches préparées Claviers accouplés Tirasse P. et G. O.	Zavřená žaluzie, všechny manuálové a pedálové spojky R. Principál houslový 8', Kryt jemný 16', Flétna jemná 8', Aeolina 8', Vox humana 8' P. Principál 8', Bourdon 16', Salicional 8', Flétna 8' G. O. Principal 8', Kryt 8', Flétna harmonická 8', Viola alta 8', Roh lesní 8' Ped. Principal 16', Subbas 16', Kryt 8', Oktávbas'	Zavřená žaluzie, všechny manuálové a pedálové spojky R. Roh kamzičí 8', Kryt 8', Oboe 8' P. Principál flétnový 8', Dolce 8', Kryt 8' G. O. Bourdon 16', Principál 8', Salicional 8', Flétna dutá 8', Kryt hrubý 8' Ped. Subbas 16', Oktávbas 8', Cello 8'
Takt 41 G. O. Anches du R.	P. + Klarinet 8'	P. + Klarinet 8'
Takt 49 Anches P.	P. + Flétna harmonická 4', + Oktáva 4'	G. O. + Gamba 8', + Oktáva 4', + Flétna 4', + Kornet 5řadý
Takt 57 Anches G. O.	G. O. + Trompéta 8'	G. O. + Trompeta 8'
Takt 65 Otez Anches G. O. et P. , Otez 16 p. au G. O.	G. O. – Trompéta 8' P. – Klarinet 8', – Bordun 16', – Kryt 16', – Flétna harmonická 4', – Oktáva 4'	P. – Klarinet 8' G. O. – Gamba 8', – Oktáva 4', – Flétna 4', – Kornet 5řadý, – Trompeta 8'
	Takt 80 P. – Principál 8', – Oktávbas 8', – Kryt 8', – Viola alta 8'	
	Takt 89 G. O. – Principal 8'	
Takt 106 Otez Tirasse G. O. et P.		
Takt 114 Otez Anches R. Ped. Bourdon 32		

Požadovaná registrace pro nástroje Cavaillé-Colla	Návrh registrace I kostel sv. Ludmily op. 117, Em. Š. Petr Praha–Žižkov, 1898	Návrh registrace II kostel sv. Tomáše B. Paštika, 1923
Takt 115 R. Otez Hautbois et Gambe, mettez Voix humaine et Tremblant	Takt 115 = volná kombinace (dále VK): Principál houslový 8', Salicionál 8', Aeolina 8', jen Subbas 16' o okt. níž, – pedálové spojky Ruční rejstříky (dále RR): všechny spojky, jak v manuálu, tak v pedálu R. + Principál houslový 8', Aeolina 8', Vox humana 8', Flétna jemná 4' P. + Salicionál 8', Flétna 8' (Klarinet 8' přidávat ke hře na G. O., při přechodu na Pos. je nutné rejstřík zasunout) G. O. + Principál 16', Principál 8', Kryt 8', Flétna harm. 8', Viola alta 8', Roh lesní 8', Trumpeta 8', Roh lesní 4', Flétna harm. 4', Oktáva 4' Ped. Principal 16', Subbas 16', Kryt 8', Oktávbas 8', Pozoun 16'	VK = R. Roh kamzičí 8', Vox celeste 8' G. O. Salicionál 8' spojky III/Ped., III/I Ped. Subbas 16' RR = R. Roh kamzičí 8', Kryt líbezný 8', Oboe 8' P. Principál 8', Dolce 8', Kryt jemný 8', Klarinet 8' G. O. Bourdun 16', Principál 8', Salicionál 8', Flétna dutá 8', Kryt hrubý 8', Trompeta 8' + všechny manuálové spojky, + oktavové spojky 4' na 8' (III&I), 16' na 8' (II&I) Ped. Subbas 16', Oktávbas 8', Cello 8', Bombard 16'
Takt 127 R. Otez Voix humaine et Tremblant Mettez Jeux d'anches à tous les claviers et Jeux de fonds de 16' Ped. Otez le 32 p. Tirasse G. O. et P.	– VK	– VK
Takt 148 Otez les Jeux d'anches à tous les claviers, ôtez 16 p. au P. et au G. O.	R. – Vox humana P. – Klarinet, + Principal 8' G. O. – Principal 16', – Oktáva 4' Ped. – Pozoun 16'	R. – Oboe 8' P. – Klarinet 8' G. O. – Trompeta 8' – oktavové spojky 4' na 8' (III&I), 16' na 8' (II&I) Ped. – Bombarde 16'
Takt 195 Anches R.	R. + Vox humana	R. + Oboe 8'
Takt 211 Mettez les fonds de 16 au P. et au G. O.	P. + Bourdon 16'	+ oktavová spojka 16' na 8' (II&I)
Takt 226 Anches P.	P. + Klarinet 8'	– oktavová spojka 16' na 8' (II&I) P. + Klarinet 8'

Požadovaná registrace pro nástroje Cavaillé-Colla	Návrh registrace I kostel sv. Ludmily op. 117, Em. Š. Petr Praha–Žižkov, 1898	Návrh registrace II kostel sv. Tomáše B. Paštika, 1923
Takt 230 Anches G. O.	G. O. + Trompéta 8'	G. O. + Trompeta 8'
Takt 240 Otez Anches G. O.	G. O. – Trompéta 8'	G. O. – Trompeta 8'
Takt 242 Otez Anches P.	P. – Klarinet 8'	P. – Klarinet 8'
	Takt 252 P. + Flétna harmonická 4', Houslovka 4'	R. + Fléta příčná 4', Dolce 4' P. + Fléta 4'
Takt 254 Ajoutez Anches P.	P. + Klarinet 8'	P. + Klarinet 8'
Takt 258 Ajoutez Anches G. O. et Anches Ped.	G. O. + Trompéta 8', + Kornet Ped. + Pozoun 16'	G. O. + Trompeta 8', + Kornet, + Oktáva 4' P. – Fléta příčná 4' + oktavové spojky 4' na 8' (III&I), 16' na 8' (II&I) Ped. – Bombarde 16'
Takt 270 Otez Anches G. O. et Anches Ped.	G. O. – Trompéta 8', – Kornet Ped. – Pozoun 16'	G. O. – Trompeta 8', – Kornet Ped. – Bombarde 16' – oktavové spojky 4' na 8' (III&I), 16' na 8' (II&I)
Takt 271 Otez Anches P.	Přechod na POS P. – Klarinet 8', – Flétna harmonická 4', – Houslovka 4' Ped. – Oktávbas – I/Ped.	Přechod na POS R. Fléta 4', – Dolce 4' P. – Klarinet 8' G. O. – Oktáva 4' – I/Ped.
Takt 272 Otez Anches R.	Přechod na RÉC – II/Ped.	Přechod na RÉC Ped. – Oktávbas 8', – Cello 8' – II/Ped.
Takt 273 Ped. Jeux très doux (otez les Tirasses)	Ped. – Principal 16'	
Takt 274 R. Tremblant	+ VK = R. Vox humana 8' Ped. Subbas 16'	+ VK = R. Aeolina 8', Vox celleste 8' G. O. Salicionál 8' Ped. Subbas 16' III/I

Uvedené návrhy odrážejí subjektivní řešení situace, k níž může jiný interpret přistupovat zcela odlišně. Vycházela jsem z vlastního výzkumu a z vlastní zkušenosti.

VII. Shrnutí zkušeností z adaptací francouzské hudby na našich nástrojích

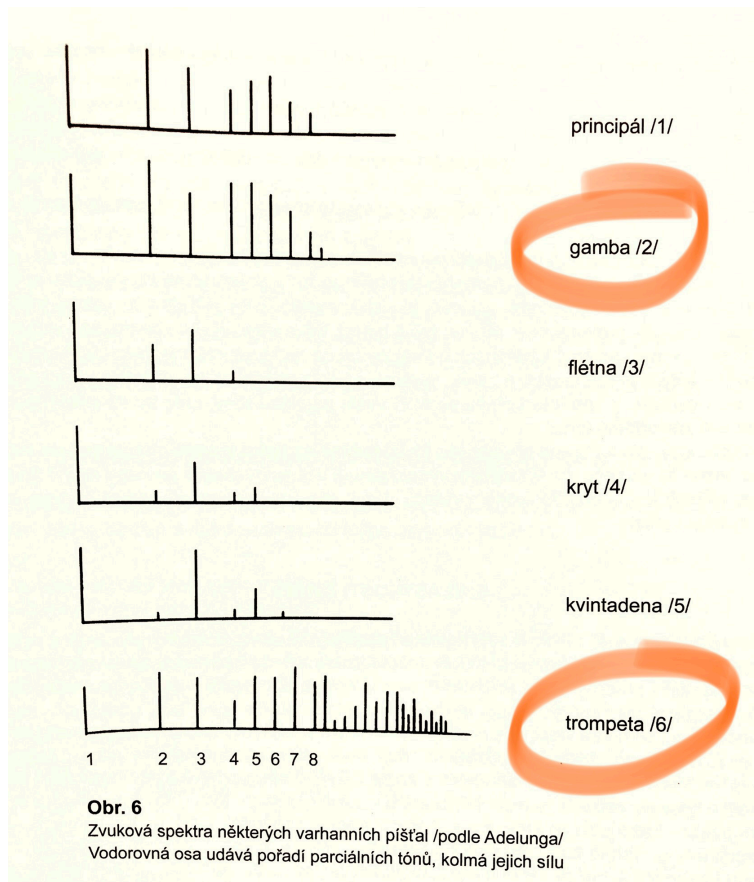
Je naprosto oprávněné zaujímat k interpretaci celých francouzských barokních suit na české barokní nástroje skeptický postoj. Avšak pokud půjde o pečlivě vybrané a promyšlené jednotlivé části, není důvod, abychom se jakožto interpreti této literatury vyhýbali.

Co se týče nástrojů, na nichž byla *Suíta d moll* realizována, vyšlo najevo, že se dílo lépe uplatní na varhanách v kostele Nejsvětějšího Salvátora na Starém Městě, a to hlavně proto, že většina registračních variant zněla na Starckových varhanách málo diferencovaně. Přestože by bylo ideální interpretovat suitu na nástroji, kde je dostupný chromatinizovaný bas, chybějících pár tónů se nejevilo, s ohledem na krátkou a lomenou oktávu, jako zásadní problém.

Oba nástroje se nacházejí ve starém ladění, což do jisté míry vyrovnává absenci tercií a dalších nazálních rejstříků, jimiž nejsou české varhany vybaveny. Při hledání sólových méně či více průrazných registrací se nám mnohdy podaří sladit velmi pozoruhodné, pestré rejstříky, jež jsou schopny substituovat jazyky předepsané v diskantu. Sólový jazyk v basu je pro svůj celkový charakter už hůře nahraditelný, a proto se může stát, že někdo uzná za vhodnější řešení věty typu Basse de Trompette, Basse de Cromorne zcela vynechat.

Větší problémy nastávaly, pokud konkrétní část suity vyžadovala tři odlišné registrace a k dispozici byly pouze dva manuály. Někdy se taková situace řeší „oktávováním“ nebo častým přidáváním a ubíráním jednoho nebo více vybraných rejstříků, které barvu zákonitě pozmění. V případě příliš složitého uskupení rejstříků lze také od třetí registrace zcela upustit. Zanalyzujeme-li část Récits, budeme potřebovat jednu barvu jako doprovod a dvě sólové barvy – Cromhorne a Cornet. Zprvu oba sólové hlasy mezi sebou rozmlouvají, ale v závěrečném úseku hrají duet a doprovod je přesunut do Pedálu. Vzhledem k tomu, že se nejdříve Cromhorne a Cornet střídají, šlo aplikovat přidávání a ubírání Oktávy 4', která dostatečně změnila barvu a vytvořila tak iluzi dvou různých sólových hlasů. Složitější moment nastal, když Cornet i Cromhorne měly znít najednou. Pro přesvědčivější interpretaci byla ponechána registrace silnějšího hlasu, tedy Cornetu, a pro slabší hlas, Cromhorne, byla vytvořena nová barva velmi podobná té předchozí. To však nelze uplatnit ve všech případech tříhlasých částí.

Každý rejstřík má jiné vlastnosti, a to nejen všeobecně, ale i co se týče jednotlivých nástrojů. Teoreticky by tedy mělo fungovat rejstříkování skladby podle grafického rozboru, a to bez jakéhokoliv reálného zkoušení. To lze uskutečnit za předpokladu, že máme k dispozici vědecké zpracování zvukového schématu alikvotních tónů francouzských rejstříků, jejich dynamiky, ve srovnání se stejně zpracovaným schématem rejstříků varhan, na které má být francouzská literatura aplikována. Ovšem reálná situace je mnohem komplexnější a vyhodnocení situace na místě je nenahraditelné.



Obr. 7: Zvuková spektra¹⁵

Z obrázku 7 můžeme vyčíst, že Trompeta s Gambou obsahují nejvíce alikvotních tónů, což je překvapivé, protože Gamba je smyk a Trompeta jazyk.

Dále že Gamba, i co se týče síly, zaujímá podobné místo jako Principál nebo že Flétna s Krytem a s Kvintadenou se budou skvěle pojít, dohromady vytvoří poměrně silný, ale vřelý tón.

Od romantismu již zcela běžně skladatel udává v notách, jak by měla registrace znít, a tak varhaník s každým hraním řeší, zda splňuje autorův zvukový ideál, nebo se k němu alespoň blíží.

¹⁵ Vratislav Bělský. *Nauka o varhanách*. Praha: Bärenreiter, 2000, s. 27.

Jednotlivé nástroje, osobnosti, rejstříky nebo skladby se od sebe liší, a proto najít jedno řešení je jako bojovat s větrnými mlýny. Člověk by tak mohl stát před nástrojem, který nabízí podle názvů všechny potřebné barvy, a mít pocit, že dílo „narejstřikoval“, a dokonce odvedl dobrou práci. Realita je však taková, že zkušený varhaník přijde k nástroji a usoudí, že tuto Voix humaine, Klarinet nebo Superoktávu nemůže použít, protože jsou moc ostré, jasné, průrazné, slabé, nenasazují, neladí a podobně.

Na českých varhanách se můžeme pokusit transformovat německé jazyky do francouzské podoby pomocí jiných labiálních hlasů, které mají schopnost se pojit s jazykem a dotvářet nejen jeho typickou barvu, ale také mu pomoci se prosadit v rámci dalších rejstříků. K úspěšné imitaci francouzských nástrojů je potřeba hudební představivost a praktické uvědomění si, co který rejstřík přináší. Jedním z hlasů, jímž lze doplňovat alikvotní tóny, je Kvintadena.

Například v romantické skladbě *Chorál h moll* bylo zapotřebí vytvářet různé varianty a kompromisy, jelikož Klarinet je hodně silný a základní rejstřík pro interpretaci Césara Francka, Hoboj, na varhanách vůbec není. Nepodařilo se ve všech případech respektovat předepsané manuály, občas se muselo přidat či ubrat v úsecích, kde autor ani změnu barvy nepožaduje. Všechny úpravy se však realizovaly proto, aby skladba vyzněla co nejlépe. Vedlejší záznamy, kdy se má použít žaluzie a podobně, nebyly zapsány, protože se předpokládá, že interpret postupuje podle notového zápisu.

Lze dohledat mnoho rad, jak zvládnout určité nevyhovující dispozice. Současný varhaník v pražském chrámu sv. Ludmily prozradil, že lze imitovat slabší Klarinet, a to na pozitivu spojením Gamby 8', Salicionálu 8', Flétny 8' a Kvintadeny 8'. Takto dosáhneme poměrně efektivně dynamického rozdílu mezi silnějším Klarinetem (jazykem) a imitací trochu slabšího Klarinetu. Když bychom potřebovali Clairon 4', tak u sv. Tomáše jeho absenci nahradí Trumpeta 8' v kombinaci s oktavovou spojkou. Při použití spojek, žaluzie, všech smykových rejstříků v manuálech, také v pedálu, včetně rejstříku Hoboje, se nám podaří vytvořit onu typickou barvu „Récit“. Nepřítomnost tremola u starších nástrojů se v určitých úsecích dá alterovat chvěním smyků, ale bohužel nám tento efekt nikdy nenahradí tradiční francouzské Tremblant doux a Tremblant fort.

Při hře francouzského baroka nebo romantismu je varhaník v Čechách přinucen k různě velkým zvukovým a dynamickým obětím, jímž se nelze vyhnout. Hlavním prostředkem a vedoucím činitelem by měla vždy zůstat výsledná barva, kterou se snažíme adaptovat do našeho prostředí a pro daný nástroj. Z toho vyplývá, že když předpis požaduje akci 16', 8' a 4' rejstříků, neznamená to, že je musíme všechny nutně na našich varhanách použít, i když to tak být může.

Zastávám názor, že francouzskou barokní i romantickou literaturu na českých varhanách interpretovat lze. Kolikrát se nám podaří smísit velmi inspirativní barvy. Jen si každý sám za sebe musí zvážit, zda jistá komplikovanost negativně neovlivní jeho vlastní výkon. Výraz a způsob hry nezáleží tolik na tom, co hrajeme za skladbu, jako na tom, na jaké varhany

a v jakém prostoru ji hrajeme. K interpretaci varhanní literatury je třeba, aby byl varhaník houževnatý, zapálený, odvážný a kreativní, nikdy by ho nemělo opustit nadšení z hledání nových cest.

Výběr repertoáru na konkrétní varhany jde ruku v ruce s daným nástrojem, jeho dispozicí, estetikou, stavem a také s prostorem a jeho akustickými vlastnostmi. Proto je nutné zdůraznit, že v momentě výběru skladeb je potřeba dané varhany velmi dobře poznat a vyzkoušet, zda skladba na nich fungovat bude, či nikoli. V praxi by samozřejmě bylo ideální si na varhany vždy s předstihem zahrát, vybrat určitý repertoár a nanečisto si ho vyzkoušet, aby se varhaník následně mohl rozhodnout, zda danou skladbu na nástroj lze, či nelze „šťastně“ interpretovat. Bohužel realita je leckdy jiná. Proto přinejmenším doporučuji, aby se interpret vždy snažil dozvědět o nástroji co nejvíce, pokud možno si poslechl nahrávky a posléze velice dobře zvážil výběr skladeb. Často je to jakási sázka do loterie a může se stát, že se varhaník zmylí. Jako prevenci takové nepříjemné a někdy i neřešitelné situace by bylo dobré před odjezdem na koncert přibalit do kufru několik dalších skladeb, které by v případě potřeby bylo možné z kufru přenést na pult a bez problémů zahrát.

Literatura

- Bédos de Celles, Dom. *L'art du facteur d'orgues*. Paris: De L'Imprimerie De L. F. Delatour, 1778.
- Bělský, Vratislav. *Nauka o varhanách*. Praha: Bärenreiter, 2000.
- Crosier, Katherine. „Musings from the Organ Bench“. [cit. 4. 11. 2020]. Dostupné z: <https://1url.cz/rzgw1>.
- Horák, Tomáš. *Varhany a varhanáři na Českolipsku. Historická vlastivěda Českolipska*. I. vydání. Česká Lípa: Archiv Česká Lípa, 1996.
- . *Varhany a varhanářství Děčínska a Šluknovska*. I. vydání. Děčín: Nadace Vlastivěda okresu děčínského, 1995.
- Lopes, Roland. *Tables de registrations pour la musique d'orgue française du XIVe au XIXe siècle* [on-line]. 2008 [cit. 5. 6. 2020]. Dostupné z: <https://www.icking-music-archive.org/lists/Tables-de-registrations.pdf>.
- Mersenne, Marin. *Harmonie universelle: contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris: Sebastien Cramoisy, 1636.
- mip. „Vibration characteristics of pipe organ reed tongues and the effect of the shallot, resonator, and reed curvature“ [on-line]. *The Journal of the Acoustical Society of America*. 15 July 2000 [cit. 21. 7. 2020]. Dostupné z: <https://1url.cz/GzDFS>.
- Němec, Vladimír. *Pražské varhany*. Praha: František Novák, 1944.
- Ritchie, George H. – George B. Stauffer. *Organ Technique: Modern and Early*. USA: Oxford University Press, 2000.
- Sehnal, Jiří. *Barokní varhanářství na Moravě. Díl 1*. Brno: Muzejní a vlastivědná společnost v Brně, Univerzita Palackého v Olomouci, 2003.

Tato studie vznikla na Akademii múzických umění v Praze v rámci projektu „Francouzská literatura, její interpretace na české a německé varhany“ podpořeného z prostředků účelové podpory na specifický vysokoškolský výzkum, kterou poskytlo MŠMT v roce 2019.

MgA. Marie Minářová (1993) začala studovat hru na varhany na Konzervatoři v Pardubicích u prof. Josefa Rafají. Roku 2020 absolvovala na Akademii múzických umění v Praze ve třídě prof. Josefa Popelky. Zúčastnila se mnoha mezinárodních interpretačních kurzů. V návaznosti na roční studium v Nizozemsku zorganizovala dva odborné semináře pod vedením Hanse Leenderse a Marcela Verheggena. Sólově vystoupila s Komorní filharmonií Pardubice (2015). Podílí se na různých projektech, při nichž doprovázela Sbor Státní opery, chlapecký sbor Boni Pueri, Bonifantes, zpěváky ND a další sólisty. V roce 2019 jí bylo v rámci programu Erasmus umožněno studovat ve Vídni. Koncertně působí na festivalech v Čechách a v zahraničí.