

st 14/6

Žďár nad Sázavou

bazilika Nanebevzetí Panny Marie, 19³⁰

Benjamin Alard / varhany

Ve spolupráci



**INSTITUT
FRANÇAIS**

program

Georg Muffat (1653–1704)

Toccata tertia

Ciacona G dur

Johann Caspar Kerll (1627–1693)

Toccata C dur

Johan Jakob Froberger (1616–1667)

Fantasia sopra ut, ré, mi, fa, sol, la

Johann Pachelbel (1653–1706)

Ciacona d moll

Chorální preludium An Wasserflüssen Babylon /
Při řekách babylonských

Louis Couperin (1626–1661)

Sept Fantaisies / Sedm fantazií

Johann Sebastian Bach (1685–1750)

Canzona BWV 588

Georg Muffat

Passacaille g moll

Nicolas de Grigny (1672–1703)

Point d'orgue sur les grands jeux

Pokud bychom hledali nějaký spojovací prvek mezi vlastní hosta dnešního koncertu Benjamina Alarda a varhanní hudbou v habsburské říši z doby, kdy vznikaly varhany Johanna Davida Siebera, pak nás asi jako první napadne jméno **Georg Muffat** (1653–1704). Tento slavný varhaník a skladatel se narodil ve Francii, v obci Mégève, dnes proslulém lyžařském centru savojských Alp. To ho nejdříve přivedlo do Paříže, snad dokonce studoval hudbu u slavného Lullyho. Záhy se objevuje v různých německých městech, v roce 1677 byl i v Praze. Nakonec zakotvil v arcibiskupských službách v Salcburku. S tím se nespokojil a se svolením zaměstnavatele dále studoval v Itálii u Pasquinioho a poznával hudbu dalších významných Italů. Muffat tak čerpal to nejlepší, co tehdejší hudební Evropa nabízela. V roce 1690 při pobytu v Augsburgu své bohaté zkušenosti a znalosti vtělil do proslulé sbírky varhanních skladeb *Apparatus musico-organisticus*. V ní se nachází dvanáct rozsáhlých, zpracovaných tokát, v závěru je kratší *ciaccona* a *passacaglia*. Hlavní těžiště je v tokátech, které jsou vlastně atypické – Muffat je člení do menších oddílů s neejrozmanitějším charakterem, často velmi kontrastním. Právě tady používá nejrozmanitější kompoziční způsoby, včetně francouzských a italských vlivů. Plně to prokazuje ve své Třetí tokátě (*Toccata tertia*), kde slyšíme odlišné úseky, spoustu ozdob, synkopických pasáží a podobných prvků. Odlišná je *Ciaccona*, sestavená z krátkých úseků opakovaného charakteru, nabízející možnost odstínit tyto malé plochy různými zvukovými barvami. Výtečnou a interpretačně nejednoduchou skladbou je závěrečná skladba celého cyklu *Passacaille g moll*. Je postavena na stejném základě jako slavná Bachova *Passacaglia c moll*, ale tady se ocitáme o generaci dříve a zejména ve stylově odlišném světě jihoněmeckých varhan. Muffat vytvořil dokonce 24 variací na vstupní, ostinátní téma, avšak právě tato opakující se pasáž je v jeho pojetí do velké míry stejná, což připomíná spíše formu ronda. K tomu přispívá „past“ na varhaníky – Muffat měl v oblíbě uzavírat velmi časté a krátké úseky do repetičních značek, tedy žádá jejich opakování. Tím prodlužuje dobu trvání skladby. O to více se varhaník musí snažit rejstříkovat tuto hudbu tak, aby udržel pozornost posluchačů. Muffat dobře věděl, že dělá něco nového. Sám v předmluvě uvádí, že svůj styl si osvojil praxí a zvyklostmi u nejvýznamnějších varhaníků Německa, Itálie a Galie a charakterizuje ho jako „smíšený se zkušenostmi a dosud neznámý a nezvyklý“.

V tom má pravdu, vždyť ještě v době jeho mládí ve střední a západní Evropě v klávesové hudbě převládal styl, jehož průkopníkem byl **Johann Jacob Froberger** (1616–1667). Tento stuttgartský rodák a syn tamního

kapelníka na vévodském dvoře měl od dětství možnost poznávat hudbu a hudebníky z dalších evropských zemí, od Anglie až po Itálii. Velké hudební nadání ho vedlo už jako osmnáctiletého na císařský dvůr do Vídně, kde později (1637) dostal místo dvorního varhaníka a vzápětí i možnost odjet do Říma na studia u Frescobaldiho. Zde osobně poznal i slavného vědce Athanasia Kirchera a spolupracoval s ním na vytvoření stroje, který uměl skládat hudbu. Tento Kircherův vynález pak Froberger předváděl na mnoha evropských dvorech. Kircher je autorem obrovské vědecké encyklopedie o hudbě (*Musurgia universalis*); Frobergera si vážil natolik, že v této knize vydal i celou jeho mírně upravenou *Fantasia sopra ut, re, mi, fa, sol, la*, a značně tak přispěl k šíření jeho hudby. Froberger ji sice zveřejnil o rok dříve (1649) ve sbírce *Libro secondo di toccate, fantasie, canzone, allemande, courante, sarabande, gigue et altre partite*, ale to byl jen rukopisný svazek, který se naštěstí dochoval celý dodnes. Kircher tuto skladbu prezentoval jako vzorový příklad moderní kompoziční práce v tak zvaném fantasijním stylu (*Stylus phantasticus*). Frobergerův autograf je pozoruhodný i tím, že iniciála názvu této skladby je bohatě zdobena symbolickými motivy, což lze vnímat jako Kircherův akademický vliv. Je to zajímavá skladba a její název vlastně upozorňuje posluchače, co dokáže skladatel provádět s jednoduchou řadou tónů C, D, E, F, G, A, navíc stejně dlouhých. Froberger se z Itálie vrátil do zaalpských zemí a působil v různých městech včetně Prahy, kde podle Dlabáče hrál na varhany. Jeho skladby se už šířily opisováním a později i tiskem. Sám přímo (jako učitel) i nepřímo ovlivnil mnoho hudebníků včetně známých skladatelů.

K nim se řadí **Johann Caspar Kerll** (1627–1693), který měl podobně bohaté zkušenosti. V souvislosti s jeho otcem zjišťujeme zajímavou skutečnost, která ho spojuje s českým teritoriem – působil jako varhaník a dokonce i jako varhanář v Jáchymově, z něhož se později z náboženských důvodů odstěhoval za Krušné hory do Adorfu. Zde se Johann Caspar narodil. Prvně se školil ve Vídni, pak se dostal do služeb bruselského arcivévody. Ten jej poslal do Itálie, aby studoval v Římě u Carissimiho. Dříve tradovaná domněnka, že Kerll byl ještě žákem Frescobaldiho, je nejspíš mylná. Ovšem nepřímý vliv tohoto italského mistra na Kerlla je nesporný. Stejně tak si za svůj velký vzor bral Frobergera. Zřejmě se spolu setkali, avšak to se zatím nepodařilo doložit. Kerll po návratu do jižního Německa (Mnichova) tyto zkušenosti přetavil do vlastního pojetí varhanní tvorby, jehož výsledkem byla např. sbírka skladeb s názvem *Modulatio organica* (Mnichov 1686), dnes považovaná za ukázkou vynikající kon-

trapunktické práce předbachovské doby. Pro praktické potřeby rovněž publikoval cyklus s názvem *Toccate, Canzoni, et altre Sonate* (Mnichov 1676), kde je i jeho *Toccata C dur*.

Výše byla řeč o formě *ciaccony* (u *Muffata*) a o prosté stoupající řadě tónů, které dovedně využil Froberger ve své fantazii. Na programu koncertu je skladba, která tyto dva prvky využívá současně – jde opět o *ciacconu*, tentokrát od Johanna Pachelbela. *Ciaccona* jako samostatná hudební variační forma se objevila nejdříve v Itálii. Původně mexický tanec se stal oblíbenou skladbou, kde nad ostinátním basem, opakujícím stále stejnou melodii, probíhají nejrůznější variace. Je pochopitelné, že v této podobě se obzvláště dobře hodila pro varhany, proto u německých skladatelů (s její sestrou *passacaglii*) zaujímá obzvláště čestné místo. K tvůrcům *ciaccony* se řadí také **Johann Pachelbel** (1653–1706), skladatel a varhaník v nejrůznějších městech středního a jižního Německa, nakonec působící v rodném Norimberku. Je považován za hlavního představitel jihoněmecké varhanní školy, založené na jednodušším kontrapunktu a velké zpěvnosti. V tom byl vzorem i pro samotného Bacha. Napsal šest *ciaccon*, z nichž zazní známá *Ciaccona d moll*. Její ostinátní téma sestává z prosté řady pouhých pěti stoupajících tónů D, E, F, G, A, tedy mollové řady, pak následuje 12 variací. Jakoby i Pachelbel chtěl ukázat, co jde z tak jednoduchého nápadu vytěžit. Nad tímto zdánlivě primitivním základem vybudoval mohutný oblouk variací, které z této skladby činí jedno z jeho nejefektnějších děl. Pachelbel se však jako luterán zabýval i chorálními formami varhanní hudby. Na rozdíl od severoněmeckých mistrů vycházel z jednoduššího jihoněmeckého a habsburského typu varhan, takže jeho chorální preludia psal jen pro hru manualiter, tedy bez pedálu. Tímto způsobem zpracoval známý protestantský chorál *An Wasserflüssen Babylon* (Při řekách babylonských).

Poučení návštěvníci koncertů vědí, že na naše barokní varhany se skladby **Johanna Sebastiana Bacha** (1685–1750) nedají dost dobře hrát kvůli stylovým odlišnostem. Proto může překvapit, že na programu koncertu je jeho *Canzona BWV 588*, běžně hraná na varhany s pedálovým partem podle takto vydávaných předloh. Faktem zůstává, že původní Bachův rukopis se nedochoval a tuto *canzonu* známe jen z opisů. Nejnovější průzkum nasvědčuje, že tato skladba nejspíš pochází z jeho nejranější tvorby a pedálový part je u ní nadbytečný – dá se velmi dobře hrát jen na manuálech. Bach ji tak mohl vytvořit jako cvičný materiál, ale pro svou kvalitu přežívá dodnes. Obsahuje dvě kontrastní témata, což vede ke hře na dva manuály s odlišnými barvami.

Zařazení dvou skladeb francouzských skladatelů může být vzhledem k typu Sieberových varhan poněkud překvapivé, protože francouzský region už v baroku představoval další odlišný varhanní svět. **Louis Couperin** (1626–1661), druhý nejvýznačnější člen slavného hudebnického rodu, byl silně ovlivněn Frobergerovou tvorbou, zejména v době, kdy tento mistr pobýval v Paříži (1651–52) a kde se pravděpodobně osobně poznali. Proto vytvořil několik skladeb v podobném stylu, které lze hrát i na varhany habsburského typu. K nim patří sedm fantasií (*Sept Fantasies*), vybraných na program koncertu. Louis Couperin patří k několika málo autorům, jejichž varhanní dílo známe zřejmě v úplnosti, i když jen v opisech. Dochoval se tzv. Oldhamův rukopis, kde se nachází 70 varhanních skladeb včetně jejich datace. Podle tohoto pramene tak víme, že Couperin byl prvním francouzským skladatelem, který u některých varhanních skladeb předepsal jejich rejstříkování. Stejně tak už lze prokázat, že pod označením fantasie je vlastně fuga, jak tento typ skladeb začal sám později pojmenovávat.

Poslední skladbou koncertu je *Point d'orgue sur les grands jeux*. Napsal ji **Nicolas de Grigny** (1672–1703), katedrální varhaník ve francouzském městě Reims, kde se také narodil a zemřel. Jedná se o závěrečnou součást hymnu *A solis ortus* ve sbírce *Livre d'orgue* z roku 1699. Název této skladby se obtížně překládá a vyžaduje si určité vysvětlení. Výraz „point d'orgue“ je původně francouzským termínem pro fermatu, česky korunu, tedy notové znaménko prodlužující na neurčitou dobu závěrečnou notu či pomlku. V barokní varhanní hudbě se tento název přenesl na samostatnou poslední část cyklu, s funkcí slavnostního, mohutného zakončení. Označení „sur les grands jeux“ už je určením konkrétních varhanních rejstříků podle vzoru Louise Couperina. Je to Grignyho pokyn hrát onen prodlužovaný, zde pedálový tón s „velkou hrou“, což bylo nikoliv varhanní principálové pléno, ale jazykové rejstříky s kornetem. Po technické stránce není problém tuto skladbu hrát i na Sieberovy varhany, neboť pedálový part se omezuje výhradně na dlouhé tóny v ligaturách (point d'orgue). Žádný jazykový hlas (pro grand jeu) však tento nástroj neobsahuje, takže je úkolem varhaníka takový zvuk napodobit.

Snad by návštěvník koncertu přivítal malé vysvětlení, jak to s tím vybavením varhan je. Sieber stavěl své nástroje v tak zvané habsburské varhanářské stylové oblasti a přizpůsobil se zdejšímu zvyklostem hudební praxe, což ve srovnání právě s Francií či středním a zejména severním Německem znamenalo menší počet rejstříků, minimální výskyt jazykových píšťal, omezený tónový rozsah, jiné konstrukční a intonační zásady

apod. Varhany klášterního kostela ve Žďáře na Sázavou tak vznikly někdy po roce 1710 jako menší dvoumanuálový nástroj se 17 rejstříky (10+4+3). Dispoziční koncepce hlavního stroje s deseti rejstříky byla jednoznačně orientovaná na kompletní principálovou pyramidu, není zde žádný flétnový hlas a barevné odlišení prezentují jen dva smykavé rejstříky. Varhany mají tak zvanou krátkou spodní oktávu (bez píšťal Cis, Dis, Fis, Gis), pedál se třemi rejstříky je repetující (reálně obsahuje jen 12 znějících tónů). První větší úpravu zde provedl pravděpodobně Sieberův syn Franz (1769). Jemu lze připsat disponování barevné Kvintadeny do hlavního stroje, spojené s vytvořením Rauschquity z Kvinty 11/3' a Sedecimy a s úpravou mixtur obou strojů. Cílem bylo obohacení varhan o nové barvy v rámci estetických zvyklostí druhé poloviny 18. století. Změnou bylo i rozšíření pedálu o rejstřík Kvintbas. Byla rovněž snížena výška ladění a naladěna jiná hudební temperatura. Restaurátorská koncepce, kterou navrhl a realizoval Dalibor Michek, pak všechny tyto změny včetně úprav stavitelova syna Franze z 18. století odstranila a varhanám vrátila jejich původní podobu s převážně principálovým zvukem, vysokým ladícím normálem a středotónovou hudební temperaturou.

Petr Koukal



Vesmírem francouzského klávesového virtuosa **Benjamina Alarda** je hudba Johanna Sebastiana Bacha; právě za výjimečnou interpretaci tohoto skladatele mu porota prestižní Mezinárodní cembalové soutěže

v Bruggách udělila v roce 2004 první cenu. Jeho prvními učiteli na konzervatořích v Dieppe a Rouenu byli Louis Thiry a François Ménissier, kteří ho nadchli pro hru na varhany. Cembalový repertoár Benjamin objevil díky Elisabeth Joyé, u níž studoval v Paříži. V roce 2003 nastoupil na akademii Schola Cantorum v Basileji, kde spolupracoval s Jörgem-Andreasem Bötticherem, Jeanem-Claudem Zehnderem a Andreou Marconem.

Od roku 2005 je Benjamin Alard varhaníkem v kostele Saint-Louis-en-l'Île v Paříži, kde hraje na nástroj Bernarda Aubertina a pravidelně tam provádí také bachovské recitály.

Hraje nejen na cembalo a varhany, ale na dlouhou řadu historických klávesových nástrojů. Na pódii předních světových koncertních sálů i v rámci festivalů vystupuje se sólovými recitály i jako komorní hráč, např. v duu s cembalistkou Élisabeth Joyé či s flétnistou Emmanuelem Pahudem.

Benjamin na sebe v poslední době poutá pozornost celosvětové obce milovníků hudby Johanna Sebastiana Bacha: od roku 2017 se věnuje nahrávání Bachova kompletního klávesového díla. Jeho ambiciózní projekt u labelu Harmonia Mundi bude čítat sedmnáct CD; v květnu vyšlo osmé CD symbolicky věnované Bachově první ženě Barbaře Marii: *„Při výběru skladeb na nahrávky se řídím jak klíčovými daty Bachova života, tak i odkazy na dřívější skladatele, kteří jej mohli ovlivnit. Nechávám se vést významnými událostmi jeho života: ztrátami blízkých, setkáními, narozeními, výchovou nejstaršího syna... V prvních svazcích tak zazní hudba Buxtehudeho, Pachelbela, Grignyho, Frescobaldiho a mnoha dalších, abychom pochopili, co tvořilo jeho hudební kolébku,“* popisuje Alard svůj dramaturgický záměr, který je výjimečný i střídáním více klávesových nástrojů. A nejsou to jen varhany, cembalo a klavichord: *„Setkal jsem se s klávesovými varhanami, což je nástroj, který kombinuje varhany a cembalo na jedné klaviatuře. Nevíme, zda Bach na tento typ nástroje hrál, ale připadal mi velmi zajímavý, stejně jako pedálové cembalo a v dalším díle pedálový klavichord, další skutečný objev! Chtěl jsem se především vyhnout vytvoření encyklopedické souborné nahrávky; rád bych nabídl nový posluchačský zážitek a hlavně vložil Bachovo dílo do souvislosti.“*