

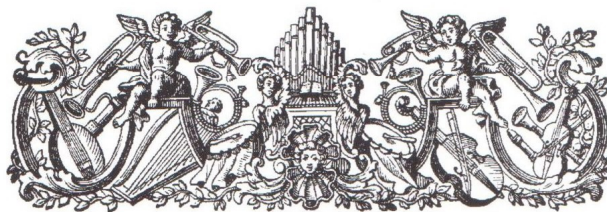
7. Výška ladění

Ladění sluje v hudbě uvedení tónů hudebních nástrojů aneb hlasů do příslušných poměrů podle jistého za základní tón přijatého tónu, kterýž se normálním čili ladicím nazývá.

(Riegerův slovník naučný, Praha 1865)

Situace ve střední Evropě v 17.–19. století

Pojem „hudební ladění“ je významově široký. Dosud jsme se zabývali jeho důležitou, avšak méně známou součástí – hudebními temperaturami. Přitom už přišla řeč na další vlastnost každého hudebního nástroje – musí být naladěn na určitou tónovou výšku, jakou mají i jiné nástroje – vždyť bez



toho by nemohly hrát žádné orchestry a soubory. Tomu se říká ladicí normál či ladicí tón. Je to konkrétní výška ladění, vztažená nejčastěji k tak zvanému komornímu A, tedy k tónu a¹. Teď se může opět zdát, že není co řešit – vždyť každý řádný hudebník či vzdělaný člověk ví, že tento ladicí normál má výšku 440 Hz. Takto se ladí klavír, tento tón zahraje hoboje, aby se podle něho naladila celá filharmonie a tak dále. Stejně je to ve všech žánrech populární hudby, což ze svých ladiček znají třeba kytaristé. Jenže mnoho lidí si také myslí, že stejně tak se ladilo v době Bachově či Mozartově. To ovšem není pravda. Ladicí normál s hodnotou 440 Hz je velmi mladý – byl všeobecně zaveden a „uzákoněn“ teprve v roce 1939. Upřímně řečeno, stejně toto není nic platné, protože dnešní symfonické orchestry a mnozí ladiči klavírů to přestali dodržovat – přední české orchestry v čele s Českou filharmonií už ladí na hodnotu 443 Hz.²⁹⁹ V tom se historie svým způsobem opakuje či pokračuje, neboť v minulosti po celé střední Evropě panoval stav, který Walther Krüger označil slovem chaos.³⁰⁰ Totéž se týkalo varhan, jak v jiných evropských zemích, tak na našem území – jejich výška ladění se měnila a střídala doslova od města k městu, přesněji řečeno od nástroje k nástroji. Proto je nejdříve třeba hledat určitý řád, který umožní porovnat situaci v našich zemích.

V současné době už máme k dispozici určité záchytné body, jak se orientovat v záplavě mnohdy nesourodých údajů. Poskytuje nám je heslo Pitch v posledním vydání Groveova slovníku a monografie o historii výšky ladění. Obojí je dílem dlouholetého bádání hoboisty a muzikologa Bruce Haynese.³⁰¹ Menší problém nastává u překladu do češtiny, protože ještě stále nemáme ustálené odborné výrazy. Vždyť i v původních textech lze sledovat názvoslovnou směsici z latiny, němčiny a češtiny. Proto se v následujícím textu nevyhneme různým formám těchto termínů.

Základní autoritou, z níž vycházejí všechny přehledy a teze pro oblast střední Evropy, je Michael Praetorius a jeho dílo *De organographia* (1618). Bohužel se ukázalo, že to byl právě on, kdo svými nejasnými formulacemi způsobil většinu chybných výkladů a omylů. O další se postarali někteří němečtí teoretikové

299 Přehled výšky ladění světových orchestrů a souborů přináší známý ladič klavírů a intonér Franz Nistl, viz <http://members.aon.at/fnistl/index.html>.

300 Walther KRÜGER: *Vereinheitlichung des Stimmtons und Adaptionfähigkeit der Holzblasinstrumente*. In: *Stimmungen im 17. und 18. Jahrhundert. Vielfalt oder Konfusion?* Michaelsteiner Konferenzberichte 52, Michaelstein 1997, s. 119.

301 *The New Grove dictionary of Music and Musicians*. Ed. John Tyrell, London 2001. Bruce HAYNES: *A History of Performing Pitch*. Lanham and Oxford 2002. Není-li uvedeno jinak, pak se údaje této kapitoly opírají o Haynesovu knihu.

18. století. V posledních letech se zásluhou rozsáhlého výzkumu Herberta Myerse, Arthura Mendela, Ephraima Segermana, Bruce Haynese a dalších podařilo do problematiky výšky ladění vnést určitý řád. Pro následné srovnání a přehlednost se nejlépe hodí model, který používá Haynes. Vychází z tónové frekvence $a^1 = 440$ Hz a tuto referenční výšku označuje jako A+0, půltónové odchylky směrem nahoru jako A+1, A+2, adekvátně dolů jako A-1, A-2 atd. Pro přehlednost poslouží následující tabulka:

Tón	Označení	Hodnota v Hz
G ¹	A-2	392
Gs ¹	A-1	415
A ¹	A+0	440
B ¹	A+1	466
H ¹	A+2	494

Tabulka 11 – Schéma tónových výšek

Haynes současně upozorňuje, že toto jsou referenční body; reálná hodnota dále uváděných normálů v 17.–19. století mnohdy zahrnovala odchylku v rozmezí až kolem čtvrttónu oběma směry (± 50 c, tedy více než 10 Hz).

Pro Praetoria byl hlavním, přímo referenčním normálem tzv. *Cammer Thon*, tedy komorní tón pro světskou instrumentální hudbu, s hodnotou A+1. Jako další normál jmenuje *Chor Thon*, užívaný pro kostelní varhany. Ten byl o celý tón nižší, tj. A-1. Praetorius však dodává, že někde už se ladění varhan zvyšuje na *Cammer Thon*; to byl zdroj zmatků, protože pak už tyto dva termíny různě zaměňuje. Vedle toho pro *Cammer Thon* uvádí název *Cornettenthon*, tedy v ladění s hodnotou A+1. Toto pojmenování vzniklo podle skutečných dobových kornetů, u nás spíš známých pod názvem cinky. Podle dochovaných dobových cinků (48 z Benátek, 33 z Německa a 25 s anonymní proveniencí) lze jednoznačně doložit, že jejich ladění se v 17. století pohybovalo v rozmezí 461 až 466 Hz³⁰², tj. v hodnotě A+1.

Od počátku 18. století se situace začíná rychle měnit. Rozsáhlý průnik vokálně instrumentální hudby na evropské kůry s sebou přinesl tlak na přehodnocení preferencí hlavního ladícího normálu. Důležitým důvodem byla expanze nových dechových nástrojů, zvláště od francouzských výrobců, které nebylo možné používat s varhanami laděnými v dosavadním (Praetoriově) komorním tónu, nebo-li v kornetovém ladění. Výmluvně svědectví podává berlínský Johann Joachim Quantz (1752), který však vysoké ladění (podle Praetoria kornetový tón) označuje za *chórový tón*: „V Německu převládal několik století nepříjemný chórový tón, jak to dokazují staré varhany. Byly mu také přizpůsobeny ostatní nástroje, housle, kontrabasy, pozouny, zobcové flétny, šalmaje, pumorty, trumpety, klarinety atd. Když však Francouzi změnili podle svého příjemného hlubokého tónu německou příčnou píšťalu ve flétnu příčnou, šalmaj v hoboj a pumort ve fagot, začal se také v Německu měnit [tj. snižovat] vysoký chórový tón v tón komorní, jak to konečně dosvědčují některé nejslavnější nové varhany.“³⁰³ Výsledkem bylo také to, že v německé terminologii došlo k dalšímu zmatečnému významovému posunu. Píše o tom Jakob Adlung (1768): varhany jsou, jak se nyní říká, laděny v *Chortonu*,

302 *The New Harvard Dictionary of Music*. Ed. Don Randel, Cambridge, Mass. 1986, s. 639.

303 Johann Joachim QUANTZ: *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Praha 1990, s. 175.

který je o 1 nebo 1 1/2 tónu vyšší než *Cammerton*; dříve to bylo naopak, *Cammerton* byl vyšší než *Chorton*. Adlungova slova vysvětlují, proč u Quantze došlo k oné záměně termínů. Podle toho nenastal pohyb vlastní tónové výšky, oba normály si pouze vyměnily názvy, čímž pro *Chorton* začala platit hodnota A+1 až A+2. Ve skutečnosti však začal být název *Chorton* tak zmatečný, že v průběhu 18. století jeho výšková hodnota ve střední Evropě kolísala od A+0 až k A+2.

U Quantze ještě zůstaneme, neboť přináší další významné údaje. Kvůli výše popsaným změnám s francouzskými nástroji „[...] začal se také v Německu měnit vysoký chórový tón v tón komorní, jak to konečně dosvědčují některé nejslavnější nové varhany. V dnešní době je vlastně nejvyšší benátský tón; je téměř stejný jako náš starý chórový tón. Římský tón byl před více než dvaceti lety hluboký a shodný s pařížským tónem. Dnes se však začíná pařížský tón blížit zcela benátskému.[...] Nechci přímo hájit velmi hluboký francouzský komorní tón, [...] nemohu však také souhlasit se zcela vysokým benátským tónem. [...] Pokládám proto za nejlepší takzvaný německý komorní tón A, který je o malou tercii níž než starý chórový tón. Ten totiž není ani příliš hluboký, ani příliš vysoký, ale je uprostřed mezi francouzským a benátským tónem.“³⁰⁴

I když Quantz nepoužívá termín *Cornetten-ton*, je zřejmé, že vysokým chórovým tónem měl na mysli právě toto nejvyšší ladění. Většinou odpovídalo úrovni A+1, avšak dnes už z organologických průzkumů víme, že mnoho slavných německých varhanních nástrojů (Buxtehudeho varhany v Lübecku, třetina Schnitgerových varhan) bylo laděno až na úroveň A+2. Předpokládám, že vysvětlení této odchylky se skrývá v krajové odlišnosti délkové míry – stopy. Např. rýnská stopa (Fuss) byla téměř o čtyři centimetry delší než drážďanská, rozdíl s hamburskou stopou činil téměř tři centimetry.³⁰⁵ Proto varhanní píšťala dlouhá osm stop zaznívala v severním Německu nebo Sasku výše. S ohledem na uvedené informace je možné sestavit přehled ladících normálů, který vychází z Quantzova textu a popisuje situaci k roku 1750:

A+2 až A+1	starý německý vysoký (hohe) chórový tón (totožný s kornetovým)
A+1 až A+0	benátský tón
A+0 až A-1	(současný) pařížský (francouzský) tón (v pohybu směrem k benátskému)
A-1	německý komorní tón (o malou tercii nižší než starý chórový tón, mezi starým francouzským a benátským)
A-2	starý pařížský (francouzský) komorní tón, před 20 lety totožný s římským tónem

Doplňme ještě Adlungovo vyjádření z roku 1758, které zřetelně charakterizuje, jak si *chorový* a *komorní tón* vyměnili místa: „*In der hiesigen Gegend ist es gewöhnlich denjenigen Ton zu nennen hohen Kammerton, welcher 1 grosse Secunde tiefer ist, als der Chorton; der tiefe Kammerton ist um 1 und einen halben Ton tiefer, als der Chorton.*“³⁰⁶ (Ve zdejších kraji se onen tón obvykle nazývá vysoký komorní tón, který je o 1 velkou sekundu hlubší [A-1] než chórový tón [A+1]; hluboký komorní tón je o 1 a půl tónu hlubší [A-2] než chórový tón“).

Tento přehled snad dostatečně vysvětluje různé omyly a zmatky. Poslouží jako východisko pro následující úvahy o vývoji na našem území.

304 Tamtéž, s. 175.

305 Thomas LIPSKI: *Zur Frage der Stimmtonhöhe aus der Sicht von Aristide Cavaillé-Coll*. *Ars organi*, č. 3, 2004, s. 144.

306 Jacob ADLUNG: *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit*. Erfurt 1758, s. 387. (BSB) Totéž jinými slovy najdeme v jeho proslulé nástrojové encyklopedii *Musica mechanica organoedi*, kterou podle svých slov sepsal už v roce 1726.

Situace v českých zemích 17.–19. století

Spolehlivé doklady pro celkové vyhodnocení situace ve varhanářství 17. století v podstatě neexistují. Informace z průzkumu v průběhu dosavadních restaurátorských prací jsou vzhledem ke stavu píšťalového fondu všech zkoumaných varhan rovněž nespolehlivé. Zatím lze rámcově předpokládat rozšíření stejného duálního modelu, jaký známe i z německých zemí, tedy vyššího ladění (u nás tzv. *kornetový* či *cinkový tón* na úrovni ca 460 Hz) a nižšího ladění, *chortónu*. Potvrzení se nachází mimo jiné v návodu k ladění instrumentu od Alessandra Pogliettiho (viz výše) – zde jasně stojí, že *kornetové ladění* je o celý tón výše než *chortón*.

Ještě předtím přináší závažné svědectví sám Praetorius, když jako příklad popisuje situaci v Praze: normální, moderní tón, podle kterého jsou nyní naladěny téměř všechny naše (tj. severoněmecké) varhany, se tam nazývá *Cammer Thon*; vedle toho existuje *Chor Thon*, který je o celý tón nižší, a užívá se pouze v kostelech, hlavně kvůli zpěvákům. Praetorius tak u nás potvrzuje existenci dvou normalů: vyšší nazývá *komorní* nebo-li *kornetový tón* (A+1), o celý tón nižší byl *chórový tón* (A-1).³⁰⁷

Darumb laß ich mir den Unterscheid / da man zu Praag vnd eelichen andern
Catholischen Capellen / den Thon in EhorThon vnd CammerThon. abtheilet/auff
dermassen sehr wol gefallen. Denn daselbsten wird der jezige gewöhnliche: Thon/nach
welchem numehr fast alle vnser Orgeln gestimmt werden/ Cammer Thon genennet
vnd allein vor der Taffel vnd in Convivijs zur fröligkeit gebraucht; welches dann vor
Instrumentisten, wegen der Blasenden/ so wol auch Besätteren Instrumenten, am
bequembssten.

Der EhorThon aber/welcher vmb eiuem ganzen Thon steffet ist/wird allein in der
Kirchen gebraucht: Vnd dasselbe erstlich/ vmb der Vocalisten willen/ damit dieselbige/
weil auff ihnen die grössste vnd meiste mühe in der Kirchen (sonderlich in Catho-
lischen Capellen / da das singen/wegen der vielen Psalmen vnd sonsten lang währer)
beruhet/mit ihrer Stimme desto besser fore kommen/ vnd nicht so bald/wegen der Höhe/
heischer werden mügen.

Obr. 71 – Praetorius o výšce ladění varhan v Praze (1619)

Můžeme předpokládat, že tato situace v našich zemích trvala po celé 17. století. Důkaz pochází z domácího prostředí, z pera už nám známého Tomáše Baltazara Janovky:³⁰⁸

Duplicis
autem reperiuntur organa concordantiz, altioris
nempe, & demissioris; primæ concordantiz sunt
organa in Germania & Boëmia ubique usitata, quæ
concordantia vulgo Zinct. seu cornetti tonus vocatur;
posterioris seu demissioris & quidem unò
integrò tonò in Italia & Gallia audiuntur; quæ
concordatio chori. tonus seu Chor-thon vocatur, &
cum hac posteriori concordant Gallicæ Fletæ
seu Fletuse, Clarini humiliati, quæ omnia
Instrumenta in sua clavi c cum Organo nostro in
clavi b unisonant.

Obr. 72 – Janovka o výšce ladění varhan

307 Michael PRAETORIUS: *Syntagma Musicum*, 2. díl *De Organographia*. Wolfenbüttel 1619, s. 15. (BSB) Přepis textu je k dispozici v novodobé edici, proto zde není uveden.

308 Thomas Balthasar JANOVKA: *Clavis ad thesaurum magnæ artis musicae*. Praha 1701, s. 93–94.

„Varhany se vyskytují ve dvojitým ladění, vyšším a hlubším, v prvním ladění jsou varhany užívané všude v Německu a v Čechách, jejich ladění se obvykle nazývá cink- nebo cornetti ton. Varhany druhého či hlubšího ladění, a to o celý tón, jsou slyšet v Itálii a Francii, toto ladění se nazývá chori-ton či chor-tón. S tímto druhým ladí francouzské flétny nebo-li fletuse, snížené klariny (clarini humiliati); tyto všechny nástroje ve svém tónu c souznějí s našimi varhanami v tónu b.“ (překlad Jiřího Sehnala).

S určitým překvapením je zřejmé, že Janovka i po skoro století stále používá terminologii totožnou s Praetoriem, u které podstatou zůstává model pouhých dvou základních normálů. I pro něho je *chórový tón* o dva půltóny nižší (A-1) než *kornetový* neboli *cinkový* (A+1). V Janovkově terminologii však chybí označení *komorní tón*, které bylo u Praetoria totožné s *kornetovým tónem*.

Na tomto místě je třeba zmínit určitou Haynesovu³⁰⁹ nejistotu, se kterou přijímá Janovkovo spojování nižšího ladění českých varhan s italskými a francouzskými dechovými nástroji. Zdá se mu to příliš přímočaré. Uznává, že u italských nástrojů to tak mohlo docela dobře být, avšak problém je u francouzských – v té době ještě převážně ladily na nižší úrovni A-1 1/2. Pak by vyšší *kornetové ladění*, vzdálené o celý tón, mělo hodnotu jen A+1/2, tj. kolem 453 Hz. To, jak píše Haynes, se u některých varhan habsburských zemí vyskytlo. Oproti tomu výška „habsburských“ kornetů (cinků) je skutečně potvrzena na úrovni kolem 464 Hz.³¹⁰

Brzy poté se domácí situace z dnešního pohledu začíná mnohem více komplikovat, neboť se zde v průběhu 18. a 19. století objevují ještě další termíny: *francouzský tón*, *římský tón*, *divadelní tón* a *vídeňský tón*. Ukazuje se, že v 18. století je u nás relativně nejrozšířenější označení *francouzský tón* (v latinských textech *galský tón*). Takový výraz se v této podobě u Janovky ještě nevyskytuje, ale Mauritius Vogt už ho zná. U něho také nacházíme cestu k pochopení tohoto ladění. Je v textu kapitoly o smlouvách na nové varhany, kde se praví: „...an opus concordari oporteat tono chori, seu tono Gallico, an Cornetti, an Camerae.“³¹¹

Vigefimò an

opus concordari oporteat tonò chori, feu tonò Gallicò, an Cornetti, an Camerae.

Obr. 73 – Vogtovy ladicí normály

Vogt tak přináší závažné vysvětlení, že dosavadní *chortón* se v českých zemích stává *francouzským* (*galským*) *tónem*. O vzájemných poměrech či výškách jednotlivých tónů se nic nedozvíme. Navíc nám plete hlavu třetím ladicím normálem, který označuje jako *komorní tón* (*tonus camerae*). Nikde jinde už tento termín neužije, pouze v jedné poznámce v rámci kapitoly o chorálním zpěvu čteme: „Ex supposito, quod Organa non sint ex tono Gallico, vel tono chori, aut adhuc demissius concordata, sed sint ex Zinckthon...“³¹² (Za předpokladu, že varhany nejsou v *galském tónu* nebo-li v *Chortonu*, nebo laděné ještě níže, ale že jsou v *Zinckthonu*...). Nicméně je zřejmé, že i tento ladicí normál se u nás zřejmě vyskytoval, či ho Vogt znal odjinud.

Rád bych nabídl následující hypotézu, která se pokusí vysvětlit tuto situaci i předchozí Haynesovu nejistotu kolem Janovky. Nejvyšším laděním je pro Vogta stále *Zinckthon* (*kornetový tón* A+1), střední stupeň zaujímá *chortón* neboli *galský* (*francouzský* A-1) *tón*. Třetí ladění je podle Vogta ještě nižší (s. 119), což musí být *komorní tón*, o kterém mluví dříve (s. 51). Nejpravděpodobnější je možnost, že Vogt tím myslel starší

309 Haynes, l. c., s. 149.

310 Situaci na našem území nelze ověřit. Podle laskavého sdělení vedoucího oddělení hudebních nástrojů Českého muzea hudby Dr. Emanuela Gadalety se v muzejních sbírkách žádný barokní cink nedochoval.

311 Conclave, s. 53.

312 Tamtéž, s. 119.

pařížské ladění, obvykle označované jako *Ton de chambre*, tedy skutečně jako *komorní tón*. To je ono ladění, o kterém Haynes mluví v souvislosti s Janovkou – bylo na úrovni ca 404 Hz, tedy A–1 1/2. Kolem roku 1700 se rozšířilo i do dalších evropských zemí. Takto ladily zejména instrumentální soubory, u varhan je zcela výjimečné.³¹³ Podle mého názoru nám k odstranění či alespoň k oslabení Haynesovy nejistoty dává návod sám Vogt – svůj *galský/francouzský tón* jasně ztotožňuje se starým (Praetoriovým) *německým chortónem* s úrovní A–1, kdežto Vogtův komorní tón musel být ještě nižší – tedy *Ton de chambre* s úrovní A–1 1/2.

Je ještě nutné opravit jednu Haynesovu tezi. Tento badatel zařazuje Vogtův *komorní tón* na úroveň A+0, tedy mezi oba další normály. Jenže je patrné, že vychází pouze z Vogtova výčtu ladících úrovní na straně 54, který i cituje.³¹⁴ Podle všeho si nevšiml druhého Vogtova výroku, kde se mluví o třetím ladění, které je ještě nižší než galský tón; proto Haynesův názor o výšce Vogtova *komorního tónu* nelze přijmout.

Ve Vogtově době tak započala důležitá proměna. Další doklad nám zanechal pražský regenschori od staroměstského sv. Mikuláše Gunther Jacob, když roku 1732 popsal „své“ varhany těmito slovy: „...*toni fuit alti, puta Zinkethon, unde cum Pragae Cammerthon vel tonus – ut vocant – gallicus invaluisset, apud s. Nicolaum ut pariter fide uno tono dimissius concordarentur vocesque deprimerentur, organista exponere ac una clavi dimissius ludere coepit...*“³¹⁵ Komentář a překlad zveřejnil už Zdeněk Culka: „*Měly vysoký tón, totiž kornetové ladění. Zatím co jinde v Praze byl komorní tón, nebo ladění takzvané galské, u sv. Mikuláše musel varhaník, aby se shodl s houslemi a hlasy, začít hrát o klávesu níž, ...*“³¹⁶ Zde je zase ztotožnění francouzského tónu s komorním tónem, přičemž je zřejmé, že jeho výška je stále (jen) o celý tón nižší³¹⁷ než kornetové ladění. Pokud přijmeme kornetovou výšku 466 Hz jako dokázanou, pak nešlo o úroveň A–1 1/2, tedy o *Ton de chambre*. Tím se zde vytrácí třetí Vogtovo ladění jako již nepoužívané a komorní tón se ztotožňuje s galským, tedy francouzským tónem. Jacobův výraz komorní tón tak nahradil Vogtův výškově totožný chorální tón. Nyní bude užitečné provést shrnutí do následujícího přehledu:

tón	Praetorius (1619)	Janovka (1701)	Vogt (1719)	Jacob (1732)	Adlung (1726/1768)
kornetový = cinkový	A+1	A+1	A+1	A+1	–
chórový	A–1	A–1	A–1	–	A+1
komorní	A+1	–	A–1 1/2 ?	A–1	A–1
francouzský = galský	–	–	A–1	A–1	–

Z těchto údajů je patrné, že situace na našem území šla vlastní cestou, odlišnou od německých zvyklostí, což se rovněž stalo zdrojem mnoha nepřesností v pozdějších výkladech. V první třetině 18. století u nás došlo ke ztotožnění chórového tónu s francouzským, aniž se měnila jeho nižší poloha, zatímco v německé

313 Haynes uvádí, že takto byly naladěny v roce 1634 velké varhany klášterního kostela ve Schläglu, tedy nedaleko našich hranic. (l.c., s. 148).

314 Haynes, l. c., s. 294.

315 Ferdinand TADRA: *Aus dem ehemaligen Klosterarchiv der Benedictiner zum hl. Nicolaus in Prag*. Studien und Mittheilungen aus dem Benedictiner- und dem Cistercienser-Orden, 1890, s. 249.

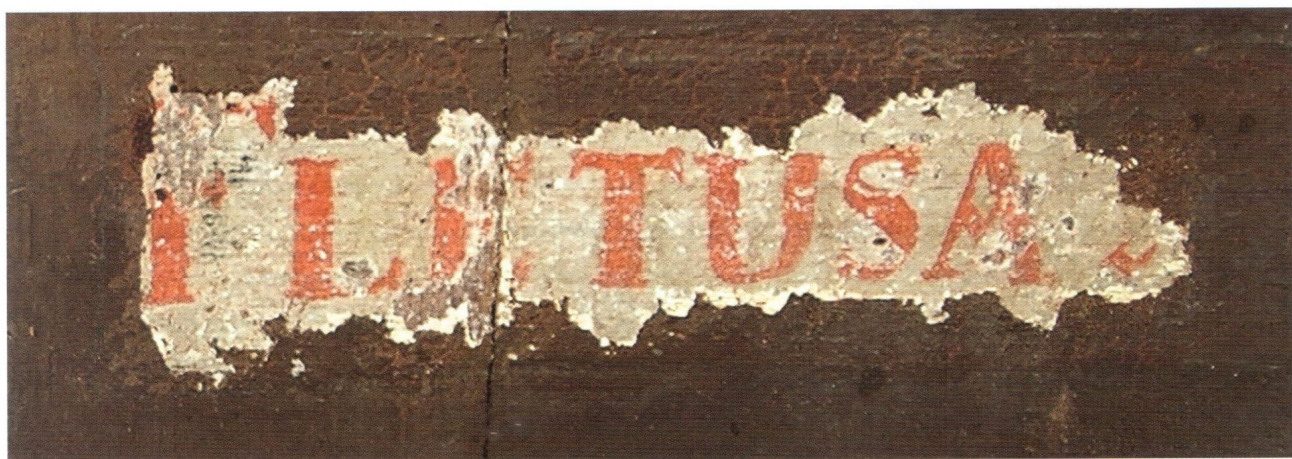
316 Zdeněk CULKA: *Pražské varhanářské smlouvy ze 17. a 18. století*. Hudební věda 1974, č. 4, s. 376.

317 Nesmí nás zmást Culkův překlad, že varhaník hrál „o klávesu“ níže, tedy zdánlivě o půltón. V originále je slovo „clavis“, což tehdy znamenalo především klíč, tj. tóninu, v tomto případě v diatonickém odstupu. Srov. Matlův překlad totožné formulace u Janovky (s. 179).

oblasti se termín Chorton začal užívat pro vyšší ladění. V dochovaných archiváliích se od té doby toto označení téměř vytrácí a termín francouzský tón je čím dál četnější.

Zatím nejstarší prokazatelný důkaz o výskytu tohoto pojmenování na našem území přinesl Tomáš Horák. Nedávno zveřejnil doklad, podle kterého termín francouzský tón použil Leopold Spiegel (1680–1730) při stavbě svého nástroje v Krásném Studenci u Děčína už v roce 1717.³¹⁸ Tento pražský varhanář, pocházející z Bavorska, mohl být prvním, kdo k nám takto pojmenované ladění zaváděl. Šlo tak o průlom do dosavadní tradice, neboť naše varhany se nejčastěji ladily v kornetovém tónu.

Nelze vyloučit, že v té době už „francouzský“ vliv působil i jinde. Při restaurování varhan Johanna Georga Hermana z roku 1714 v poutním kostele na Chlumku v Luži³¹⁹ se našly zbytky původních štítků s názvy rejstříků. Mezi nimi se objevil zcela unikátní, na našem území jediný případ, kdy rejstřík flétnového typu byl označen slovem „Fletusa“.



Obr. 74 – Fletusa v Luži

Jde o zcela specifický, v našem kontextu raritní termín. Jediné domácí informace o něm přináší v roce 1701 právě Tomáš Baltazar Janovka – jedná se o označení tehdy moderních hlubokých francouzských fléten, jejichž výšku ztotožňuje s tehdejšími chortóny (viz výše). Skutečnost, že Herman tento název použil i pro varhanní flétnový rejstřík, může nasvědčovat jeho hlubším znalostem i konkrétnějšímu záměru. Fletuse měly, jak svědčí Janovka, ladění na úrovni tehdejšího chori-tonu, tedy „ex B“. Podle toho lze usuzovat, že Herman chtěl jako jeden z prvních domácích varhanářů naladit výšku tónu svých varhan v Luži na úroveň, které se začalo říkat francouzský tón, i když by se výškově shodoval s dřívějším chortónem. Avšak tento termín už tehdy mohl mít jiné konotace. Možná proto Herman ve své smlouvě na postavení tamních varhan o výšce ladění mlčí. Luže by pak byly nejstarším případem tohoto ladění na našem území. Jenže podle varhanáře Rudolfa Valenty, který tyto varhany restauroval, byly původně laděny až na 390 Hz,³²⁰ proto tuto hodnotu při restaurování obnovil. To by odpovídalo zastaralým normálům ze 17. století – buď starému pařížskému Ton d’Opera nebo tzv. římskému ladění, které přežívaly i v 18. století.

Jak už je uvedeno, v pramenech z 18. století v českých zemích téměř vymizel termín *Chorton*. Ve výčtu „ladících“ prací, které zveřejnil Jiří Sehnal v citované práci, se o něm mluví pouze v souvislosti s Englerový-

318 TOMÁŠ HORÁK: *Varhany a varhanáři Děčínska a Šluknovska*. Děčín 1995, s. 31.

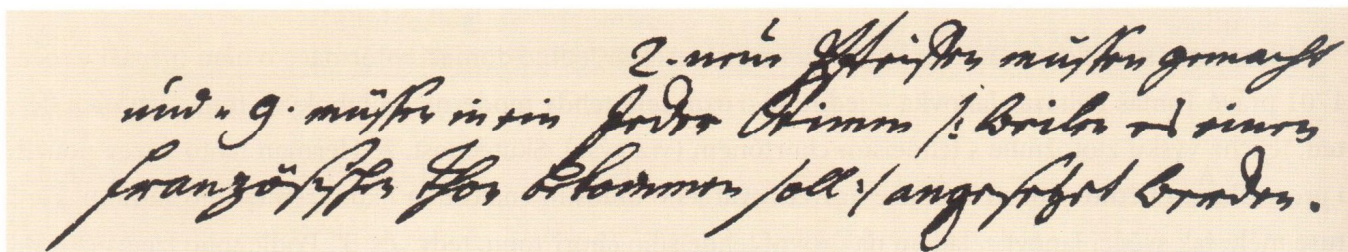
319 PETR KOUKAL: *Johann Georg Herman a jeho zrestaurované varhany v poutním chrámu na Chlumku v Luži*. Památky Vysočiny 2011. Sborník NPÚ ÚOP v Telči. Telč 2012, s. 140–151.

320 VALENTA, Rudolf: *Závěrečná restaurátorská zpráva. Obnova interiéru poutního chrámu Panny Marie na Chlumku v Luži – restaurování varhanního stroje*. Zbraslav 2010, s. 3 a 6.

mi varhanami v Olomouci, tedy u práce cizího varhanáře. Tomáš Horák ve svých podrobných monografiích o varhanách na území okresů Jablonec nad Nisou, Česká Lípa, Louny, Děčín, Ústí nad Labem a Jičín neuvádí ani jeden archivní nále z tohoto názvu. Naproti tomu o ladění ve *francouzském tónu* se první zprávy objevují už od konce dvacátých let ve všech našich historických zemích téměř současně: 1727 České Budějovice – sv. Mikuláš (smlouva s Jiřím Dvorským³²¹ z Prahy) 1728 Olomouc – Panna Maria Sněžná (smlouva s Janem Bohumírem Halbichem³²² z Králíků), 1729 Praha – sv. Tomáš (smlouva s Janem Františkem Fassmanem³²³ z Lokte), kolem 1730 Opava – Nanebevzetí Panny Marie (návrh opravy od Václava Thiela³²⁴ z Opavy). Muselo tak jít o způsob dostatečně rozšířený a žádaný. To potvrzují slova výše uvedeného pražského ředitele kůru Gunthera Jacoba: v citované zprávě z roku 1732 doporučuje, aby po dokončení novostavby svatomikulášského kostela v Praze na Starém Městě byly postaveny nové varhany „s tzv. galským laděním“,³²⁵ vhodnějším pro instrumentální a vokální hudbu.

Že to bylo ladění nižší než staré kornetové, je zřejmé. Ještě stále se však může objevovat nejistota, zda přece jen nešlo o ono hodně nízké ladění, které Vogt označuje jako komorní tón, tedy o původem francouzský Ton de Chambre s výškou A–1 1/2. Pro zodpovězení otázky, o kolik pultónů byl zdejší francouzský tón nižší než kornetové ladění, existuje zatím jediný mně známý doklad, který přináší hledaný důkaz.

Koncem dvacátých let 18. století byly varhany ve farním kostele Nanebevzetí Panny Marie v Opavě ve velmi špatném stavu. Předtím je naposledy přestavoval a opravoval v roce 1708 Ignác Ryšák ze starého nástroje svého otce, který vznikl někdy k roku 1670.³²⁶ Vzhledem k jejich stáří a původu nelze předpokládat, že by měly jiné ladění než kornetové. Opavský varhanář Václav Thiel předložil městské radě nedatovaný návrh opravy (asi z doby kolem roku 1730), kde kromě jiných prací píše o přeladění varhan do francouzského tónu. V této souvislosti u každého varhanního stroje (hlavní stroj, positiv, pedál) výslovně uvedl následující, v podstatě totožná slova:



Obr. 75 – Thielův záznam o přeladění do francouzského tónu

„2 neue Pfeiffen müssen gemacht und 9 müssen in ein jeder Stimme (weilen es einer französischer Thon bekommen soll) angesetzt werden.“ (2 nové píšťaly se musí udělat a 9 [píšťal] nastavit v jednom každém hlase (neboť má dostat francouzský tón³²⁷).

321 Vít HONYS: *Die Orgel der St.-Nicolauskirche in České Budějovice*. In: *Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Länder*. Sinzig 2002, s. 166.

322 Jiří SEHNAL.: *Dějiny varhan v kostele P. Marie Sněžné v Olomouci*. Časopis moravského muzea, 51, vědy společenské, 1966, s. 271.

323 Státní ústřední archiv Praha, fond Řád augustiniánů, karton č. 178.

324 Státní okresní archiv Opava, fond Archiv města Opavy, karton 47.

325 Zdeněk CULKA: *Pražské varhanářské smlouvy ze 17. a 18. století*. Hudební věda 1974, č. 4, s. 377.

326 Státní okresní archiv Opava, fond Archiv města Opavy, sign. XV/4.

327 Státní okresní archiv Opava, fond Archiv města Opavy, karton 47.

Potřeba nastavit devět píšťal se týkala otázky tónového rozsahu (krátké oktávy) a snad i teploty. Pro naši problematiku je nejpodstatnější údaj, že pro přeladění do francouzského tónu je nutné nově vyrobit dvě nové píšťaly. To je, domnívám se, dobrý důkaz, že rozdíl mezi starým laděním a francouzským tónem představoval jeden celý tón – tedy dva půltóny, nikoliv dva a půl či tři, jak by tomu bylo v případě Ton de Chambre. Vzhledem k Thielovým údajům není pravděpodobné, že dvě nové píšťaly měly rozšiřovat píšťalovou řadu v diskantu – to by šlo o nejmenší píšťalky, které by nepředstavovaly zvláštní finanční zátěž. Varhanář však u každého varhanního stroje opakovaně zdůrazňuje nutnost vyrobit dvě nové píšťaly ke každému rejstříku (celkem by šlo o nejméně 56 píšťal v nejhlubší poloze, tj. více než celý jeden rejstřík); tím v podstatě zdůvodňuje poměrně vysokou cenu za navrženou opravu. Také v Praze varhanář Fassman musel při ladění do francouzského tónu vyrobit nástavce na staré píšťaly, které se daly použít. Jasně se tak jednalo o přeladění směrem dolů. Podle toho i v případě Opavy vše svědčí o tom, že původní ladění Ryšákových varhan bylo vysoké, tj. kornetové. Proto Václav Thiel při přeladění do francouzského tónu přidával vždy dvě píšťaly. Z tohoto zjištění vyplývá, že ladění, označované v našich zemích jako francouzský tón, s velkou pravděpodobností odpovídalo hodnotě A–1, a to přinejmenším někdy od roku 1725, kdy i dechové nástroje měly stejné ladění.

Tato teze je plně konzistentní s ostatními údaji z dobové evropské literatury. Termín francouzský (galský) tón tak souhlasí s teoretickou výškou starého Praetoriova a Janovkova chortónu. Už Janovkův chortón, spojovaný s francouzskými nástroji, se shoduje s Muffatovým popisem francouzského instrumentálního tónu. V Německu se po roce 1700 název Chorton začal zmatečně měnit (viz Adlung) a nabýval hodnoty od A+0 až po A+2; jinak řečeno, používal se k označení všech možných jiných ladění, které byly vyšší než nově konstituovaný Kammerton s výškou A–1. Proto je možné, že varhanáři v českých zemích z těchto důvodů přestali název Chorton používat, neboť už nebyl synonymem „pevně“ dané tónové výšky. Přijali označení francouzský tón; nejspíš proto, že v rámci střední Evropy se v 1. polovině 18. století stalo adjektivum „francouzský“ ve spojení s hudebními nástroji označením jejich nízkého ladění. Byl to odraz posunu v samotné Francii: po roce 1715 se zde už běžně vyráběly dechové nástroje s laděním A–1, což ovlivnilo zvýšení hlubokého francouzského ladění z A–2 (respektive A–1 1/2) na A–1 (tzv. ton ordinaire u Hottetera v roce 1737). Tím se francouzský (pařížský) tón srovnal se současným (podle Adelunga vysokým) německým komorním tónem. Lze tak odůvodnit, že název francouzský tón, používaný v 18. století při ladění českých varhan, odpovídal tomuto německému (novému) Kammertonu.

Výše odvozená hodnota francouzského tónu v českých zemích (A–1) se tak dá doložit ještě z této strany: v Německu se dochovalo deset nástrojů, u nichž lze prokázat spojení původní výšky ladění s názvem Kammerton – všechny případy bez výjimky se pohybují kolem hodnoty 416 Hz (A–1). To zase koresponduje s výše citovanou zprávou Gunthera Jacoba z roku 1732, ve které pro francouzský tón používá synonymum komorní tón. Stejný doklad známe i z Moravy: kolem roku 1770 se v Mikulově píše o naladění varhan do francouzského nebo-li komorního tónu.³²⁸

Nemá smysl zde opakovat výčet míst, kde Jiří Sehnal nalezl a přehledně zaznamenal naladění či přeladění varhan. Francouzský tón na Moravě použili varhanáři Johann Gottfried Halbich (Olomouc 1728), Johann Bittner (1756 Břeclav) a Ferdinand Winter (1803 Jelení). Pro úplnost zde uvádím aspoň výpis českých lokalit, o kterých ve svých knihách píše Tomáš Horák.

Rok	Místo	naladění	přeladění	poznámka
1718	Krásný Studenec	francouzské ladění		Leopold Spiegel
1726	Zahrádky		do francouzského tónu	
1727	Jičín sv. Jakub		do francouzského tónu	
1727	Horní Police		do francouzského tónu	
1740	Postoloprty		do francouzského tónu	
1742	Bitozeves		do francouzského tónu	
1743	Hradiště		do francouzského tónu	
1747	Kněžice		do francouzského tónu	
1747	Jedlka		do francouzského tónu	
1750	Dolní Ročov		do galského (francouzského) tónu	
1755	Bílenec	francouzský tón		Christoph a Joseph Starck
1763	Mory		do francouzského tónu	Joseph Stark, otcovy varhany
1773	Smolnice	francouzský tón		Johann. J. F. Pleyer
1784	Chroustov		na francouzský tón	

Francouzský tón ladili v druhé polovině 18. století také slezští varhanáři František Horčíčka a Josef Staudinger. U nich kolísá názvosloví mezi francouzským a komorním tónem.³²⁹

Četnější výskyt zpráv o francouzském ladění v průběhu 18. století ještě nemusí znamenat, že tento způsob začal v našich zemích převažovat. Spíše jde o „optický klam“: o jiném způsobu ladění se téměř nepíše proto, že k tomu nebyl žádný důvod, neboť taková byla běžná praxe. Podle toho se spíše se zdá, že prameny (převážně varhanářské smlouvy a kostelní účty) o francouzském tónu mluví jen tehdy, když se toto ladění odchylovalo od běžnějšího způsobu, tj. od kornetového. Vždyť i anonymní autor hesla Varhany ve známé Krünitzově encyklopedii píše v roce 1789 o kornetovém tónu tato slova: „*In dieser Stimmung sind die meisten Orgeln im Oesterreichischen, so daß C dort klingt wie das D in den rheinischen Gegend. (V tomto ladění je většina varhan v Rakousích, takže tam C zní jako D v rýnském kraji).*“³³⁰ Zde máme potvrzení, že ještě ke konci 18. století v habsburských zemích (tedy i u nás) měly varhany převážně vysoké kornetové ladění A+1.

Doklad o tom, že určitý varhanář ladil francouzský tón, ještě neznamená, že jinde nezvolil něco jiného. Až někdy do poloviny 19. století platila běžná praxe, že jeden a tentýž varhanář používal u svých nástrojů různé normály. To potvrzuje např. Zdeněk Fridrich v případě brněnského mistra Jana Výmoly. Současně přiznává, že není dost dobře jasné, jaké důvody vedly varhanáře pro používání odlišných tónových

329 Petr KOUKAL: *K otázce výšky hudebního ladění ve Slezsku*. Časopis Slezského zemského muzea, série B, 60/2011, s. 47–58.

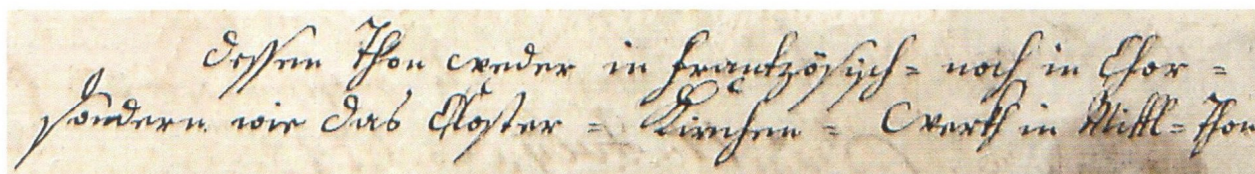
330 J. G. KRÜNITZ: *Ökonomisch-technologische Enzyklopädie*, 33. svazek, Berlin 1789, s. 429.

standardů.³³¹ Někdy se to připisuje velikosti nástrojů, určitou roli jistě hrály finanční důvody – varhany ve vyšším ladění měly kratší píšťaly, což se pochopitelně projevilo na spotřebě cínu a tím na jejich ceně. Dalším důvodem mohly být požadavky vlastní hudební praxe na kůrech. Domnívám se, že tomu nasvědčuje pozoruhodná a nepříliš známá skutečnost, že kromě dvou popsaných základních ladicích normálů se kolem poloviny 18. století v českých zemích vzácně vyskytoval ještě třetí.

Tentokrát už nešlo o ladění nižší než francouzský tón, jak jsme poznali u Vogta. Mezitím se v důsledku stylových proměn tehdejší hudby změnilo samotné harmonické a hudební myšlení, které už nebylo vázáno na diatonické Kirchentöne, nýbrž na chromatický dur-mollový systém. Proto mohl přijít třetí ladicí normál, který se ocitl mezi oběma stávajícími a tím od nich byl výškově vzdálen pouze o půltón. První náznak přináší zjištění Jiřího Sehnala, že v roce 1725 byly varhany u brněnských františkánů přeladěny o půltón dolů.³³² Pokud budeme předpokládat, že předtím měly kornetové ladění, pak výsledná úroveň byla A+0.

Díky výtečné Sehnalově práci máme k dispozici další cenné svědectví v originálním znění. Tentokrát se týká velkých varhan u cisterciáků na Velehradě, kde v roce 1745 varhanář Anton Richter dostal za úkol snížit jejich ladění „na střední tón mezi tóny galským a obvyklým chórovým neboli Zierthonem (ad medium tonum toni inter gallicum et vulgo Chor oder Zierthon).“³³³ Tato krátká věta potvrzuje, že obvyklým, tj. běžně používaným normálem byl Chorton neboli Zierthon. Sehnal ho správně ztotožňuje s kornetovým tónem; pro nás je to zajímavé ještě tím, že tento chortón už zde koresponduje s „novým“ německým Chortonem (viz Adlung). Další informace, kterou nám tento text přináší, je ještě důležitější – mluví zde o existenci třetího ladicího normálu, zde zřejmě z nedostatku odpovídajícího výrazu označeného jako střední tón, stojící mezi kornetovým/chórovým (A+1) a francouzským (A–1). Jeho úroveň je tím potvrzena na A+0. Nešlo o náhodu či nepřesnost v zápisu – stejný případ lze najít ve stejné době na opačném konci naší republiky – na Tachovsku.

Týká se to známého tachovského varhanáře Antona Gartnera. Dochovala se jeho smlouva z roku 1748 na postavení varhan v obci Ovesné Kladruby, které tehdy spadaly pod patronát tepelského kláštera. Proto smluvním partnerem byl premonstrátský opat Hieronymus. Gartner měl postavit malý jednomanuálový nástroj s pedálem (9 hlasů za 320 zlatých).³³⁴ Ve smlouvě čteme jednu pozoruhodnou klauzuli. Při rámcových údajích o varhanách je přesně stanoveno, jaké má být jejich ladění „...ani ve francouzském, ani v chórovém, nýbrž, tak jako u [varhanního] stroje v klášterním kostele, ve středním tónu... (...dessen Thon weder in frantzösisch noch in Chor- sondern wie das Closter-Kirchen-Werkh in Mittl-Thon...“).³³⁵



Obr. 76 – Výňatek textu Gartnerovy smlouvy o ladění

331 Zdeněk FRIDRICH. *Der Orgelbauer Jan Výmola*. Acta organologica, 5, 1971, s. 117.

332 Jiří SEHNAL: *Barokní varhanářství na Moravě*. Díl 2. Varhany. Brno 2004, s. 95.

333 Tamtéž. Název Zierthon může být zkomoleným termínem pro Zinkthon.

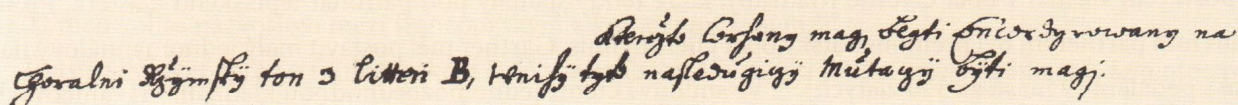
334 První na tuto smlouvu upozornila Jitka CHALOUPOKOVÁ: *Varhanářská rodina Gartnerů z Tachova a literatura vhodná pro jejich nástroje*. Diplomová práce, HAMU Praha 1972, s. p. Srov. též Lubomír TOMŠÍ: *Umělecké řemeslo rodiny Gartnerů*. Výroční zpráva Okresního archivu Domažlice, 1981, s. 69.

335 Archiv Premonstrátského kláštera v Teplé, karton 635. Za zpřístupnění tohoto dokumentu velice děkuji představitelům kláštera a správě knihovny.

Tento text dokládá analogickou situaci s Richtеровou prací na Velehradu. Gartner měl stejně tak naladit střední tón mezi oběma častějšími normály (vyšší ladění opět nese název chortón), tedy na úroveň A+0. Navíc se dozvídáme, že to mělo být podle vzoru varhan samotného klášterního kostela v Teplé.

Jde tak o třetí, respektive čtvrtý případ, o kterém víme; přitom všechny (snad s výjimkou Ovesných Kladrub) se týkají klášterních kostelů s nadstandardním hudebním provozem. Potvrzená výška tohoto ladění A+0 se rovná hodnotě dnešního ladění, tj. 440 Hz. Odkud se vzalo a proč se vůbec používalo? Tato výška v barokní Evropě skutečně existovala – bylo to tzv. benátské ladění (corista veneto), o kterém mluví Quantz (viz výše). Pro německé hudebníky bylo „extravagantní“, jak ho označil Johann David Heinichen v roce 1728³³⁶ – nezapadalo do zaběhaných modelů. Jenže při provozní praxi vlastně představovalo kompromis mezi požadavky zpěváků a instrumentalistů, proto se v samotné Itálii dobře ujalo. Italští hudebníci, kteří našli uplatnění na evropských dvorech, ho pak šířili i v zaalpských zemích. Proto se řada muzikologů včetně Haynese shoduje, že se po roce 1700 mohlo používat i na císařském dvoře ve Vídni. Jiný způsob šíření představovaly hudbymilovné katolické řády, z nichž mnohé měli své nejvyšší představené či jiné kontakty v Itálii. Krásným příkladem jsou pražští křižovníci s červenou hvězdou, známí svou vysokou úrovní hudebních produkcí. O nich víme, že získávali hudební skladby v přímém kontaktu s Antoniem Lottim (1667–1740), který působil právě v Benátkách.³³⁷ V samotné Itálii se u varhan toto ladění moc často nepoužívalo. Zásadní přelom nastal po roce 1740, kdy takto (ca 430 Hz, tedy A+0) začal ladit své nástroje proslulý benátský varhanář Pietro Nacchini. Tím se dostáváme právě do čtyřicátých let, kdy Richter na Velehradě a Gartner v Ovesných Kladrubách (a zřejmě i v Teplé) použili onen „střední“ tón, evidentně na speciální objednávku ze strany řádových hudebníků.

Dalším termínem, který se na našem území vyskytl, je tzv. chorální římský tón. Najdeme ho jen jednou, ve varhanářské smlouvě Václava Pantočka z roku 1720 na postavení varhan pro františkánský kostel sv. Antonína v Dačicích:³³⁸ „...kterýžto varhany mají býti konkordyrovany na Chorální Římský tón z litery B...“



Chorální římský tón z litery B, teniž by následující mutajj býti mají.

Obr. 77 – Pantočkovo ladění

Pantoček byl jediným moravským varhanářem, který už v první polovině 18. století někdy uváděl výšku ladění. V další dochované smlouvě na varhany v kapli Panny Marie Sedmibolestné v kostele sv. Jakuba v Jihlavě z roku 1727 však píše, že „Tento Positiv podle obyčejného tónu z litery C ... býti má.“³³⁹ Jde tak o doklad, že rovněž Pantoček užíval minimálně dva ladicí normály.

Jak rozumět oběma Pantočkovým normálům? Už na první pohled jeho formulace připomínají Janovkův text – mluví se o ladění z litery=tónu C nebo tónu B. Proto se domnívám, že lze ztotožnit obyčejný tón z litery C s tehdy obyčejným, obecným (viz Velehrad), tedy nejčastějším laděním habsburských zemí, což byl kornetový tón (A+1). Potvrzení najdeme u dochovaných Pantočkových varhan v Telči u sv. Jakuba,³⁴⁰ v Telči

336 Johann David HEINICHEN: *Der General-Bass in der Composition*. Dresden 1728, s. 84.

337 Srov. Jiří FUKAČ: *Die Oratorienaufführungen bei den Prager Kreuzherren mit dem Roten Stern als Typ lokaler Musikfeste*. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity, H 29, 1994, s. 69–89. Petr KOUKAL: *Byl v Čechách Cristoforiho klavír?* Opus Musicum, 1/2012, s. 6–13.

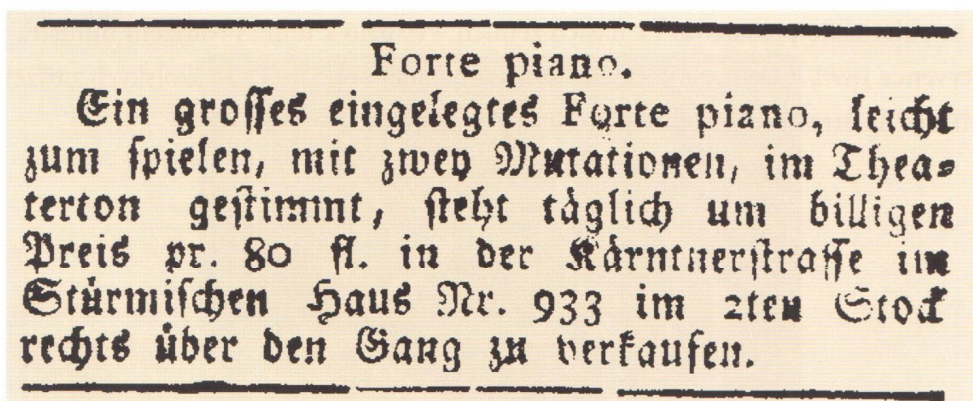
338 Moravský zemský archiv Brno, fond E 21, karton 41, fasc. 3.

339 Státní okresní archiv Jihlava, fond Farní úřad sv. Jakub Jihlava, i. č. 368.

340 Původně ca 415 Hz, neboť, jak vyplývá z organologického průzkumu, současná výška ladění ca 438 Hz vznikla doplněním o nehlubší nepůvodní píšťalu v každém rejstříku.

u Matky Boží³⁴¹ a v Krahulčí u Telče, kde organologický průzkum³⁴² prokázal původní výšku ladění jako A+1. Druhý normál, *chorální římský tón z litery B*, už sám napovídá, že jeho výška byla o celý tón nižší,³⁴³ tj. A-1. Původ unikátního pojmenování je nejistý. Nezdá se pravděpodobné, že by Pantoček za svého života poznal skutečný římský tón, jaký se od 17. do 19. století používal u římských, zejména vatikánských varhan. Ten byl navíc velice hluboký, odpovídal hodnotě A-2. Lze nabídnout pravděpodobnější řešení. Pantoček stavěl tento nástroj pro františkány, kde převažující složkou hudebních produkcí byl zpěv. Hlavní funkcí varhan byl doprovod. V 17. století to bylo převážně při chorálních zpěvech, které neměly velký hlasový ambitus. Avšak v 18. století františkáni rozšiřují svůj repertoár o sice jednoduché, ale rozsahem (včetně koloratur) náročnější skladby. Už Jiří Sehnal³⁴⁴ se pozastavoval nad tím, jak mohli provozovat některé skladby s diskantovým rozsahem až do e² či dokonce g². Jedna z odpovědí je, že začali používat varhany s nižším laděním. Dokladem je už citovaná zpráva, že u brněnských františkánů v roce 1725 přeladili varhany o půltón dolů.³⁴⁵ Pak je pochopitelné, že i v Dačicích chtěli nové varhany s nízkým laděním. Vzhledem k pravděpodobným kontaktům s řádovými kolejemi v Itálii se nejspíš dověděli, že v této zemi se při zpěvu v kostele používá nižší ladění. Šlo o tzv. *tuono corista* tj. „chorální tón“ na úrovni A-1, který se udržel v severní Itálii po celé 18. století. Zde můžeme tušit souvislost s Pantočkovým „chorálním tónem“. Adjektivum „římský“ mohl přidat ze stejného důvodu, jako se dělo v případě adjektiva „francouzský“ – jako synonymum nízkého ladění.

Vysvětlit výšku normálu, označovaného jako *Theatral Ton*, není dost dobře možné. Jiří Sehnal ho dokládá výhradně u olomouckého varhanáře Josefa Emanuela Heintzlera k roku 1730. Opět jde o naprosto ojedinělé pojmenování, které v té době snad nemá obdobu ani v jiných zemích. Není ho k čemu přirovnat, neboť o výšce ladění tehdejších domácích operních divadel nic nevíme. Pouhým nepodloženým dohadem tak zůstává možnost, že opět šlo o benátské ladění s úrovní A+0. Podle Haynese však tehdejší benátská opera ladila níže (na A-1). Heintzler však pocházel z Rakouska, takže nelze vyloučit hypotetické spojení s laděním u vídeňského dvora (viz výše). Další výskyt termínu *divadelní tón* (*Theater-Ton*) najdeme až na konci 18. století ve Vídni, kdy se vzácně objevuje v inzerátech o prodeji klavírů, například v novinách *Wiener Zeitung* z roku 1790:³⁴⁶



Obr. 78 – Inzerát o prodeji klavíru v divadelním tónu (1790)

341 Průzkum prokázal původní výšku ladění ca 455 Hz při asi 16 °C.

342 KOUKAL, P.: *Varhany v kostele svatého Jakuba v Telči. Zpráva o stavu a generální opravě*. Telč 1986. Rukopis uložený v NPÚ Brno.
KOUKAL, P.: *Varhany v kostele Matky Boží v Telči. Restaurátorská zpráva*. Telč 1989. Rukopis uložený v NPÚ Brno.

343 Prohlídka dochovaných částí nástroje to potvrzuje. Totéž nově ověřil varhanář Mgr. Rudolf Valenta, kterému děkuji za tuto informaci.

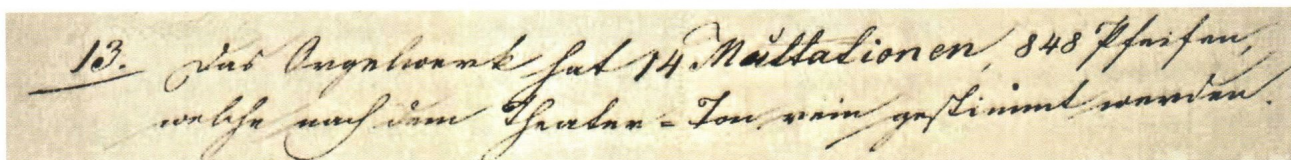
344 SEHNAL, J.: *Hudba u františkánů české provincie v 17. a 18. století*. Časopis Moravského muzea, vědy společenské, 1993, s. 226.

345 Tamtéž, s. 223.

346 *Wiener Zeitung*, 15. 12. 1790. s. 3225. Srov. Richard MAUNDER: *Keyboard Instruments in Eighteenth-Century Vienna*. Oxford 1998.

O jeho výšce se opět můžeme jen dohadovat. Navíc se zde toto označení nevztahuje na varhany – zde už jdou klavíry vlastní cestou, jak jsme poznali i u temperatur.

Avšak výraz *Theaterton* se objevuje i v 19. století. V roce 1848 ho použil varhanář Jan Viktora v návrhu na opravu varhan v Příbyslavi.³⁴⁷



Obr. 79 – Viktorův návrh divadelního tónu

Snad tento název opravdu souvisel s výškou ladění v dobových operních orchestrech. Nevíme, zda-li měl pražský varhanář Viktora na mysli pražskou operu. První zprávu o výšce ladění jejího orchestru máme až z roku 1858, kdy zde platil normál 450 Hz.³⁴⁸

Ze Sehnalova výčtu ladících normálů zbývá ještě *Wiener Ton*. Samotný název napovídá, že jde o tónovou výšku užívanou v tehdejších hlavních městě císařství. Jeho konstituování probíhalo na konci 18. století, kdy zde zejména němečtí hudebníci nacházeli jinou výšku ladění než v dalších evropských městech. Jenže to se netýkalo varhan. Podle badatelů jako Haynes a Huber se varhany období 1760–1800 v habsburských zemích ladily stále ve dvou starších normálech, docházelo jen k jejich sbližování. Podle toho můžeme předpokládat podobnou situaci v českých zemích: kornetový tón by se snižoval k úrovni 450 Hz, francouzský tón by se zvedal k 420 Hz. Dosavadní průzkum to v podstatě potvrzuje.³⁴⁹ Sehnal u nás eviduje výskyt vídeňský tón až v 19. století, konkrétně v letech 1807 až 1868. Problém je s přesnějším určením jeho výšky. Dosavadní výsledky bádání rakouských hudebních historiků ukazují, že to není dost dobře možné. Klaus Hubman uvádí, že jen v roce 1834 lze ve Vídni prokázat pět různých výšek ladění: 434, 437, 439, 441 a 445.³⁵⁰ Ladění orchestru v Divadle u Korutanské brány bylo údajně ještě vyšší – 466 Hz.³⁵¹

Teprve mezinárodní konference o ladění, která se konala ve Vídni v roce 1885, sjednotila komorní A na 435 Hz, které se pak začalo prosazovat i v našich zemích. Přispělo k tomu i Nařízení ministra vyučování č. 15.090 z 25. července 1890, kterým se zavádělo „normální ladění hudební“ do školských zařízení. Ještě větší váhu mělo nařízení na úrovni tehdejšího Místodržitelství, vydané 8. února 1891.

347 Moravský zemský archiv Brno, fond F 188, karton 172.

348 Haynes, l. c., s. 351.

349 Odpovídá tomu zjištěná výška ladění u varhan v Dubu na Moravě (viz výše). Podle laskavého sdělení Dalibora Michka to restaurátorský průzkum potvrzuje i u Výmolových varhan v Doubravniku.

350 Oesterreichisches Musiklexikon online. Heslo *Stimmton*, autor Klaus Hubman. <<http://www.musiklexikon.ac.at>> (accessed 2013).

351 Deutsche Musikzeitung, 1862, s. 23.

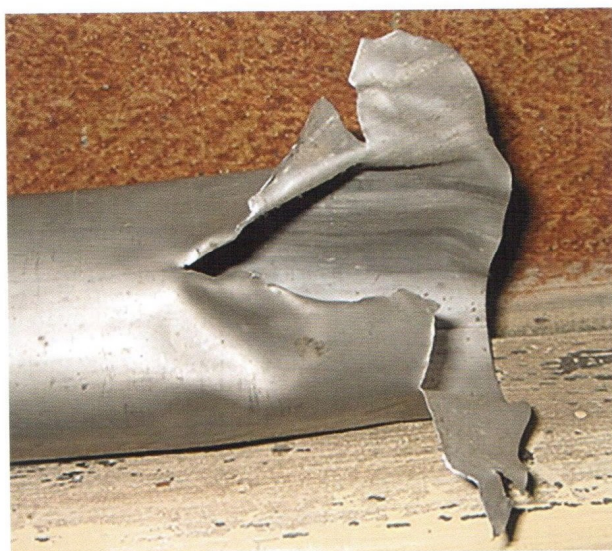
Shrnutí

*Žádoucí úplné napravení při vynasazení velikém
nelze pro náramnou rozervanost a spustlost docílit.*

Karel Trnka, 1863

Toto jsou slova varhanáře Karla Trnky, která sepsal v roce 1863 při marné snaze opravit píšťalový fond varhan v Jeřicích.³⁵² Dost přesně shrnují předchozí a předznamenávají následující vývoj péče o varhany na našem území. Je až nepochopitelné, že vlastníci varhan nedbali a dosud nedbají na to, aby takto drahý hudební nástroj ladili a opravovali odborníci a nikoliv bezohlední varhanáři a nepoučení diletanti. Už předchozí text dokládá a fotografiemi ilustruje poničené píšťaly u několika našich nejvzácnějších historických varhan. Toto byl smutný, až nečekaný výsledek provedeného terénního průzkumu, od kterého se očekával nález aspoň několika neporušených, původně dochovaných nástrojů bez větších zásahů na píšťalovém fondu. Bohužel se potvrdila už výše uvedená skutečnost, že takové varhany u nás už zřejmě neexistují, neboť popsaná devastace pokračuje dodnes. Proto se tímto způsobem nepodařilo získat dostatečně spolehlivé údaje o ladicích normálech.

Na první pohled se to zdá jednoduché – přijít a změřit výšku ladění u reprezentativního počtu varhan. Jenže tudy cesta nevede, protože nástrojů, kde se dochovala taková výška ladění, kterou lze považovat za původní, se dochovalo velice málo. U všech z těch, které se povedlo prozkoumat, se dodatečně prokázalo, že prošly změnami. Nejvíce za to mohou varhanáři z přelomu 19. a 20. století, kdy se zaváděla nová ladicí norma, která převálcovala i to, co ještě zbylo po předchozích úpravách. Další problémy způsobili a způsobují varhanáři, kteří ladí (či spíše jen doladují) varhany např. před vánočními svátky. U historických varhan s píšťalami původně laděnými kuželem to je pracné a zdlouhavé, takže i zde se záhy objevily nepůvodní roličky a těmi se to stále doladuje; ve skutečnosti se „rolují“ stále níže, takže píšťaly se trhají a výška ladění nepozorovaně, ale trvale stoupá. Horší variantou je „rozervanost“ o které mluví Trnka, tedy případy, kdy někdo začne neuměle trhat ústí staré píšťaly. Při každém příštím ladění se v tom pokračuje. Výsledek je někdy až neuvěřitelný.



Obr. 80 – Roztržené ústí píšťaly

352 Tomáš HORÁK: *Varhany a varhanáři Jičínska*. Jičín 2008, s. 38.

Snímek zobrazuje ústí píšťaly po tak zvané opravě varhan, provedené v posledním dvacetiletí. Jde sice o extrémní případ, ale podobné problémy se ukázaly i jinde, dokonce i u varhan, o kterých se tvrdilo, že se dochovaly v původním stavu (např. Manětín – hřbitovní kostel). Zjištěný stav píšťalového fondu byl jedním z důvodů, proč se výzkum ladicích normálů musel zaměřit jiným směrem.

Jiným problémem je nedostatek pramenů. Nicméně i v dochovaných dokladech (varhanářské smlouvy, popisy nástrojů apod.) se v průběhu 17.–19. století objevuje naprosté minimum informací o ladění vůbec. Týká se to i dokladů o činnosti nejznámějších varhanářů. Příkladem může být smlouva na postavení varhan ve Zlaté Koruně, uzavřená s Abrahamem Starckem – o ladění v ní není ani slovo. Naštěstí se v tomto případě výjimečně dochovala i bližší specifikace, sloužící nejspíš k přípravě samotné smlouvy – a teprve z ní se dozvídáme, že varhany budou naladěny v kornetovém tónu.³⁵³ V tom se může odrážet důvod, proč většina varhanářských smluv z 18. století je tak stručná. Druhý důvod už je uveden výše – o běžném způsobu ladění se nemuselo nic psát. Proto o tom nic nenacházíme ani u řady smluv loketských varhanářů, Bedřicha Semráda (Praha-Karlovy), Jana Davida Siebera (Žďár nad Sázavou) apod.

Dnes už prokazatelně víme, že jeden varhanář mohl během svého života používat dva, či dokonce tři ladicí normály. To byl případ Antona Gartnera – v Ovesných Kladrubech se roku 1748 zavázal naladit *střední tón*, o rok později v Boru zase *francouzský tón*. U jiných svých nástrojů určitě ladil *kornetový tón*, ale to se nikde nepsalo, protože šlo o běžný způsob. Dva odlišné normály u jednoho varhanáře nacházíme ještě v polovině 19. století. Nejnověji se to prokázalo u Josefa Predigera. Terénní prohlídka jeho tří nástrojů (Předměřice, Lysá nad Labem, Vysoké nad Jizerou) původně naznačovala stejný normál kolem 430 Hz. Teprve podrobnější restaurátorský průzkum jeho varhan v Bozkově po demontáži ukázal, že zde použil odlišnou výšku ladění, nad 450 Hz, což by mohlo odpovídat hypotetické výšce Viktorova divadelního tónu.³⁵⁴ Z těchto skutečností vyplývá, že v případě restaurování varhan už o výšce ladění u domácích varhanářů nelze mluvit paušálně, rozhodující zjištění může přinést až restaurátorský průzkum. Teprve v případě, že to stav a dochování neumožní, lze si dovolit analogie s obecnějšími tendencemi.

V tomto ohledu už se na základě předchozího vyhodnocení všech dostupných informací přece jen začínají rýsovat pevnější vývojové kontury a vztahy. Snad se tak daří zmenšit onu „ohromnou konfusi“ ve výškách ladění, o které mluví i František Z. Skuherský. Výsledný obraz naznačuje, že na území českých zemí šel vývoj ladicích normálů vlastní cestou, která se leckdy odchýlila i od samotné Vídně, respektive Rakouska. Pro téměř celé 18. století lze potvrdit v podstatě duální model, který sem přešel z předchozí doby, tedy vyšší a nižší ladění v neměnném odstupu jednoho celého tónu (*kornetový a francouzský tón*). Do tohoto vzoru zapadají i názvoslovné varianty (*obyčejný tón, římský tón, Zierthon*) a termíny, jejichž význam se dobově proměnil, nicméně stále v kontextu daného modelu (*chortón, nový komorní tón*). Jedinými výjimkami jsou zřejmě Vogtův *komorní tón (tonus camerae)* a *střední tón* u Richtera a Gartnera a *Theatral – Ton* u Heintzlera. V druhé polovině 18. století nastávají postupné, avšak hůř identifikovatelné změny v konkrétní výšce základních normálů. Po roce 1800 tento trend jen zesiluje, takže určit přesnější hodnotu *vídeňského a divadelního tónu* není bez restaurátorského průzkumu dost dobře možné. Sjednocení tónové výšky přichází až po roce 1890.

353 Jiří BELIS – Vladimír ŠLAJCH: *Dějiny varhan cisterciáckého kláštera Zlatá koruna*. Památky a příroda, 1991, č. 3, s. 132.

354 Podobně vysoké ladění prokázal průzkum Marka Čihaře u varhan Ferdinanda Guta z roku 1870 v Hostivících.