



STEREO
1111 2538 G

Jan Buxtehude Hora Scheidt J.S. Bach

Dietrich Buxtehude

TOCCATA A FUGA F DUR
CIACCONA E MOLL

Samuel Scheidt

FANTAZIE NA MADRIGAL
G. P. PALESTRINY
(Io son ferito lasso)

Johann Sebastian Bach

FANTAZIE C MOLL,
BWV 562
FANTAZIE G DUR, BWV 572
FANTAZIE A FUGA C MOLL,
BWV 537

JAN HORA — *varhany*

Hudební režie Jaroslav Rybář
Zvuková režie Václav Zamazal
Technická spolupráce Vladimír Novák

Nahráno 18.—20. září 1978 v chrámu sv. Mořice
v Olomouci

Ve virtuozitě hry, kterou dokládají i jeho varhanní skladby, se s ním jen málokdo tehdy mohl měřit. Datum ani místo jeho narození není bezpečně prokázáno; předpokládá se, že to bylo 1637 v Oldesloe (nedaleko Lübecku), kde byl tehdy jeho otec varhaníkem. Mezi jižním i severním pobřežím Baltu existovaly úzké obchodní i kulturní vztahy — a tak Buxtehude působil jak v dánském Helsingöru, tak ve švédském Helsingborgu (tehdy pod dánskou vládou). Po smrti varhaníka Franze Tundera se stal r. 1668 jeho nástupcem v chrámu P. Marie v Lübecku. Bylo to jedno z nejvýznamnějších a nejlákavějších varhanních míst v Německu. Buxtehude je zastával až do své smrti r. 1707. Proslulá byla i Buxtehudeho komorní hudba a kantáty, z nichž asi většina byla komponována pro oblíbené lübecké podvečerní chrámové koncerty, tzv. Abendmusiken. Z varhanních děl mistrových nebylo za jeho života vydáno nic. Na neštěstí se ani jediné z nich nezachovalo ve skladatelově autografu; všechno jsou jen pozdější opisy, ne vždy přesné a spolehlivé. Kolik těchto děl se vůbec ztratilo, nelze dnes odhadnout. Jejich datování je problematické, předpokládá se však, že vznikly ponejvíce asi v počátcích Buxtehudeho působení v Lübecku. Jsou to především preludia nebo toccaty s fugovými partiemi, canzony, ciaccony, passacaglia, a rovněž chorálové přede hry. Dnes už existuje i tematický systematický katalog dochované Buxtehudeho tvorby (BuxWV, sestavil G. Karstädt, vyd. 1974).

Ciaccona in e (BuxWV 160) se zachovala v jediném opise, uloženém dnes v Městské hudební knihovně v Lipsku. Jeho majitelem byl Andreas Bach, synovec J. S. Bacha, opsál si jej však asi Andreasův bratr Bernhard, varhaník v Ohrdrufu, žák J. S. Bacha. Sborník obsahuje varhanní a klavírní díla několika barokních skladatelů; jsou opsána pečlivě, i když různé drobné chyby podněcují — a právě v této ciacconě — některé dnešní vydavatele k různým opravám i úpravám, leckdy poněkud svévolným. — *Ciaccona* byla oblíbenou formou kontrapunktických variací ve 3/4 taktu nad stále opakovaným tématem v basu. Rozdíly mezi ciaccou a passacaglií se časem stíraly. *Ciaccona* bývala často komponována na některý z tradičních typů basového ostinata. Základem Buxtehudeho ciaccony e moll je nejběžnější z těchto typů, čtyřtaktová sestupná linie basu e-d-c-h. Většinou je tu trochu obměňována: nejprve má podobu e/d - h/ c - a/ h, jindy zazní s chromatickými průchody, anebo v inverzním postupu od základního tónu ke kvintě, či zase jsou tóny tématu ukryty ve figuracích na prvních dobách taktových apod. *Ciaccon*, jejichž základem je téma právě tohoto typu, najdeme v baroku mnoho — u Pachelbela, u Kuhnaua, dokonce i Bachova *Ciaccona* z partity pro sólové housle patří mezi ně, rovněž tak známá Vitaliho *Ciaccona* pro housle a continuo aj. V této Buxtehudeho ciacconě se většinou pojí dva a dva čtyřtaktové úseky opakovaním prvního z nich do jednoho celku. Bohatství variačních nápadů pro-

kazuje skladatelovu znamenitou invenci. — Zatímco ve většině Buxtehudeho preludií bývají figurační partie (často toccatového rázu) prokládány několika fugovými oddíly, je *Toccata a fuga F dur* (BuxWV 157) dvojdílná, jenom s jedním rozměrnějším fugovým dílem. Toccátová část je od fugy zřetelně oddělena ukončením; sama je dvojdílná: první oddíl v rychlých šestnáctinách, typického toccatového rázu, druhý s převahou osminového pohybu, přičemž opakování osmin s osminovou pauzou na těžké době již trochu připravuje téma fugy. Čtyřhlasá fuga se rozrůstá obvyklým způsobem z jednohlasu pravidelným připojováním dalších tematických nástupů (ve vztahu dux-comes); výrazný kontrast tématu tvoří jeho „stálou protivětu“. Princip rozrůstání počtu hlasů se opakuje i v dalších částech fugy, kterou tím člení (ve 3. části přistoupí nový prvek — převládající šestnáctinový pohyb). Hlavní tónina není v celé fuze opuštěna. Ve 4. oddílu fugy se připojují toccátové prvky; celá skladba se tak zaokrouhluje krátkým návratem k charakteru úvodní toccátové části.

Svého nejskvělejšího vrcholu dosáhla německá barokní varhanní hudba v tvorbě Johanna Sebastiana Bacha (1685-1750). Jako největší varhanní virtuos byl ve své době souhlasně uznáván; jeho tvorba musela ovšem na odpovídající ocenění čekat velmi dlouho.

Bachovy skladby na této desce pocházejí vesměs z jeho mladších let — vznikly asi mezi 20. až 31. rokem jeho života.

První varhannické místo získal Bach v duryňském Arnstadtu ve svých 18 letech, r. 1703. Z této doby pocházejí také již první jeho poměrně zralé kompozice — kantáty (např. BWV 15 z r. 1704) i díla varhanní; jedním z nich je trojdílná virtuózní *Fantazie G dur* (Bach-Werke-Verzeichnis 572), vzniklá kolem r. 1705. Hravý první díl je určen jenom manuálu; pomalý druhý díl, pěťihlasý, harmonicky zajímavý i překvapivý, využívá motivicky především průtahů; závěrečný díl připojuje k chromatické sestupné lince (a nakonec prodlevě) pedálu rychlé pasáže manuálu.

Další dvě díla vznikla během Bachova působení na vévodském dvoře ve Výmaru (1708-1717). *Fantazie c moll* (BWV 562) s bohatou imitační prací je vybudována z motivu, který zazní v prvním taktu. K přehlednosti harmonického půdorysu skladby přispívají dlouze držené tóny pedálu. Za touto Fantazií, jak dokládá zachovaný autograf, měla následovat fuga, která však zůstala krátkým torzem. Skladatel však zřejmě souhlasil se samostatným prováděním Fantazie, protože se zachovala v četných dobových opisech.

Mezi závažná Bachova varhanní díla patří *Fantazie a fuga c moll* (BWV 537), asi z r. 1716. Fantazie využívá opět bohatě imitační práce s dvěma tématy; vyústí nikoliv do závěrečné tóniky, nýbrž do dominanty, po níž bezprostředně nastoupí fuga; je tím dosaženo pevnějšího sepětí celku. Střední díl fugy přináší tematický kontrast: vzestupnou chromatickou řadu se stálou kontrapunktickou protivětou v osminách. Teprve závěrečný díl se vrací k hlavnímu tématu fugy, které však — a to je trochu překvapivé — s tématy středního dílu už nekombinuje. Tuto skladbu si krátce po Bachově smrti opsál jeho oblíbený žák J. L. Krebs; Bachův autograf se mezitím ztratil, a jen šťastná náhoda zabránila v poslední chvíli zničení Krebsova jediného opisu; bývali bychom o jedno zajímavé Bachovo dílo chudší.

JAN HORA — nar. 7. 12. 1936 v Praze, studoval varhany na pražské konservatoři (prof. J. B. Krajs) a na Akademii múzických umění (prof. J. Reinberger), varhanní improvizaci na Vysoké hudební škole Fr. Liszta ve Výmaru (prof. J. E. Köhler). V mezinárodních bachovských soutěžích v Gentu 1958 a v Lipsku 1964 získal III. ceny, v mezinárodních varhanních soutěžích v Mnichově 1957 a při Pražském jaru 1958 byl odměněn čestným uznáním. Je profesorem varhanní hry na pražské konzervatoři; od r. 1976 vyučuje varhanní hře také na AMU. Spoluúčinkuje jako varhaník s orchestrem České filharmonie (rovněž např. v gramofonové nahrávce Janáčkovy Glagolské mše). Pravidelná koncertní turné do zahraničí, četné rozhlasové i gramofonové nahrávky u nás i v cizině.

„Varhany mají a zahrnují v sobě všechny ostatní hudební nástroje, ať velké či malé nejrůznějších jmen, ... a po pravdě řečeno, žádné jiné umění nedosáhlo takové výše, jako právě umění varhaní,“ napsal (Syntagma musicum II, 1619) skladatel, varhaník a teoretik Michael Praetorius (dodnes známý především svým mistrovským vícehlasým zpracováním německých duchovních písní). Jeho slova dokazují, jaké oblíbené se tehdy — a ještě po dalších sto let — těšily v Německu varhany. Největším z německých mistrů královského nástroje byl v té době Samuel Scheidt (1587-1654), dvorní arcibiskupský varhaník, kapelník a skladatel v Halle. Chráněným varhaníkem se stal už v 16 letech, ještě než se vydal do Amsterdamu k proslulému J. P. Sweelinckovi do učení. Zatímco Scheidtův slavnější vrstevník, na drážďanském dvoře působící Heinrich Schütz proslul především jako autor děl vokálních a vokálně-instrumentálních, těžiště Scheidtova působení spočívalo ve varhanách. Varhanní tvorba Scheidtova je shrnuta ve sbírce nazvané *Tabulatura nova* (3 díly, vyd. 1624) a v *Tabulaturové knížce* (*Tabulaturbuch*) vydané 1650 nákladem městské rady ve Zhořelci (Görlitz).

Název *tabulatura* znamená v baroku zpravidla zkratkovitý způsob notového zápisu pomocí různých znaků, číslic či písmen (obvykle pro nástroje klávesové nebo loutnového typu). *Tabulatury* se značně lišily podle zemí. Někdy však *tabulatura* znamenala i zápis melodických linií jednotlivých hlasů pod sebou ve formě partitury, v protikladu k psaní jednotlivých (sborových) hlasů odděleně za sebou; v tomto smyslu bývá vykládán i Scheidtův název *Tabulatura nova* (nová na rozdíl od staré písmenkové německé varhanní *tabulatury*). *Tabulatura nova* i zhořelecká *Tabulaturová knížka* vyšly za života skladatelova ve formě partitury se čtyřmi (výjimečně třemi až šesti) notovými osnovami nad sebou pro každý melodický hlas varhanní sazby zvlášť — snad proto, aby se mohlo tisknout ze skládacích notových typů, jak bylo běžné ve vokální hudbě. Scheidt v předmluvě k oběma těmto sbírkám ovšem výslovně předpokládá, že pro varhanníky bude snadné převést partiturový zápis do písmenkové varhanní *tabulatury*, z níž byli zvyklí hrát.

Tabulatura nova obsahuje v prvních dvou svazcích rozmanité světské i duchovní skladby pro varhany, třetí svazek je souborem varhanní hudby k bohoslužebným účelům. Jako 2. číslo I. dílu je zařazena čtyřhlasá varhanní *Fantazie* s označením „Fuga quadruplici“, tj. fuga o čtyřech tématech: první z nich je převzato z Palestrinova pěťihlasého madrigalu *Io son ferito (ahi) lasso* (na milostný text: Zraněn jsem, ach já nebohý; z 28. sv. soubor. vyd. Palestrinových děl); zpětný („račí“) postup tohoto tématu vytváří téma druhé; třetím je chromatická linie a-gis-g-fis-f-e, jejíž zpětný postup dává téma čtvrté. S typem „fantazie“, komponované imitační technikou, se Scheidt setkal již v dílech svého učitele Sweelincka. Zde se ovšem nejedná o formu fugy, jak ji známe z pozdního baroka; avšak postupně tematické nástupy jednotlivých hlasů, pro fugu příznačné, tu již prostupují celou skladbou. (Fugatovým nástupem hlasů začíná i Palestrinův madrigal.) Hned v prvních sedmi taktach Scheidtovy Fantazie zazní všechna čtyři témata, která se pak objevují i s prodloužením nebo zkrácením svých rytmických hodnot, což zároveň člení (spolu s převažujícím celkovým pohybem v delších či kratších rytmických hodnotách) dosti rozsáhlou plochu této skladby. Fantazie je imitačně umně zpracována a vlivem chromatických témat také značně chromatická (s tím se setkáme i v některých dílech Scheidtova proslulého italského současníka Girolama Frescobaldiho, a rovněž u jiných skladatelů té doby).

V říjnu r. 1705 se vydal J. S. Bach, mladý varhaník Nového kostela v Arnstadtu, pěšky až na pobřeží Baltického moře, do Lübecku, aby slyšel Dietricha Buxtehudeho (a neváhal při tom protáhnout povolenou měsíční lhůtu více než na čtvrt roku). O dvě léta dříve tam putoval z Hamburku G. F. Händel s Joh. Matthesonem. Ačkoliv Buxtehude během svého téměř čtyřicetiletého působení v Lübecku patrně nepodnikal žádné koncertní cesty, jeho sláva jako varhaníka i jako skladatele pronikla do celé severní i střední Evropy.