

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Studijní program: Hudební umění
Studijní obor: Interpretace a teorie interpretace
Specializace: Varhany

DISERTAČNÍ PRÁCE

**Autentická interpretace barokní varhanní hudby:
JOSEF SEGER A JIHONĚMECKÁ ŠKOLA**

MgA. Pavel Kohout

Vedoucí práce: doc. Jaroslav Tůma

Oponenti práce: prof. Kamila Klugarová, prof. PhDr. Jaromír Havlík, CSc.

Datum obhajoby: 6. září 2010

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2010

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FACULTY OF MUSIC AND DANCE

Study programme: Art of Music

Field of study: Interpretation and interpretation theory

Specialisation: Organ

DOCTORAL THESIS

**Authentic interpretation of baroque organ music:
JOSEF SEGER AND THE SOUTH GERMAN SCHOOL**

MgA. Pavel Kohout

Supervisor: doc. Jaroslav Tůma

Examiners: Prof. Kamila Klugarová, Prof. PhDr. Jaromír Havlík, CSc.

Date of graduate: September 6th, 2010

Title: Ph.D

Prague, 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně a použil jsem uvedených pramenů a literatury.

V Praze, září 2010

MgA. Pavel Kohout

Abstrakt

Práce se zabývá problematikou autentické interpretace barokní varhanní hudby, která velmi úzce koresponduje s historickými varhanami v Čechách. Je zaměřena k nejvýznamnějšímu českému varhaníkovi pozdního baroka, pedagogu a skladateli Josefu Segerovi, jehož význam nebyl dosud z interpretačně hudebního hlediska zhodnocen a prozkoumán. Představuje blíže jeho kompoziční styl, probírá souvislosti s jihoněmeckou varhanní školou a na četných příkladech řeší aktuální problémy spojené s autentickou interpretací. Práce se v širším kontextu dotkne též historických nástrojů, na kterých Josef Seger celá léta působil a poznatky uplatňuje ve svých interpretačních návrzích. Samostatný oddíl pojednává o technických a výrazových prostředcích autentické interpretace s využitím dobových zpráv.

Tato disertace pracuje s poslechovými odkazy na dvě za tímto účelem realizovaná CD, které vystupují jako hudební přílohy. Čerpá ze starých rukopisů a nově připraveného vydání, které je rovněž přílohou práce. Na příkladech objasňuje nejdůležitější principy pro pochopení a správnou interpretaci hudby tohoto druhu.

CD 1 - „Prague - L'âge d'or baroque“, Pavel Kohout - varhany

- ❑ kompozice Josefa Segera a představitelů jihoněmecké varhanní školy: Johanna Kaspara Kerlla, Johanna Kaspara Ferdinanda Fischera, Gottlieba Muffata
- ❑ varhany Hanse Heinricha Mundta z roku 1673 v kostele Matky Boží před Týnem v Praze
- ❑ Francie, Édition Hortus 053, 2008

CD 2 - „Anima Aurea Bohemiae“, Pavel Kohout - varhany

- ❑ dílo Josefa Segera v konfrontaci s reprezentanty jihoněmecké varhanní školy: Johannem Pachelbelem, Johannem Spethem, Georgem Muffatem
- ❑ varhany Katzera a Weltzela z roku 1738 v kostele Narození Páně pražské Lorety
- ❑ Německo IFO Classics ORG 7231.2 jako příloha odborného časopisu Organ – Journal für die Orgel, SCHOTT Verlag, 2009

Josef Seger: Varhanní skladby – Fugy, Pavel Kohout, editor

- ❑ druhý díl z nové edice
- ❑ Praha, Hudební nakladatelství Českého rozhlasu, 2009

Abstract

This doctoral thesis focuses on the problematic of the authentic interpretation of baroque organ music, which closely corresponds to historic organs preserved in the Czech Republic. Of central interest is the most significant figure of the Czech High Baroque period: the organist, pedagogue and composer Josef Seger. Until now there has been no research carried out on him from the point of view of interpretation. The thesis presents an analysis of Seger's musical language as well as an investigation into the possible influence which the South German Organ School had upon him, and is based on many examples which illustrate and resolve problems concerning authentic interpretation. It highlights the unique features of historic Czech organs and describes instruments in the places where Josef Seger held positions for long periods of time. These observations are reflected in the proposals for appropriate interpretation. A special part of the thesis is oriented to expression, technical and interpretation means, and how to reach an authentic interpretation using original descriptions and instructions.

This dissertation also includes references to two audio CDs, which have been prepared specially for this purpose and serve as supplements. It uses examples from old manuscripts as well as from a new edition in order to explain the most important principles for the correct interpretation of this kind of music.

CD 1 - „Prague - L'âge d'or baroque“, Pavel Kohout - organ

- ❑ Organ compositions by Josef Seger and composers of the South German School: Johann Kaspar Kerll, Johann Kaspar Ferdinand Fischer, Gottlieb Muffat
- ❑ Hans Heinrich Mundt organ of 1673 in the Church of Our Lady of Týn in Prague
- ❑ France, Édition Hortus 053, 2008

CD 2 - „Anima Aurea Bohemiae“, Pavel Kohout - organ

- ❑ Josef Seger's compositions in conjunction with representatives of the South German School: Johann Pachelbel, Johann Speth, Georg Muffat
- ❑ Organ Katzer & Weltzel of 1738 in the Church of the Nativity of our Lord
- ❑ IFO Classics ORG 7231.2, enclosed in the magazine Organ – Journal für die Orgel, SCHOTT Verlag, Germany (II – June 2009)

Josef Seger: Organ Compositions – Fugues, Pavel Kohout, editor

- ❑ Second part of the new music edition
- ❑ Prague, Hudební nakladatelství Českého rozhlasu, 2009

OBSAH:

	strana
PŘEDMLUVA	1
JOSEF SEGER	
Životopis	5
Prameny	9
Tištěná vydání	21
Historické nástroje Josefa Segera	28
Volné formy	37
Fugy	56
JIHONĚMECKÁ VARHANNÍ ŠKOLA	
Úvod	79
Johann Jakob Froberger	80
Georg Muffat	84
Johann Joseph Fux	89
Johann Pachelbel	91
NÁVOD K OSVOJENÍ AUTENTICKÉ INTERPRETACE	
Úvod	93
Úhoz	95
Artikulace a starý prstoklad	98
Ozdoby	109
Volba správného tempa	116
Zvuková paleta a registrace díla	119
Studijní chyby	121
ZÁVĚR	125
Příloha I	127
Příloha II	131
Příloha III	132
Příloha IV	133
Seznam použité literatury	135

PŘEDMLUVA

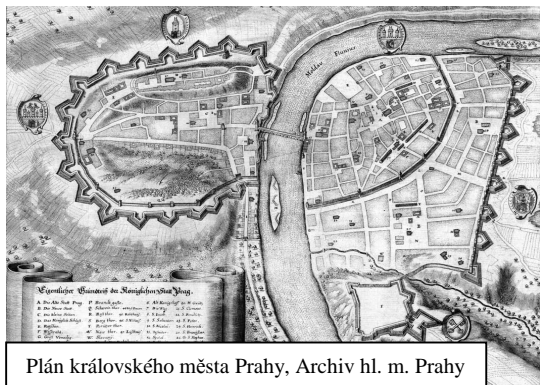
Co je to autentická interpretace a jak se vlastně liší od běžného pohledu na interpretaci současné hudby? Co vše ovlivňuje původní zápis a jeho realizaci, jaké problémy můžeme očekávat, čeho se vyvarovat? Cílem této práce je pojmenovat daná úskalí a na hudbě Josefa Segera přiblížit problematiku původního technického a zvukového provedení. Pokud se důkladně zamyslíme, pravděpodobně zjistíme, že po tak dlouhé době, která nás dělí od barokního výrazu, dlouholetého vývoje hudebních slohů až do současnosti, stojíme před nelehkým úkolem. Vždyť každé období zavrhovalo „staré“ a prosazovalo „nové“... Obdobně tomu bylo i se stavbou varhan, která reflektovala požadavky hudebního slohu. Při rekonstrukci a stavbě kopií historických nástrojů existuje přece jen možnost, díky moderním měřicím přístrojům, fyzikálním a matematickým výpočtům, být v reprodukci přesnější. Stejně jako nástrojová hra, vyžaduje varhanářské umění zvládnutí dobových technik, nadání a zručnost. Přestože disponujeme dobovými zprávami, cestopisy, teoretickými hudebními spisy, není pochopení účelu vzniku a provedení hudby s odstupem času snadné. Napodobení autentické barokní interpretace je v současnosti určitým více či méně zdařilým pokusem, hypotézou bez absolutní jistoty. Neexistoval samozřejmě spolehlivý záznam zvuku a nezbyvá než provádět pokusy na základě studia dobových nástrojů, pramenů vypovídajících o provedení hry, interpretačních poučkách; v neposlední řadě i zapojení citlivého hudebního vkusu a fantazie. S obdobným pohledem na věc se však můžeme setkat též v malířství. Je Rembrandtův obraz opravdu původní? Přestože máme před sebou originál, blíží se současné osvětlení tehdejšímu? Do jaké míry se čas podepsal na stavu plátna, proběhlo jeho restaurování? Jedná se tedy znovu o určitý druh interpretace, náš osobitý, avšak poučený názor, možná i módu. Tak jako se restaurátoři obrazů či jiných uměleckých děl snaží o objevení a znovuoživení díla, autentická interpretace barokní varhanní hudby sleduje tentýž záměr - objevit, vystopovat a přednést původní dílo v takové podobě, která by co nejlépe odpovídala představám a záměru skladatele. Dobré zvukové ztvárnění vyžaduje vynikající zvládnutí dobové hrací techniky, tedy pravidel vhodného prstokladu a artikulace, tempových proporcí, práci s akustikou a především vhodný a dobrý nástroj. Současný interpret se

nachází v poměrně složité situaci, protože po velkém časovém období musí znovu vzkřísit a osvojit si principy, které byly vystavěny na odlišných základech. Především studiem u historického nástroje, za pomoci dobových doporučení skladatelů a vlastním hudebním přístupem se můžeme dostat na správnou cestu, směřující k dobrému obrazu díla.

V této práci se zaměřuji na hudební oblast, která je z hlediska české varhanní praxe dosud, či snad opět, živá. Na našem území se dochovalo poměrně velké množství cenných historických nástrojů a za cíl mého studia jsem si od počátku kladl úkol povznést znalosti o poučené interpretaci na originálních nástrojích a zároveň blíže představit a popularizovat osobu vynikajícího českého kontrapunktika Josefa Segera.

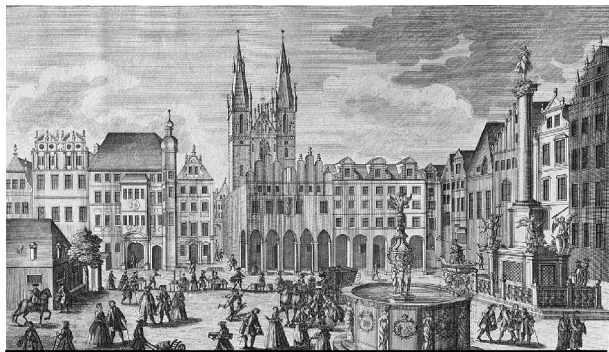
Rozhodl jsem se práci uspořádat do tří hlavních oddílů. Kapitoly prvního oddílu jsou zaměřeny na život a dílo Josefa Segera. Druhý oddíl hledá a pojednává o možných hudebních vazbách Segera na jihoněmeckou varhanní školu. Třetí oddíl zpracovává návody a doporučení, jak dosáhnout nebo se alespoň přiblížit interpretaci této hudební oblasti. Toto uspořádání se mi jeví jako výhodnější, přestože bychom mohli podle názvu disertační práce očekávat postup opačný. Poznatky a návrhy jak interpretovat hudbu Josefa Segera může tak čtenář posoudit až po předchozím prostudování historických a hudebních souvislostí.

Během studia jsem cíleně organizoval tématické interpretační semináře na hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze a na Vysoké škole múzických umění v Bratislavě, inicioval hudební pořady pro Český rozhlas 3, připravil a vydal druhou část nové edice Segerových skladeb a v neposlední řadě se věnoval sólové interpretační činnosti formou veřejných koncertů a nahrávek na CD a pro Český rozhlas. To vše mi dopomohlo udělat si praktický názor, který v této práci využívám.



Na samotném začátku bychom se měli alespoň částečně seznámit s prostředím doby života Josefa Segera a uvědomit si, jak se náš čas od toho minulého liší. Je to jistě diametrálně odlišný životní styl, který výrazně ovlivňoval hudební vkus, varhany jsou toho vynikajícím příkladem. Hudba

podléhala módním vlivům a trendům, byla důležitým prvkem společenského života šlechtických sídel a hrála také důležitou roli v církvi. Česká varhanní tvorba byla orientována na obdobné stavební principy jihoněmecké varhanní školy a byla podřízena účelu využití během katolické bohoslužby.



Staroměstské náměstí s Týnským chrámem, Archiv hl. m. Prahy

Co ale patřilo k povinnostem varhaníka a jaký mu náležel plat? V literatuře se dočteme o poměrně dobrém postavení varhaníka Týnského chrámu na počátku 17. století, které výstižně líčí Vladimír Němec ve své knize *Pražské varhany*, cituji: „Na začátku 17. století měl poměrně značný plat varhaník Týnského chrámu v Praze. Bral 60 kop míšeňských ročně vedle naturálního bytu, a náležel mu příplatek na dříví v částce 6 kop, zvýšený od r. 1607 na 10 kop. Jeho služební úvazek ukládal mu však hráti na varhany jen jednou týdně, asi při zpívané mši nedělní. Naproti tomu rektor týnské školy pobíral mnohem méně, jen 12 kop 48 grošů.“¹ Dále se zprostředkovaně dovíme, že varhaník, který nastoupil v kostele sv. Mikuláše na Starém Městě pražském musel podle smlouvy plnit stejné úkoly jako varhaník v Týnském chrámu, tedy: „1. hráti na varhany o týčž dnech a svátcích, které měl ve služebním úvazku varhaník u Matky Boží před Týnem; 2. hru na varhany pilně a pečlivě obstarávati; 3. s varhanami ohleduplně zacházeti a předcházeti jejich poškození; 4. kalkanta² poučiti, aby opatrně i šetrně obsluhoval měchy a zbytečně jich neničil.“³ Z jiných zpráv se však dozvídáme, že ne všude byl tento post náležitě honorován a tak varhaníci hledali často jiné zdroje příjmů. Nástroj udržovali například laděním a vyučovali hudbě. Že Josefu Segerovi nestačilo pouze místo v hlavním chrámu Starého Města, vidíme z jeho dalších aktivit. Týnský kostel byl v době Segerova působení ve správě magistrátu a podle dekretu byla Segerovi umožněna i další funkce varhaníka v kostele sv. Františka Serafinského, avšak s dodatkem, že musel ručit za případné nesrovnalosti, pokud by byl zástupce méně zručný.⁴

¹ Němec, Vladimír: *Pražské varhany*, Praha, nakladatel František Novák, 1944, str. 58

² kalkant – šlapač měchů

³ Němec, Vladimír: *Pražské varhany*, Praha, nakladatel František Novák, 1944, str. 59

⁴ Němec, Vladimír: *Pražské varhany*, Praha, nakladatel František Novák, 1944, str. 141



Kromě informací o stavu hudby v Čechách, zahrnul Charles Burney do svého cestopisu také zprávu o životní úrovni v Čechách, pochází ze září roku 1772 a zní následovně: *„Drahota a nedostatek potravin všeho druhu byly po cestě strašlivé a polovyhladovělí lidé, kteří se uzdravili ze zhoubné horečky jen o trochu méně nakažlivé než mor – zaviněné špatnou stravou nebo vůbec žádnou stravou – poskytovali nejžalostnější pohled, jaký jsem kdy viděl.“*⁵ Burney však velmi kladně ohodnotil venkovské triviální školy a výuku hudby u dětí, kvalitní venkovští kantoři byli tak doslova pokladnicí talentů. *„Přišel jsem do školy, která byla plná dětí, chlapců i děvčat od šesti do deseti nebo jedenácti let; děti četly, psaly, hrály na housle, hoboje, fagoty a na jiné nástroje. Varhaník měl v pokojíku ve svém domě čtyři clavichordy a na každém cvičil malý chlapec, jeho šestiletý syn byl dobrý pianista.“*⁶ Velkou úlohu bychom měli vidět v jezuitských kolejích, které šířily hudbu a vzdělání. Burney hovoří zejména o svatomikulášské následovně: *„V Praze jsou tři velké jezuitské koleje; kolej svatomikulášská má překrásný kostel a v něm dvoudílné varhany, postavené po obou stranách kruchty. Manuály s positivem čili malými varhanami jsou uprostřed, ale tak nízko, aby západní okno zůstalo volné. Skříň, píšťaly, základ a výzdoba tohoto nástroje nejsou na čelní straně ze dřeva, nýbrž z bílého mramoru; varhany stejně jako chrám jsou snad úplně nové. Nikdy jsem ještě neviděl na varhanách bohatší a vzácnější varhanní průčelí. Vystavěl je jeden z jezuitů. Dobře znějí, ale klávesy jdou ztěžka.“*⁷

Josef Seger prošel klášterní hudební průpravou, jako houslista a varhaník obstarával postupně hudbu ve třech významných pražských chrámech, vyučoval kontrapunkt a generálbas, a zůstal po celý život tvůrčím pražským rezidentem. Hlavně jemu vděčíme za celou řádku vynikajících českých skladatelů období klasicismu.

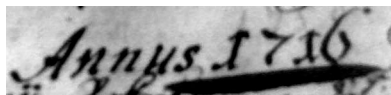
⁵ Burney, Charles: Hudební cestopis 18. věku, Praha, SHV, 1966, str. 276

⁶ Burney, Charles: Hudební cestopis 18. věku, Praha, SHV, 1966, str. 277

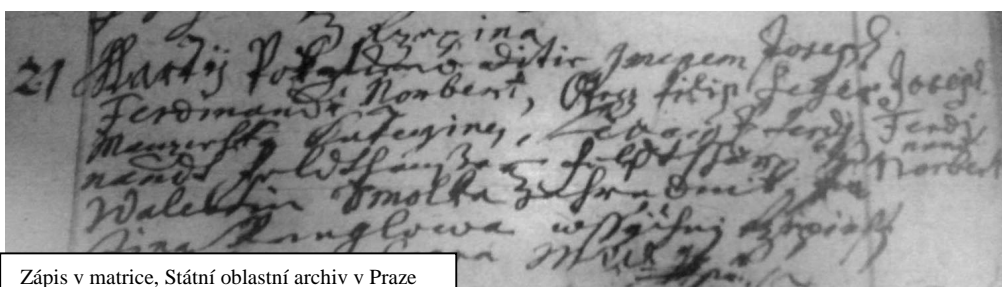
⁷ Nástroj jezuitského varhanáře Tomáše Schwarze z roku 1746 dosud stojí na hlavní empoře v kostele sv. Mikuláše na Malé Straně v Praze, ale bohužel již více než 15 let se na něj nehraje. Z důvodu rozdílných názorů na jeho restaurování musí na opravu nadále čekat.

JOSEF SEGER

Životopis



Joseph Ferdinand Norbert Seger (další verze Seeger, Czegrt, Seegert, Séger, Segr, Zegert) patřil bezpochyby k nejvýznamnějším skladatelům, varhaníkům a pedagogům doznívajícího vrcholného baroka v Čechách.



Zápis v matrice, Státní oblastní archiv v Praze

Zápis ve farní matrice⁸ v Řepíně⁹ stvrzuje, že byl Josef Seger pokřtěn dne 21. března 1716, tedy můžeme předpokládat jeho narození velmi blízko tomuto datu. Elementární hudební vzdělání mohl Seger nabýt v místní triviální škole nebo v kostele. Od roku 1711 působil v Řepíně jako administrátor farnosti jezuita Jiří Karas, který možná přispěl k tomu, že se talentovaný Josef Seger záhy dostal na studia do Prahy. Odkaz v Dlabáčově slovníku¹⁰ informuje, že Seger navštěvoval jezuitské gymnázium a v roce 1729 vystoupil při provedení opery v jezuitské koleji pražského Klementina jako altista. Dlabáč dále uvádí, že získal hudební vzdělání u Bohuslava Matěje Černohorského, v minoritském klášteře u sv. Jakuba v Praze, kde Černohorský působil.¹¹ Přitom navštěvoval přednášky z filozofie na pražské univerzitě, kde dosáhl hodnosti magistra. Kromě hry na varhany ovládal též hru na housle a v kostele sv. Martina ve zdi působil nejprve jako houslista a

⁸ Matrika narozených, Řepín 3 (1715-1729), fond: Sběrka matrik a průvodní listinný materiál, Státní oblastní archiv v Praze, signatura: M 11-18/3 - mikrofilm

⁹ Obec Řepín leží 14 km východně od Mělníka. Psaná historie obce začíná v roce 1145. V tomto období byla ves v církevních statcích a náležela pražským premonstrátům. V roce 1167 ji vlastnil klášter v Litomyšli a roku 1207 byla prodána králem Přemyslem Otakarem I. řádu německých rytířů, kteří zde také nechali vystavět první kostelík. Po roce 1411 se zde začali střídat majitelé, kteří zde sídlili do roku 1876.

¹⁰ Dlabáč, Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien, Praha, G. Haas, 1815

¹¹ „Mohl se u něj učit 14- až 15-tiletý od konce léta 1730 do května 1731 u sv. Jakuba v Praze“ – Smolka, Jaroslav: Fuga v české hudbě, Praha, Panton 1987, str. 175

později i jako varhaník. Byl dvakrát ženatý, poprvé roku 1738 s Marií Ursulou Demartini a podruhé roku 1754 s Barbarou Ferrabosco da Regna, ze kterých vzešlo pět synů a tři dcery. V letech 1735 – 1741 zastával funkci prvního houslisty a roku 1741 byl jmenován do funkce varhaníka hlavního chrámu Matky Boží před Týnem¹² na Starém Městě pražském, kde působil po 41 let až do své smrti.¹³ Od roku 1745 byl současně také varhaníkem kostela sv. Františka Serafinského řádu Křížovníků s červenou hvězdou u Karlova mostu v Praze.

Cennou písemnou zprávu¹⁴ podal anglický historik a varhaník Charles Burney (1726 – 1814), který roku 1772 projížděl Prahou při své cestě z Vídně do Drážďan. Na doporučení vídeňského dvorního kapelníka Floriana Leopolda Gassmana¹⁵, který jej označil za „nejlepšího varhaníka ve městě“, Segera vyhledal a vysoce ohodnotil jako velmi vzdělaného člověka, ovládajícího několik cizích jazyků, se širokým povědomím a přehledem o evropské hudbě.



Také císař Josef II. udělil Josefu Segerovi významnou poctu. Během pražského pobytu roku 1781 ho slyšel hrát na varhany během bohoslužby v křížovnickém chrámu a dal pokyn, aby byl jmenován členem dvorní kapely. Jmenovací dekret byl vystaven ale až o několik měsíců později. Dne 22. dubna 1782 Seger bohužel zemřel a byl pochován na hřibově u sv. Haštala¹⁶

¹² „Zajisté již od nejstarších časů, a snad již v 10. století nacházel se v Praze, v nynějším Starém Městě, jako v jiných znamenitějších obchodních městech v Evropě, kupecký čili hostinný dvůr nazvaný Týn (t. j. otýněné místo, hrad, jako u Rusův horod), v kterém přebývali cizí kupci a vykládali zboží své. Také se tomu říkávalo Týnský dvůr, anebo pro hlučný život v něm panující, Veselý dvůr.“ Později nalezneme zmínku o špitálu Panny Marie (1135) a též kostelu (1274), který byl již roku 1310 považován za významný pražský chrám. Po roce 1412 je zmiňován nový větší kostel - Chrám Matky Boží před Týnem. Zap, Karel Vladislav: Hlavní farní chrám Nanebevzetí Panny Marie před Týnem ve Starém městě Pražském: jeho osudy, historické, starožitné a umělecké památnosti, Praha, Tisk J. Pospíšila, 1854, str. 2

¹³ Rok po dosazení Segera na místo varhaníka byl v roce 1742 jmenován kantorem Týnského chrámu Josef Arnošt Mues, který setrval ve funkci do roku 1770, kdy byl vystřídán Františkem Schönem (do r. 1794).

¹⁴ Burney, Charles: Hudební cestopis 18. věku, Praha, SHV, 1966

¹⁵ Florian Leopold Gassmann (1729 – 1774), tento skladatel a vídeňský dvorní varhaník pochází původem z Čech. Narodil se v Mostě, kde mu hudební základy udělil kantor mosteckého kostela Jan Vobořil, dále studoval na jezuitském gymnáziu v Chomutově. S nesouhlasem rodiny odešel v roce 1741 do Karlových Varů a poté do Benátek a Bologni, kde studoval u Padre Martiniho.

¹⁶ Gotický kostel s hranolovou věží vysokou 40 m stojí v místech staršího románského kostela, na dnešním Haštalském náměstí v Praze. Pravděpodobně ho založil řád německých rytířů a krátce patřil k blízkému špitálu sv. Anežky. Postupně byl farním, kališnickým, filiálním a od roku 1739 znovu farním kostelem, který býval v prostoru dnešního náměstí obklopen hřbitovem. Císařským nařízením ze dne 7. února 1782 bylo zastaveno pochovávání mrtvých uvnitř kostelů a usuzují, že Seger byl pohřben na již neexistujícím hřbitově.

v Praze. Následující anonymní nekrolog¹⁷ o Segerovi se objevil v dobovém periodickém tisku, cituji: „Nekrolog 228: Den 22ten April nach 12 Uhr zu Mitternacht verloren wir durch einen immer noch zu frühen Tod unsern berühmten Virtuosen Joseph Seger im 66. Jahr seines Alter. Sein Geburtsort ist Rzepin bey Melnik. Schon in seiner Jugend verrieth sich sein musikalisches Genie, indem er sich durch seine Vokal- und Instrumentalmusik nicht nur seinen Lebensunterhalt verschaffte, sondern auch die Mittel erwarb, in dem Studium so weit fortzuschreiten, dass er den Gradus als Magister Philosophie erhielt. Aber nun empfand er erst ganz das Vergnügen der Musik; daher entschloss er sich ernstlich die Orgel und musikalische Komposition nach den strengsten Regeln zu erlernen. Sein erster Lehrmeister hierhin war der berühmte Minorit Bohuslav Ceslaw; nachmals machte ihn beständige Übung und Lesung guter Bücher und Partituren von den besten Autoren (als des berühmten Organisten, und klassischen Compositeur), dass man jetzt seines Gleichen vergebens suchen würde. Auf der Altstadt im Thein bekleidete er die Stelle des Primarius Fidicen durch 6 Jahre, dann die Organisten Stelle durch 41 Jahre, und zugleich auch durch 37 Jahre in der Kreuzherrenkirche an der Brücke. Die zwey großen Künstler in der Komposition, Herrn Mislivecsek und Herr Kozeluch sind seine Scholaren. Von Spielung der Orgel befinden sich viele seiner vortrefflichen Scholaren an manchen Örtern und Ländern verbreitet. Zu einem unvergesslichen Nachruhm muss man hier anmerken, dass selbst S. k. k. Majestät Joseph II. sein starkes Spiel auf der Orgel in gedachter Kreuzherrenkirche bewundert, und öffentlich zu loben geruhet.“¹⁸

Podle Jiřího Berkovce mohl podklady dodat Segerův zeť, žák a též dědic A. B. Fiebich.¹⁹ Alois Hnilička ve své publikaci pravděpodobně čerpal též z informací tohoto nekrologu.²⁰ O Segerově významu se zmiňuje Daniel

¹⁷ Prager Oberpostamtzeitung (1781 – 1799) 1782/36/4.5./s 282, citace z: Berkovec, Jiří: Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století, Praha, SNTL, 1989

¹⁸ Český překlad viz příloha II na konci práce.

¹⁹ Antonín Bedřich Fibich /jiné verze Antonín Fridrich Fiebich, Anton Friedrich Fiebig/ (1743-1800), skladatel, hudebník, Segerův žák pravděpodobně kolem roku 1761.

²⁰ „Avšak Segera nebylo více, zemřel o půlnoci dne 22. dubna 1782 ve věku 66 roků a byl 25. dubna v chrámu sv. Haštala s velkou slávou pohřben. Seger vycvičil velice mnoho žáků, mezi nimiž byli nejproslulejší: Mysliveček, Jan Koželuh, Kopřiva, Kuchař, Volánek, Wurscher, Skydánek, jichž on sám si nejvíce vážil. Jeho skvělá sbírka hudebnin se všemi jeho skladbami přešla do majetku jeho zetě Fiebicha (zemř. 26. listopad 1800).“ Hnilička, Alois: Portréty starých českých mistrů hudebních, Praha, Nakladatel Fr. Borový, 1922, str. 30

Gottlob Türk²¹ v předmluvě²² vydání *Acht Toccaten und Fugen von Joseph Seegr* z roku 1793 u vydavatelství Breitkopf²³ v Lipsku.

Josef Seger byl také vynikajícím pedagogem, k jeho žákům patřili i někteří později významní čeští skladatelé a varhaníci, jako například Josef Mysliveček, Jan Křtitel Kuchař, Karel Blažej Kopřiva, Jan Evangelista Koželuh, Vincenc Mašek, Václav Pichl a Václav Praupner.

Německá encyklopedie ADB²⁴ obsahuje odkaz na Josefa Segeru a uvádí následující zajímavou zprávu, cituji: *„Sein Ruf als Orgelspieler und Componist zog bald viele Schüler nach Prag und man sagt sogar, daß Seb. Bach in den letzten Tagen seines Lebens den späteren Kirchencomponisten Soyka, der sich als Schüler bei Bach meldete, an Seeger als den geeignetsten Lehrer empfohlen habe. Wenn dies auf Wahrheit beruht, so gäbe es den besten Beweis, welches Ansehens sich der erst vierunddreißigjährige S. zu erfreuen hatte.“*²⁵ Těžko můžeme spoléhat na věrohodnost tohoto tvrzení, ale přinejmenším to svědčí o dobrém povědomí o Josefu Segerovi i v pozdějších letech. Johann Sebastian Bach začal působit v Lipsku v roce 1723, kdy Segerovi bylo pouze 7 let, avšak když Bach umírá, bylo Segerovi 34 let. O dobrém renomé svědčí nejen tato zmínka, ale i neustálá ediční činnost mapující Segerovu varhanní tvorbu.

²¹ Daniel Gottlob Türk (1756 – 1813), skladatel, teoretik, houslista a varhaník, ředitel hudebního gymnázia a kantor v Halle an der Salle v Německu.

²² Türkovu předmluvu otiskuji v plném znění v kapitole Tištěná vydání.

²³ Vydavatelství Breitkopf je nestarším vydavatelstvím na světě. Bylo založeno roku 1719 Bernhardem Christophem Breitkopfem (1695 – 1777) v Lipsku. Nejprve se vydavatelství zaměřilo na knihtisk, později také na hudební materiály. Roku 1795 převzal vydavatelství Gottfried Christoph Härtel, od té doby vystupovalo pod názvem „Breikopf & Härtel“.

²⁴ *Algemeine Deutsche Biographie*, svazek 33, str. 572, Leipzig 1875 - 1912

²⁵ „Jeho věhlas (Segerův – pozn. překl.) jako varhaníka a skladatele přilákal brzy mnoho žáků do Prahy a říká se dokonce, že Seb. Bach na sklonku svého života odkázal Soyku, později skladatele církevní hudby, který se u Bacha hlásil o studium, na Segeru v Praze, jako na nejvhodnějšího učitele. Pokud se to zakládá na pravdě, byl by to nejlepší důkaz, jakého uznání by se teprve čtyřiatřicetiletému S. (Segerovi – pozn. překl.) dostalo.“ – překlad Pavel Kohout

Prameny

Se jménem Josefa Segera je spojována celá řada skladeb a sborníků, prokázání autorství však bývá velmi problematické. Autografy dosud nebyly objeveny. Během života skladatele také nevyšly tiskem žádné jeho skladby, první tisk pochází až z roku 1793²⁶. Úlohu šíření Segerovy hudby tak převzal kopista a často i jeho žák. Jak bylo v barokní době obvyklé, výuka kontrapunktu probíhala studiem skladatelských vzorů, opisem jejich skladeb, či vlastními pokusy na zadané téma. Seger, jako vyhledávaný pedagog, měl mnoho žáků a tak v českém prostředí není o rozličné sborníky nouze. Z pohledu, že se jedná o práce, které pocházejí až od generačně mladších autorů a byly tvořeny pro soukromou praktickou potřebu majitele z nejspolehlivějších předloh, jsou sborníky českých kantorů z počátku 19. století málo spolehlivé. Autor takového sborníku si pravděpodobně opsal skladby, které považoval za důležité, které se mu líbily a vyhovovaly jeho technické úrovni a pro praktickou potřebu a využití během katolické bohoslužby znát autora nepotřeboval. Je též myslitelné, že pisatel autory ještě znal a z tohoto faktu si údaje nepotřeboval poznačit. Ty byly pak často následně dopisovány až dalšími majiteli sborníků.

Výskyt autografů bychom mohli reálněji očekávat v oblasti Německa. Na základě údajů z Türkovy předmluvy víme, že pan Ernst z Gothy skoupil Segerovy autografy, bohužel osud Ernstovy pozůstalosti je neznámý. Burney ve své zprávě o Breitkopfovi v Lipsku uvedl, že kromě rozsáhlých tisků šířil a za dostupný peníz poskytoval opisy netištěných skladeb... Zaměřil jsem se tak především na zahraniční prameny, které jsou četné a obsáhlé. Následuje přehled nejdůležitějších pramenů a tisků, uvádím stručný popis a charakteristiku jednotlivých materiálů.

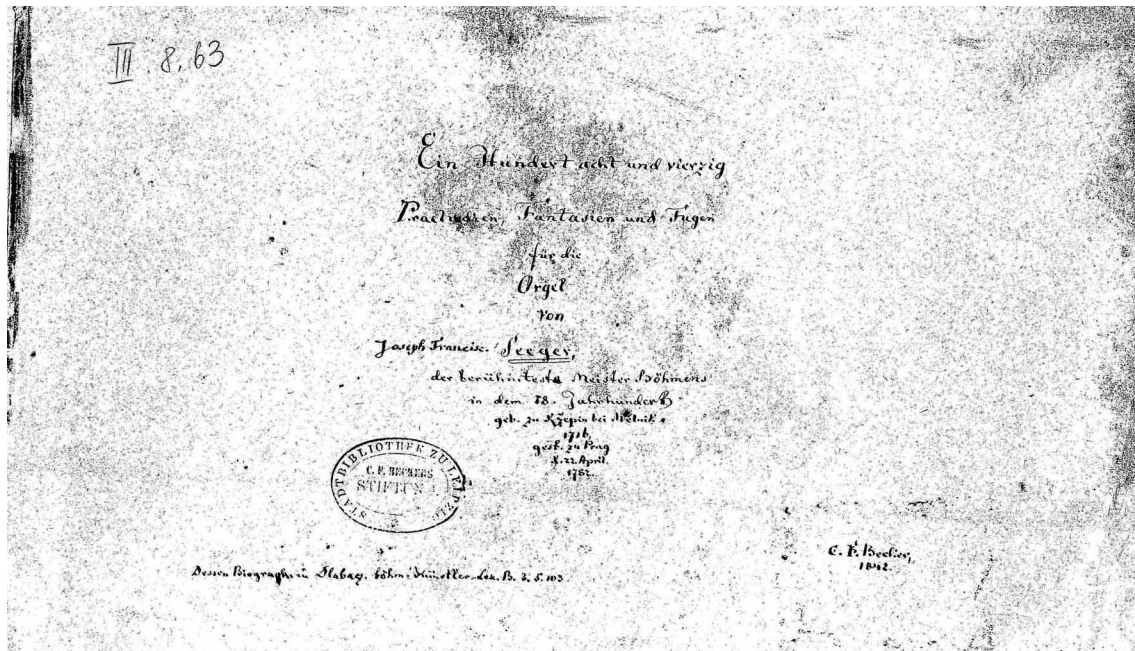
²⁶ Acht Toccaten und Fugen für die Orgel von Joseph Seeger, předmluva Daniel Gottlob Türk, Leipzig, Breitkopf, 1793

Pramen I.

signatura: III.8.63

Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek

Ein Hundert acht und vierzig Praeludien, Fantasien und Fugen für die Orgel von Joseph Francise Seeger, der berühmteste Meister Böhmens in dem 18. Jahrhundert geb. zu Rzepin bei Melnik 1716 gest. zu Prag 22. April 1782 / C. F. Becker, 1842²⁷



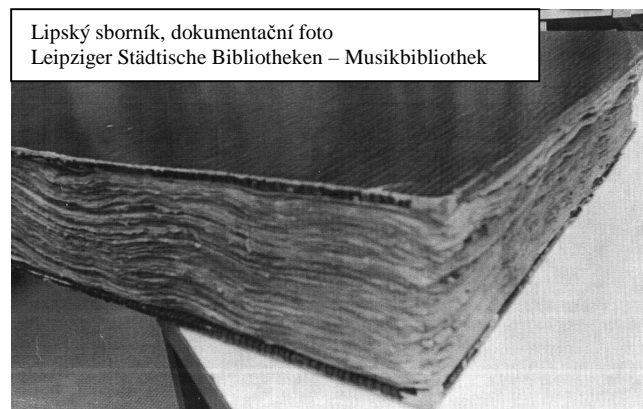
Ein Hundert acht und vierzig Praeludien, Fantasien und Fugen... – titulní strana

První pramen, který bych zmínil a též jsem jej využil jako hlavní předlohu nového vydání, je ručně psaný sborník. Podle údajů Městské knihovny v Lipsku byl autorem profesionální kopista a pochází z roku 1785, tedy velmi záhy, tři roky po Segerově smrti. Je součástí rozsáhlé soukromé sbírky C. F. Beckera²⁸, který sborník zakoupil v roce 1842. Přinejmenším

²⁷ Stočtyřicetism praeludií, fantazií a fug pro varhany od Josefa Ferdinanda Segera, slavného českého mistra z 18. století, narozen v Řepíně u Mělníka 1716, zemřel 22. dubna 1782 v Praze. / C. F. Becker 1842 – překlad Pavel Kohout

²⁸ Carl Ferdinand Becker (1804 - 1877), německý varhaník, muzikolog a sběratel hudebnin. Navštěvoval slavnou Thomasschule v Lipsku pod vedením Johanna Gottfrieda Schichta a působil jako houslista v orchestru divadla Gewandhausu, též byl varhaníkem v kostele sv. Petra a později sv. Mikuláše. Když byla roku 1843 založena konzervatoř v Lipsku, stal se Becker na základě Mendelssohnova pozvání profesorem varhan. Ve svých dvaceti letech začal Becker sbírat rukopisy, staré tisky a hudební literaturu. Jeho sbírku převzala v roce 1856 Městská knihovna v Lipsku a obsahuje na 3.277 titulů.

zajímavě zní domněnka Jaroslava Smolky²⁹, že by se mohlo jednat o část Segerova autografu, dostupné informace však hovoří ve prospěch opisu.



Lipský sborník, dokumentační foto
Leipziger Städtische Bibliotheken – Musikbibliothek

Se Smolkovými myšlenkovými postupy lze zčásti souhlasit, pramen se nachází ve stejném městě – Lipsku, kde byl vydán první tisk Segerovy hudby a ani jednu z toccat či fug z Türkova vydání sborník neobsahuje. Sborník byl v roce 1842 pravděpodobně opatřen novými

pevnými deskami a asi i očíslován. Smolka předpokládá, že byl sborník dělen, tomu však ani jedno číslování neodpovídá. Sborník obsahuje celkem trojí odlišné číslování: 1. označení skladeb, 2. označení listů a 3. pravděpodobně nejnovější označení stránek. To je velmi dobře vidět na níže otisknutém scanu. Můj popis odpovídá reálnému umístění na stránce, tedy zleva doprava. Jak číslování skladeb, tak jednotlivých listů a stránek je postupné od jedničky a nepochází od jednoho pisatele. Ručně psaný údaj z titulní strany se neshoduje s rukopisem označení skladeb, jedná se pravděpodobně o Beckerův vpis. Na dalším listu nalezneme soupis skladeb psaný stejným písmem a samostatnou poznámku, které skladby z tohoto sborníku byly otištěny v „Museu...“.³⁰ Přestože Becker přisoudil všech 148 skladeb Segerovi, objevíme zde i starší kompozice, či spíše jejich části. Je to část z první věty Parthia II d moll od Johanna Kuhnaua, kterou obsahuje sbírka Neue Clavier Übung, II. Teil, Leipzig 1692. Dále je to také první fugovaná část Toccaty sexty Georga Muffata ze sbírky Apparatus musico – organisticus 1790. Text se zpočátku až na několik vynechaných trylků naprosto shoduje, avšak v lipském rukopise je tato část plynule napojena a prodloužena o dalších 8 taktů! Muffatova sbírka byla zamýšlena didakticky a uvedení v lipském rukopise je toho velmi dobrým příkladem. Nedomnívám se tedy, že by se tyto skladby dostaly do sborníku náhodou při nové vazbě (rukopis by se v takovém případě asi neshodoval), či kopista záměrně

²⁹ Smolka, Jaroslav: Fuga v české hudbě, Praha, Panton 1987, str. 174-175

³⁰ „Museum für Orgel-Spieler Sammlung gediegener und effectvoller Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit“ redigiert von Carl Franz Pitsch - 3. svazky Prag, Marco Berra, 1832 - 34

přepsal tyto skladby z jiných sbírek. Takový opis nedává smysl, kopista by přepsal celou skladbu. Vše nasvědčuje k tvůrčímu využití částí těchto skladeb. Z Kuhnauovy Parthie byla využita pouze fugová část a nadepsána v lipském sborníku novým názvem „Fuga a 2 subjectis cum duobus reversis“, předchází ji kratší preludium, které přepsáno již nebylo. Kuhnauova sbírka byla též určena pro clavier, což sice využití varhan nevyklučuje, ale stylizace odpovídá více cembalové technice. Při prvním pohledu by objevení skladby jiného staršího autora mohlo zpochybnit věrohodnost sborníku, jak jsem ale výše uvedl, takovýto způsob využití a opisů pro vlastní potřebu byl obvyklý. K tomu nabádá i vlastní Muffatova předmluva ke sbírce Apparatus musico – organisticus.³¹ Stejná část Kuhnauovy fugy se objevuje také v Chládkově rukopisu³², kde pozdější vpis přisuzuje skladby Josefu Segerovi, avšak ani tento zdroj není zcela důvěryhodný. Většina ze 148 skladeb se objevuje i v jiných sbornících pod Segerovým autorským označením, samotný fakt výskytu části skladeb jiných autorů nám nezadává dostatečný důvod o celém prameni pochybovat a můžeme se naopak domnívat, že přejímatelem a upravovatelem zmiňovaných skladeb byl právě Josef Seger. Lipský sborník nese ještě jednu shodu s dalšími rukopisnými památkami. První notový list je označen jménem Zegert.



Ein Hundert acht und vierzig Praeludien, Fantasien und Fugen... – první strana

Označení se shoduje s pramenem II. a je podobné hůře čitelnému nápisu na prameni V. níže. Na základě porovnání stylu obou písem se domnívám, že se

³¹ Plné znění Muffatovy předmluvy otiskuji v kapitole Jihoněmecká varhanní škola a uvádím i její český překlad.

³² Rukopis s označením Chládek XV.C.152, České muzeum hudby

jedná o stejný rukopis. Z nadpisu na pramenu I. – „Zegert“ sice přímo nevyplývá v jakém smyslu zde jméno vystupuje, u pramenu II. – „Praeludien und Fugen von Zegert“ je to však zřejmé. Jméno Zegert zde vystupuje jako autor skladeb. Oba prameny obsahují velké množství kompozic, které se objevují také v dalších písemných sbírkách pod Segerovým autorským označením. Pokusil jsem se jít ještě o trochu dále a zažádal jsem o pomoc hudební oddělení Národní knihovny v Praze a zadal posudek³³ Lucii Smotlachové. Její výzkum nevyvrátil ani úplně nepotvrdil přibližnou dataci dokumentu Městskou knihovnou v Lipsku, tedy do roku 1785, připouští však i variantu, podle níž by byl rukopis o 4-15 let mladší. I v tomto ohledu se však, ve srovnání s dostupnými prameny v českých sbírkách, jedná o jeden z nejranějších opisů. Lipský sborník je vepsán do dvou osnov v sopránovém a basovém klíči. Je velmi dobře čitelný, bez škrtek a obsahuje málo grafických nečitelností. Existuje zde však řada určitých nepřesností, jedná se zejména o nevypsané či „pozapomenuté“ posuvky, ať již ve stejných či odlišných hlasech. Z dnešního nároku na zápis notového textu chybějí v předloze také některé pauzy. Jsou to zejména pomlky, kde hlas dosud nenastoupil, na chvíli se odmlčí a později opět nastoupí.

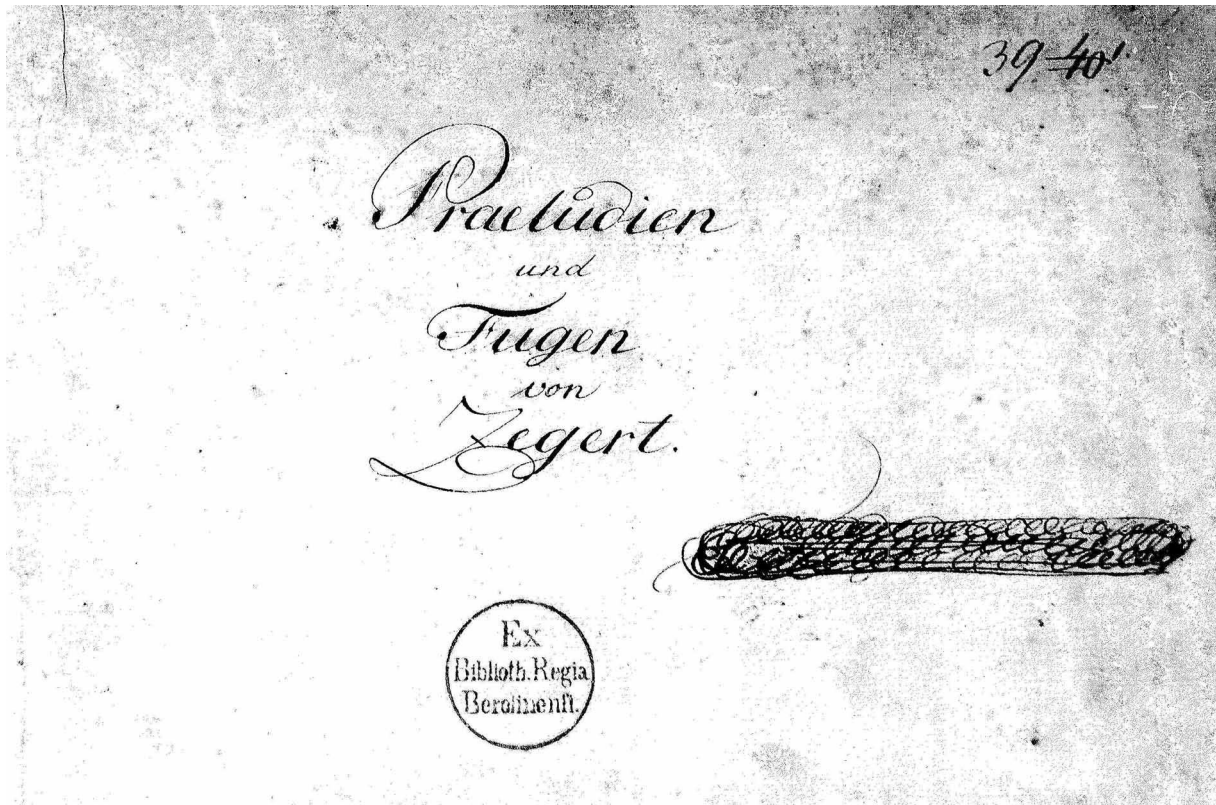
³³ Smotlachová, Lucie: Odborný posudek na stáří dokumentu, grant HAMU, 2008, viz příloha I na konci práce

Pramen II.

signatura: Mus. ms. 23520

původně Königliche Bibliothek, nyní Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung

Praeludien und Fugen von Zegert³⁴



Praeludien und Fugen von Zegert - titulní strana

V encyklopedii ADB³⁵ z roku 1895 je uvedeno, že Královská knihovna v Berlíně vlastní rukopisy, které obsahují preludia a fugy Josefa Segera. Dále také odkazuje na soukromou knihovnu pana Wagenera³⁶ v Marburgu, která by měla obsahovat tři svazky Segerových skladeb ve velmi hojném počtu. Sbírkou královské knihovny v Berlíně připadly později Městské knihovně

³⁴ Preludia a fugy od Zegerta – překlad Pavel Kohout

³⁵ „Die königl. Bibliothek in Berlin beßizt übrigens handßchr. in den Manuskripten 125, 190 und 23520 eine Anzahl Präludien und Fugen, ßowie sich in der Privatbibliothek des geb. Rathß R. Wagener in Marburg drei handßbr. Bde. zu 48, 104 u. 73 Bl. befinden, die eine reiche Auswahl von Orgelßtücken enthalten“ - Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig, 1875 – 1912, svazek 33, str. 572

³⁶ Guido Richard Wagener (1822 – 1896), německý profesor anatomie na univerzitě v Marburgu, sběratel hudebnin, jehož sbírka čítala na 9.000 kusů zejména církevní hudby 16. – 18. století.

tamtéž, s pozměněnými signaturami. Wagenerova pozůstalost připadla z velké části v roce 1902 knihovně Královské konzervatoře v Bruselu.

Výše uvedený sborník z Berlína obsahuje 125 skladeb a podle údajů knihovny se jedná o rukopis z roku 1810. Zápis je proveden opět do dvou osnov v sopránovém a basovém klíči a je poměrně dobře čitelný. V porovnání s lipským sborníkem však vykazuje u společných skladeb některé odchylky, jedná se například o odlišný postup v hlasech, nebo je skladba dříve ukončena. Také grafické zpracování je již poněkud méně přehledné, objevují se občas škrty či torza skladeb. Každopádně se však také jedná o hodnotný zdroj.

Pramen III.

Signatura: B Bc 14873/I-III

Wagenerova sbírka, původně Marburg, od 1902 Koninklijk Conservatorium Brussel, Bibliotheek

Fuge, Preambuli, Fantasie é Cadenze per il Organo da Sigl: Seger. Organista in Praga³⁷



Fuge, Preambuli, Fantasie é Cadenze... - titulní strana

Datace dokumentu není známa. Sborník je rozdělen do tří částí a obsahuje 225 kompozic, přičemž se několik skladeb opakuje. Jak je patrné již z titulního listu, došlo během toku času k „propití“ inkoustu, nicméně se tento fakt naštěstí nestal rušivým a text je velmi dobře čitelný. Při prvotním náhledu jsem nejprve získal pocit, že se jedná o identický rukopis s lipským. Důvodem byl obdobný styl zápisu notového písma a také zpočátku totožné pořadí skladeb, které se však později liší. Při hlubším studiu je notový text shodných kompozic až na naprosté výjimky totožný a domnívám se, že by se mohlo jednat o opis z blízkého zdroje.

³⁷ Fugy, preambula, fantazie a kadence pro varhany od pana Segera, varhaníka v Praze – překlad Pavel Kohout

Pramen IV.

Signatura: US Cae Mus 802.420.441

Eda Kuhn Loeb Music Library, Harvard University, Cambridge MA, USA

Praeludia di Seger³⁸

Fuga con soggetto doppio. Mus. B. 1. 5. 11 (C. 1790)

HARVARD UNIVERSITY
JUN 18 1977

Praeludia di Seger - první strana

Na sbírce jedenácti skladeb Josefa Segera se nachází vpis Schicht³⁹. Mohlo by se jednat o Schichtův vlastní opis. Do sbírek knihovny se dostala v kolekci rukopisů G. B. Westona na počátku 20. století a jeho datace je odhadována do druhé poloviny 18. století.⁴⁰ Čitelnost zápisu je vynikající a při srovnávací práci na vydání a u shodných kompozic nevykazuje změn od lipského sborníku.

³⁸ Praeludia od Segera – překlad Pavel Kohout

³⁹ Johann Gottfried Schicht (1753 - 1823), roku 1790 varhaníkem v Neukirche v Lipsku, od 1810 kantor Sv. Tomáše v Lipsku.

⁴⁰ Mahrenholz-Wolff, Barbara.: Music Manuscripts at Harvard: A Catalogue of Music Manuscripts from 14th to the 20th Centuries in the Houghton Library and Eda Kuhn Loeb Music Library, Cambridge, MA, 1992

Pramen V.

Signatura: Mus.ma. 30190 (dříve Ms. 190)

Königliche Bibliothek, nyní Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz,
Musikabteilung

Praeludien von Zegert⁴¹



Praeludien von Zegert – první strana

Tento třiadvacetránkový pramen obsahuje opět skladby Josefa Segera, je ale bohužel nekompletní, začátek viditelně chybí. Kvalitativně se jedná o hůře čitelný rukopis, některé skladby jsou neúplné s dodatkem „ad libitum“. V dochované části se nacházejí především fugy, vzhledem k názvu, preludia se nacházela asi v její přední části. Písmo rukopisu se neshoduje s jinými předlohami.

⁴¹ Praeludia od Zegerta – překlad Pavel Kohout

Pramen VI.

Signatura: Mus. ms. 30444

původně Königliche Bibliothek, nyní Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung

Jos. Seger



Jos. Seger – první strana

Rukopis zřetelně novějšího data, v dobrém technickém stavu. Notace psaná již v houslovém a basovém klíči, soubor fug obsahuje osm fug Josefa Segera, č. 6, 7, 10, 17, 36, 38, 51, 54. Fuga č. 38 označena Jos. Seger nach J. S. Bach.

Pramen VII.

Signatur: Mus. ms. 22541

Staatsbibliothek zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung

Praeludien und Fugen gesammelt von Zegert⁴²



Praeludien und Fugen gesammelt von Zegert – titulní list

Kromě výše uvedených pramenů obsahuje berlínská knihovna rukopisy nadepsané *Praeludien und Fugen gesammelt von Zegert*, tedy odkazující na stejné jméno autora jako pramen I., II. a V. s tím rozdílem, že výše zmíněné prameny neuvádějí Zegerta jako autora, v tomto případě jako sběratele. Původ sborníků není znám a knihovna uvádí dataci rukopisu do roku 1770. Soubor obsahuje 224 skladeb a je rozdělen do čtyř sborníků, které jsou nadepsány stejným titulem. Obsahuje varhanní chorálové přede hry, preludia, toccaty a fugy od Zachowa, Buxtehudeho, Walthera, Pachelbela, Fischera a také transkripce koncertů Telemanna, Albinoniho, Tagliettiho. Je možné, že by tyto skladby opravdu sesbíral Josef Seger a skladby německých autorů si přepsal? Důkazy pro to chybí. Každopádně jsou kompozice v této sbírce pečlivě nadepsány názvem a zkratkami skladatelů. K jejich identifikaci napomáhá přípis odlišného rukopisu na další straně. To je zásadní odlišnost ke sborníkům přisuzovaným Segerovi.

⁴² „Praeludien und Fugen gesammelt von Zegert“ - „Preludia a fugy shromážděné (nasbírané, získané) Zegertem“ – překlad Pavel Kohout

Tištěná vydání

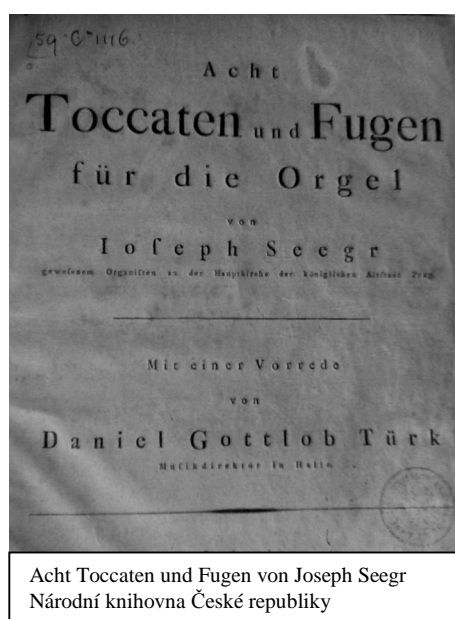
Dílo Josefa Segera bylo ceněno i po jeho smrti a hudba tak žila dál, přestože v druhé polovině 18. století se již přesouval hudební vkus k odlehčenému výrazu klasicismu. V katolické bohoslužbě zůstala kratší preambula a fugy nadále v oblibě, jak to nalezneme u Segerových žáků, pozdějších kantorů a varhaníků. V období romantismu a národního obrození pak vidíme cílenou snahu pražské varhanické školy⁴³ o vazbu na hodnotnou českou barokní hudbu a v neposlední řadě i její renesanci v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století.

Prvním zmiňovaným tiskem je vydání *Acht Toccaten und Fugen für die Orgel* von Joseph Seegr u vydavatelství Breitkopf v Lipsku roku 1793⁴⁴. Tisk byl opatřen z historického hlediska velmi cennou předmlouvou⁴⁵ Daniela Gottloba Türka, kterou zde otiskují:

„Vorrede.

Der für die Kunst immer noch zu früh verstorbene Seegr war, nach dem einstimmigen Urtheile aller Kenner, einer der gründlichsten Orgelspieler in Deutschland. Außer andern einssichtsvollen Männern, welche dieses Urtheil bestätigen hatte besonders mein Freund, der würdige Concertmeister Ernst in Gotha öfter Gelegenheit, Seegrn zu hören, und nebst der seltenen Fertigkeit in der Ausübung, dessen große, edle und solide Spielart zu bewundern.

Um dies wahre zweckmäßige Spielart – die zwar noch nicht ganz verloren gegangen ist; aber doch merklich seltener zu werden anfängt – möglichst zu verbreiten, suchte Herr Ernst alle, von Seegrn hinterlassene, Compositionen für die Orgel käuflich an sich zu bringen. Dies gelang ihm auch, obgleich nicht ohne Mühe und Kosten. Er besitzt daher gegenwärtig eine sehr beträchtliche Anzahl von Präludien, Toccaten und Fugen, dich nach und nach



⁴³ Prager Orgelschule

⁴⁴ *Acht Toccaten und Fugen für die Orgel* von Joseph Seegr, Leipzig, Breitkopf, 1793

⁴⁵ Český překlad viz příloha III na konci práce.

öffentlich erscheinen werden, wenn anders das musikalische Publicum diese erste Sammlung günstig aufnimmt, und durch hinlängliche Abnahme den, für die Verbreitung der Kunst ungemein thätigen Verleger nach Wunsch unterstützt. Hieran ist um so viel weniger zu zweifeln, da kein ächter Orgelspieler den Werth dieser Toccaten und Fugen verkennen kann. Denn selbst bey dem jetzt herrschenden Geschmacke in der Musik, gibt es doch noch immer Männer, welchen fleißig gearbeitet Tonstücke – sollten sie auch einige Uebung erfordern – sehr willkommen sind.

Mir gab der Verleger, mit Bewilligung des Besitzers, den schmeichelhaften Auftrag, das Manuscript von dem Abdrucke durchzusehen, um die etwa eingeschlichenen Schreibfehler zu verbessern. Ich that dies aus Eifer für die gute Sache, mit der gewissenhaftesten Sorgfalt. Außerdem erhielt ich die Erlaubniss, einzelne Noten, wobey es der Verfasser in Ausehung des reinen Satzes nicht ganz genau genommen hatte, abändern zu dürfen. In solchen Fällen, wo es der Nachahmung wegen etc. möglich war, machte ich von dieser erhaltenen Erlaubniss auch wirklich Gebrauch. Allein noch mehr daran zu feilen, und gewisse leere Stellen ganz umzuarbeiten, dazu hatte ich nicht die Einwilligung der Erben, gesetzt auch, ich hätte bey meinen geringen Fähigkeiten dergleichen Versuche wagen wollen. Ueberdies darf ich hoffen, dass auch der strengste Kunstrichter gegen die Gründlichkeit der Seegrschen Compositionen – hin und wieder eine kleine Härte etc. abgerechnet – nur wenig einzuwenden haben werde.

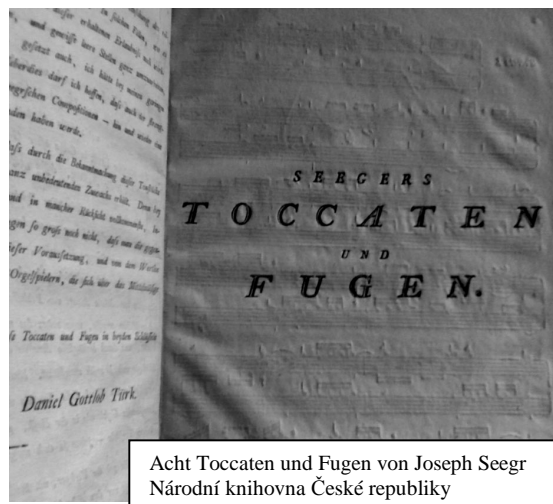
Freuen muss es jeden Kenner der Kunst, dass durch die Bekanntmachung dieser Tonstücke der vorhandene Vorrath für die Orgel einen nicht ganz unbedeutenden Zuwachs erhält. Denn bey so vielen Meisterhaften Arbeiten für dieses große, und in mancher Rücksicht vollkommenste, Instrument, ist doch die Anzahl guter Toccaten und Fugen so groß noch nicht, dass man die gegenwärtige Sammlung überfüßig finden könnte. In dieser Voraussetzung, und von dem Werthe derselben derselben überzeugt, kann ich nicht umhin, sie allen Orgelspielern, die sich über das Mittelmäßige erheben wollen, angelendlich zu empfehlen.

Noch muss ich erinnern, dass der Verleger diese Toccaten und Fugen in beyden Schlüsseln hat abdrucken lassen. Halle, den 15. October 1793.

Daniel Gottlob Türk.“

Z předmluvy není zřejmé, zdali toccaty a fugy patřily k sobě. Jaroslav Smolka⁴⁶ došel na základě studie F. W. Riedela o cyklických kompozicích v oblasti jihoněmecké a rakouské varhanní hudby v 17. a 18. století ke zjištění, že pořadí, ve kterém byly skladby vytištěny, zapadají do následujícího tonálního pořádku a jednalo se o promyšlený kompoziční celek.

- | | |
|-------|--------------|
| I. | ton = d moll |
| II. | ton = g moll |
| III. | ton = a moll |
| IV. | ton = e moll |
| V. | ton = C dur |
| VI. | ton = F dur |
| VII. | ton = D dur |
| VIII. | ton = G dur |



Acht Toccaten und Fugen von Joseph Seeger
Národní knihovna České republiky

Smolka se podrobněji zabíral též nesrovnalostí u poslední toccaty a fugy. Toccata není v G dur, nýbrž v D dur s označením Pastorell. Tento fakt nám skýtá částečný argument, že Türk mohl skladby seřadit podle svého výběru, na druhou stranu v předmluvě by asi takto závažný zásah uvedl a zdůvodnil. Navíc zmínil, že k větším úpravám v textu mu nebylo dáno dědici svolení... Téma osmé fugy zpracovává vánoční píseň „Narodil se Kristus Pán“ a propojení s Toccato Pastorell vypadá logicky. V Českém muzeu hudby v Praze je uložen Horníkův opis⁴⁷ „Moteto Christus nobis natus est⁴⁸ pro soprán, alt, tenor, bass (fuga) 1 a 2 housle, violu, cello, bassu a varhany slož. Jos. Ferd. Norbert Séger (1716 – 1782)“. Horníkova poznámka u konce skladby: „Opsáno z cenného archivu Premonst. kláštera na Strahově v Praze.“ Oproti Segerově fuze nalezneme drobnější odchylky, opis např. nevyužívá lydické kvarty v tématu. Z uvedeného zdroje nemůžeme potvrdit, že moteto napsal skutečně Seger, či se jedná pouze o úpravu jeho fugy od některého z žáků, např. Jana Křtitele Kuchaře, který na Strahově působil. Při studiu pramenů však vyvstává reálná otázka, zdali Türk z prodejních důvodů nepřejmenoval preambula na toccaty⁴⁹, v Německu známou a

⁴⁶ Smolka, Jaroslav: Fuga v české hudbě, Praha, Panton, 1987

⁴⁷ České muzeum hudby, signatura XV B 411 (datováno 12. 7. 1901)

⁴⁸ Moteto Narodil se Kristus Pán

⁴⁹ Toccata je jedním z nejstarších označení instrumentálních skladeb, zejména pro klávesové nástroje. Také ostatní označení jako sonata, fantasia, ricercar nesla často velmi podobnou stavební formu.

oblíbenou formu, jelikož ve sbornících připisovaných Segerovi se objevují toccaty velmi zřídka. To však nevylučuje, že Osm toccat a fug byl samostatný kompoziční celek.

Po prvním tisku Segerových toccat a fug následovala další vydání, kde se objevují Segerovy skladby. Ty se staly součástí sbírky „Sammlung von Praeludien und Fugen für die Orgel von berühmten Meistern“, vydané rovněž v Lipsku u Breitkopfa roku 1795. Potom následovala sbírka „Préludes pour l'orgue eu pianoforte composé par D. F. Seeger“, Praha 1803 a „Sieben Fugen für Orgel“, Joh. Buback, 1805-6.

Další, dalo by se říci ediční vlnou, byla třicátá léta 19. století, kdy vznikla reálná potřeba notového učebního materiálu. Na nově založené Pražské konzervatoři (1811) se sice varhanní hra nevyučovala, ale roku 1826 byla založena Verein der Kunstfreunde für Kirchenmusik⁵⁰, která si kladla za cíl povznést hodnotu prováděné církevní hudby v Čechách. Brzy se členové spolku rozhodli, že je třeba založit školu, kde by bylo možné hudebníky vzdělávat. A tak z vlastní iniciativy a bez státních prostředků byla za přispění šlechty založena roku 1830 Prager Orgelschule. Ředitelem se stal Jan Vitásek⁵¹, hru na varhany vyučoval Robert Führer⁵². Z jejich iniciativy vyšla tiskem ve dvou svazcích sbírka „Fugen und Praeludien von älteren vaterländischen Compositoren“⁵³, která obsahuje několik Segerových skladeb.

⁵⁰ Společnost přátel církevní hudby – překlad Pavel Kohout

⁵¹ Jan August Vitásek (1770 – 1839), svatovítský kapelník, skladatel instrumentální a chrámové hudby.

⁵² Robert Jan Nepomuk Führer (1807-1861), v letech 1839 – 1843 svatovítský kapelník, skladatel a varhaník.

⁵³ Fugen und Praeludien von älteren vaterländischen Compositoren („Fugy a Preludia starých vlasteneckých mistrů“) - překlad Pavel Kohout, Redigiert von Robert Führer, Joseph Schütz und Johann Wittassek. Herausgegeben von Vereine der Kunstfreunde für Kirchenmusik in Böhmen, Praha, in Comission bei Marco Berra, H. J. Enders und Gottlieb Haase Söhne, 1832, 2 sešity

Obdobným počinem bylo vydání dalšího tisku „*Museum für Orgelspieler...*“⁵⁴ pod edičním zpracováním Carla Franze Pitsche⁵⁵ v letech



1832 – 1834. Vydání bohužel není opatřeno žádnou předmluvou a není tedy jasné, z jakých pramenů Pitsch čerpal. Pravděpodobně měl k dispozici sborníky Segerových žáků. Takové sborníky byly opisovány pro vlastní potřebu a praktické využití v katolické liturgii a jméno autora nebylo až tak důležité. Tak se již v raném věku tištěných vydání objevily nepřesnosti a z tohoto tisku byly později opisovány i přetiskovány. Pitsch pravděpodobně doplnil také tempová a občas i dynamická označení, doporučil pedalizaci, přesto ale zachoval zápis pouze ve dvou osnovách. Tento vydavatelský

počin je nutno chápat také z praktického důvodu. Jako učební materiál se dostal do zkušebních osnov pražské varhanické školy a posloužil k výchově a studiu generacím církevních varhaníků, vždyť i Antonín Dvořák a Leoš Janáček byli jedněmi z absolventů.

Josefu Segerovi je připisována také škola generálbasu⁵⁶, kterou Pitsch vydal v roce 1833 a dlouhá léta byla využívána k výuce generálbasu na pražské varhanické škole.

V průběhu dalších let se objevily Segerovy kompozice v menší či větší míře v různých vydáních⁵⁷, aby došlo v letech 1961 a 1962 k rozsáhlému vydavatelskému projektu Segerova varhanního díla v edici Musica Antiqua Bohemica pod edičním zpracováním Vratislava Bělského, dále označuji

⁵⁴ „Museum für Orgel-Spieler Sammlung gediegener und effectvoller Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit“ 3. svazky, Prag, Joh. Hoffmann, 1832 - 34

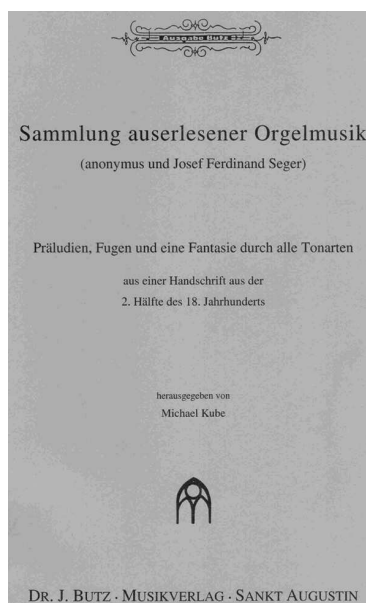
⁵⁵ Carl Franz Pitsch (1786-1858), od roku 1834 byl varhanním profesorem vedle R. Führera a působil jako varhaník chrámu sv. Mikuláše v Praze. Po smrti Vitáskově (1839) se stal ředitelem pražské varhanické školy.

⁵⁶ J. Seeger's bezifferte Bässe, bearbeitet von Carl Franz Pitsch, Prag, Marco Berra, 1833

⁵⁷ Orgelcompositionen, F.E.C. Leuckart/Constantin Sander, Leipzig 1879; École classique de l'orgue, Felix Alexander Guilmant, Paris 1898-1903; Orgelkompositionen aus alter und neuerer Zeit, Otto Gauß, IV, Zurich 1913; Ausgewählte Orgelwerke altböhmischer Meister, Otto Schmid, Berlin, Schlesinger, 1938; Sammlung von Uebungssätzen, K. Schulz, Lipsko, nedatováno; Toccaten und Fugen, Lipsko, Max Seiffert, Organum IV, sv. 22, Kistner a Siegel, nedatováno; Orgelalbum, W. Volckmar, Peters, Lipsko, nedatováno; Acht Toccaten und Fugen für die Orgel, Amsterdam 1946; Tři toccaty a fugy, D. S. G. Ould, Novello, Londýn, nedatováno; Musica Antiqua Bohemica, Jiří Reinberger, Praha 1953; Orgelwerke altböhmischer Meister, Rudolf Quoika, II, Wiesbaden, Breikopf und Härtel, 1949

zkratkou MAB⁵⁸. Přestože se nazývají edicemi kritickými, podlehy tendenčnosti doby a ve snaze obohatit varhanní repertoár na moderní nástroje, nerespektovaly původní zápis do dvou notových osnov. Také původní označení skladeb podle dochovaných pramenů byla upravena, jednotlivé kompozice byly často „spárovány“ a došlo tak ke značnému zkreslení. V současném trendu a návratu k autentičnosti, je vydání MAB již přežitě, přesto vyšlo ještě v roce 1998 v páté reedici!

Ve stejném roce vyšel sešit věnovaný české hudbě 17. – 20. století v ediční řadě „Vox humana“⁵⁹ v revizi profesora pražské konzervatoře Jana Kalfuse a uvádí též několik skladeb označených Segerovým jménem. Bohužel vydání neuvádí seznam pramenů, pouze list použité literatury, což se jeví vzhledem k roku vydání nedůvěryhodně.



Poměrně kvalitním vydáním je produkce vydavatelství Dr. J. Butz Musikverlag z Bonnu z roku 2001. Za podklad k vydání byl využit nově objevený autorsky neoznačený rukopis z hudebního oddělení knihovny Hochschule der Künste Berlin pod signaturou Sp 1477 a názvem „*Orgelpräludien und Fugen / Handschrift des 18. Jhs. / Zeitbestimmung nach Spitta*“, který patřil do sbírky německého muzikologa a bachovského životopisce Philippa Spitty. V prvním vydání byla sbírka vydána pod názvem „*Sammlung auserlesener Orgelmusik*“⁶⁰. Ve druhém vydání uvedl v předmluvě editor vydání

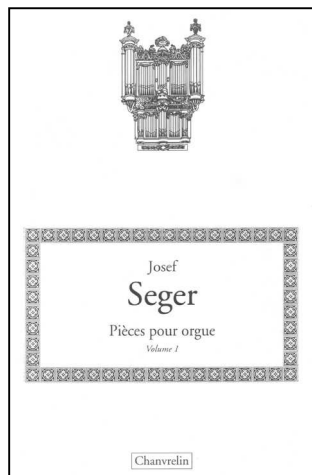
Michael Kube, že byl kontaktován varhaníky z Německa a Itálie, kteří podstatnou část skladeb identifikovali a přisoudili autorství Josefu Segerovi. Vydání jsem si také zakoupil a porovnal s vlastními sesbíranými materiály. Mohu tak potvrdit, že otisknuté skladby jsou skutečně přisuzovány Segerovi v mnoha pramenech, tedy se domnívám, že celá sbírka je jedním z dalších opisů Segerovy hudby v Německu. Z dalších produkcí je to dále práce pražského vydavatelství Talacko: 10 Preludes & 4 Fugues/Jan Dussek &

⁵⁸ Seger, Josef Ferdinand Norbert: *Composizioni per organo*, edice Musica Antiqua Bohemica, díly 51 a 56, Praha, Státní hudební nakladatelství Supraphon, 1961, 1964, 1978, 1982, 1998

⁵⁹ Vox humana (6): *Internationale Orgelmusik - Tschechische republik*, Kassel, Bärenreiter, 1998

⁶⁰ Sbíрка vytríbené varhanní hudby - překlad Pavel Kohout

Josef Segert, Praha 2002, 2005. Hudebnina vychází z rukopisu objeveného v knihovně Muzea dějin hudby v Kodani.



Rozsahem poměrně velké vydání pochází z roku 2008 od francouzského vydavatelství Chanvrelin. Jedná se o dva svazky „*Pièces pour orgue*“⁶¹, kde v prvním dílu znovu otiskuje toccaty a fugy z Türkova vydání 1793. Bohužel, vydání opět neobsahuje žádnou vydavatelskou či revizní zprávu a tedy i původ zdroje není zřejmý...

Už na počátku studia jsem se rozhodl pro zasazení o nové vydání skladeb Josefa Segera a do současné doby se mi podařilo připravit a revidovat druhou zamýšlenou část: Varhanní skladby – fugy.⁶²

Popravdě jsem na počátku netušil, jak velké sousto jsem si stanovil, kolik práce s textem a prameny, korekturou, mezinárodní korespondence a cest bude s tímto úkolem spojeno. Vydání jsem rozdělil do dvou dílů, volných forem a fug o rozsahu 75 stran/sešit. Rozhodl jsem se zaměřit nejprve na díl druhý, tedy fugy, u kterých bylo přece jen méně pochybností v zápisu díky pevné formě. Naopak u volných forem se naskýtá mnoho prostoru pro improvizaci ztvárnění textu, které rozebírám v této práci a bude též využito v prvním díle nové edice. V některých případech sporného zápisu vlivem nečitelnosti, pravděpodobného přehlédnutí kopisty, či hudebně nelogického postupu, jsem při řešení problému přihlédl k pramenům II, III a IV, případně jsem navrhl vlastní řešení.

⁶¹ *Pièces pour orgue*, Volume I, II, Paris, Éditions musicales Chanvrelin, 2008

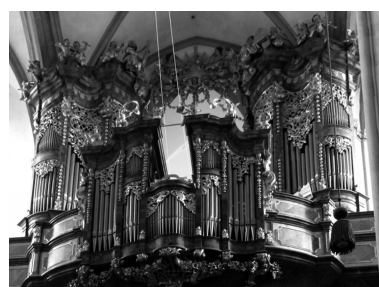
⁶² Segert, Josef: *Varhanní skladby – Fugy*, Praha, Hudební nakladatelství Českého rozhlasu, 2009

Historické nástroje Josefa Segera

Politická situace v Českých zemích pod vládou Habsburků, kteří vyznávali katolickou víru, silně ovlivnila vývoj církevní hudby. V katolické bohoslužbě nebylo dáno varhanní hře tolik prostoru jako v protestantském obřadu a po prohrané bitvě na Bílé hoře roku 1620 muselo zemi následně opustit z náboženských důvodů velké množství lidí. Pod zmiňovaným vlivem se kromě hudby ocitlo i české varhanářství, které se více provázalo s italským principem stavby varhan a rovněž katolického jižního Německa.

Jak vypadaly nástroje v Itálii, jižním Německu a Čechách, jak se odlišovaly a co měly společného? Předně to byl obdobný tónový rozsah a koncepce jasného a jemného zvuku úzce menzurovaných píšťal. Naopak stovební a dispoziční odlišnosti nalezneme poměrně snadno. Zmíním tedy v krátkosti několik zásadních charakteristických bodů. Italské nástroje bývaly často pouze jednomanuálové s dělenou vzdušnicí na diskant a bas a rozloženou mixturou, pojmenovanou podle pořadí tónu v alikvotní řadě. Občas byly obsazeny také jazýčkovými hlasy s krátkou ozvučnou, např. Tromboncini. Varhanní pedál byl pouze „přivěšený“, tedy nastálo spojený s nejhlubšími tóny manuálu bez samostatných píšťal. Mezi typicky italské rejstříky počítáme např. Biffaro, do výchvěvu laděný hlas principálu stejné stopové výšky k hlavnímu Principálu 8´.

Jihoněmecké nástroje dosahují ve srovnání s českými mohutnějších konstrukcí a byly to zejména kláštery, které objednávaly velkolepé a také drahé nástroje. Zmíním například klášter Zwettl v Rakousku, kde jsem měl možnost se s nástrojem náležitě seznámit během přípravy koncertu. Dílo Johanna Ignaze Egedachera ze



J. I. Egedacher 1731, Stift Zwettl (A)

Salzburgu z let 1728 – 1731 je zajímavé zejména z důvodu využití lomené krátké oktávy také v pedálu. S takovýmto provedením se v Čechách nesetkáme. Dále je to využití jazykových hlasů, jako např. Fagot (bas) a Huboa (diskant) na třetím manuálu, Bombardon 16´ a Posaun 8´ v pedálu. Oblibu těchto hlasů dokládá i příklad dochovaného reprezentativního nástroje ve Vídni, dílo Johanna Davida Siebera z roku 1714. Varhanář

pocházel z Brna, přijal tuto zakázku a postavil nástroj v jihoněmeckém duchu s následující dispozicí:

RÜCKPOSITIV (I, C kurz - c3)	HAUPTWERK (II, C kurz - c3)	Qvint 1 1/2'	PEDAL (C kurz - a° = 18 Tasten)
Copula 8'	Principal 8'	Sedecima 1'	Principal 16'
Principal 4'	Bordun 16'	Sesquialtera 2f.	Bardun 16'
Flötten 4'	Gamba 8'	Mixtura 6f.	Subbas 16'
Nassat 3'	Salicenal 8'	Zimbl 4f.	Octava 8'
Octav 2'	Bifflöthen 8'	CONTINUO- POSITIV	Tubal 8'
Qvint 1 1/2'	Piffares (gis°) 8'	(III, C kurz - c3)	Octav 4'
Sedecima 1'	Qvintadena 8'	Copula 8'	Cornett 6f.
Mixtur 5f.	Octava 4'	Flötten 4'	Bombardt 16'
Fagott 8'	Fugara 4'	Octav 2'	Trompetten 8'
KOPPELN	Nachthorn 4'	Mixtur 3f.	
RP/HW	Qvinta 3'		
CP/HW	Octav 2'		
	Földtflöte 2'		

Přestože Sieber akceptoval jihoněmecký dispoziční koncept, přece jen provedl dílo s typicky českým prvkem – volně stojícím hracím stolem. Z technického hlediska nejvýhodnější provedení hracího mechanismu byla tzv. „Spielschrank“⁶³, kde hráč seděl většinou zády k oltáři a táhla rejstříků i manuály byly zasazeny přímo do podstavce varhan.



volně stojící hrací stůl Loreta Praha
foto ©ivanmaly.cz

To bylo zejména výhodné z důvodu jednoduššího vedení traktury, což pozitivně ovlivňovalo lehkost hry. Pro sledování dění u oltáře, případně vedení ansámblu či sboru to však tak výhodné nebylo. To byl také asi hlavní důvod, proč se česká varhanářská škola přiklonila k samostatnému hracímu stolu. Existoval však ještě jeden další důvod, ten spočíval v dvouskříňovém pojetí varhanní skříně, aby nástrojem nebylo zakryto západní okno kostela. Krásným příkladem jsou varhany v kostele Narození Páně pražské Lorety.

⁶³ „Spielschrank“ - „hrací skříň“. Část varhan, kde jsou umístěny klávesy, v tomto provedení zabudované do podstavce varhan, často uzavíratelné dvěma dvířkami, podobně jako skříň.



dvojdílný varhanní prospekt, foto ©ivanmaly.cz

Jazykové hlasy v manuálu se v Čechách téměř neobjevují, jak dokládá i dispozice dodnes zachovalého, avšak dosud stále nezrestaurovaného velkého třimanuálového nástroje Tomáše Schwarze z roku 1746 u sv. Mikuláše na Malé Straně, který je v současné době jediným dochovaným třimanuálovým barokním nástrojem v Praze.⁶⁴ Z poměrně bohaté dispozice o 44 hlasech, která jde v duchu konceptu Mundtových varhan v Týnském chrámu, nás zaujme dvouřadý alikvótní hlas Sesquialtery 1½ na hlavním stroji. Hlas, který se používal v severním Německu pro hlas „cantu firmu“⁶⁵, nám dává tušit, že i u nás byl takto využíván, ve sbornících pro to ale doklady nenacházíme.

Měli bychom si však uvědomit, že v době renesance i baroka docházelo k častým migracím hudebníků i varhanářů. Jedním z takových příkladů je Hans Heinrich Mundt⁶⁶, který pocházel z německého Kolína nad Rýnem a jako mladý přišel do Prahy, kde se vyučil varhanářskému řemeslu u Hieronyma Artmanna. Je zřejmé, že Mundt Artmanna respektoval a své nástroje zasadil do kontextu tradice českého varhanářství. Jednalo se zejména o plně vystavěný principálový sbor až do 1', obvykle na 8' či 4' základu. Celkově jemně intonovaný nástroj pak završila Mixtura. Z mnoha stavitelských prací



varhany H. H. Mundta z roku 1673, Týnský chrám v Praze, foto ©jiri skupien

⁶⁴ blíže Němec, Vladimír: Pražské varhany, Praha, 1944, str. 108

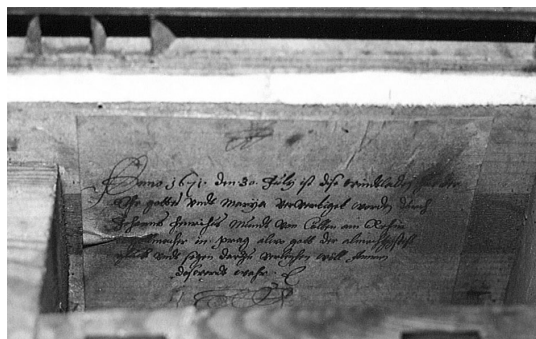
⁶⁵ „Cantus firmus“ – „hlavní hlas“, který zvýraznil, evtl. zpracovával nápěv písně během varhanní předehey.

⁶⁶ Hans Heinrich Mundt (1632 – 1691) „Do Prahy přijel skromně, jen na jediné fůře, tu se však majetkově vzmohl. V r. 1668 Mundt pracoval s Kehlerem při stavbě varhan u sv. Tomáše na Malé Straně, avšak teprve stavba týnských varhan znamenala pro něho velký životní úspěch a přinesla mu i městské právo, jež dokonce dostal zdarma. Dílnu a obydlí měl v Dlouhé třídě, v domě „U zlaté štiky“ - Němec, Vladimír: Pražské varhany, Praha, 1944, str. 151

postřehneme oblibu smykavých hlasů (Salicional), dále sólových hlasů jako Flauta a Quintadena. To předvedl Mundt v chrámu Matky Boží před Týnem, kde se jakoby zázrakem dochovaly původní varhany a byly uchráněny několikánásobným pokusům o jejich přestavbu nebo konfiskaci píšťal⁶⁷ za účelem získání suroviny pro vojenské účely.

Současná dispozice nástroje:⁶⁸

<p>I. HAUPTWERK (hlavní stroj)</p> <p>C, D, E, F, G, A-c 3</p> <p>Principal 8</p> <p>Octava 4´</p> <p>Quinta maior 3´</p> <p>Superoctava 2´</p> <p>Quinta minor 1 ½´</p> <p>Sedecima 1´</p> <p>Mixtura VI 1´</p> <p>Cembalo IV ½´</p> <p>Copula minor 4´</p> <p>Quintatön 8´</p> <p>Copula maior 8´</p> <p>Flauto dulcis 8´</p> <p>Salicional 8´</p> <p>Bourdon Flauto 16´</p>	<p>II. RÜCKPOSITIV</p> <p>C, D, E, F, G, A-c3</p> <p>Principal 4´</p> <p>Copula maior 8´</p> <p>Flauto amabilis 4´</p> <p>Octava 2´</p> <p>Quinte 1 1/3´</p> <p>Quintadecima 1´</p> <p>Mixtura III</p> <p>Rauschquint II ½´</p> <p>II/I</p> <p>Cymbelstern I</p> <p>Cymbelstern II</p>	<p>PEDAL</p> <p>C, D, E, F, G, A- a°</p> <p>obere Lade</p> <p>Mixtur IV</p> <p>Superoctave 4´</p> <p>Octavbaß 8´</p> <p>Quintbaß 4´</p> <p>Subbaßoffen 16´</p> <p>untere Lade</p> <p>Posaune 8´</p> <p>Subbaß gedeckt 16´</p>
--	--	---



„Anno 1671, den 30. Juli ist diese Windtlade für die Ehr´Gottes und Maria verfertigt worden durch Johannes Henrichus Mundt von Köllen am Rehin Orgelmacher in Prag allwo Gott der Allmächtigst ist Glück und Segen dazu verleyhen wöll woll Amen das werdt war“⁶⁹

⁶⁷ Dne 29. října 1917 vzešlo ministerské nařízení na rekvizici cínových složek varhan pro vojenské účely. Naštěstí díky připomínkám představitelů církve bylo možné vyřadit historicky a umělecky hodnotné nástroje. „varhany týnské (1671) – nejkrásnější varhany z druhé poloviny 17. století, nepostradatelné pro velké dynastické slavnosti za přítomnosti městské rady; píšťaly v prospektu jsou nenahraditelné pro jedinečně pěkný tón“ Němec, Vladimír: Pražské varhany, Praha, 1944, str. 224

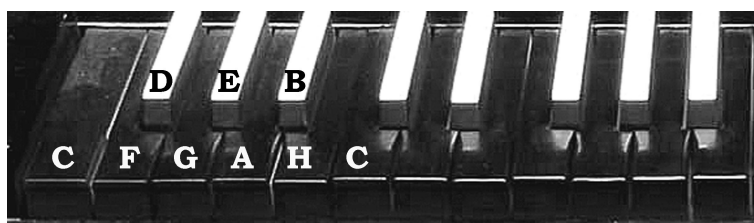
⁶⁸ Theobald, Hans Wolfgang: Zur Restaurierung der Johann-Heinrich-Mundt-Orgel in der Teynkirche zu Prag, Beiträge zur Geschichte und Asthetik der Orgel, Band II, Bonn, Verlag Freiburger Musik Forum GmbH, 2001

⁶⁹ „30. července roku 1671 byla tato vzdušnice ke slávě Boha a Marie, Johannem Heinrichem Mundtem z Kolína nad Rýnem, varhanářem v Praze, zhotovena, kde je Bůh Všemohoucí, blaho a požehnání bylo k tomu plně uděleno. Amen, tak se staniž.“ – překlad Pavel Kohout

Při studiu a interpretaci skladeb na původním nástroji, který měl Seger v Týnském chrámu k dispozici a měl by tedy být pro jeho hudbu naprosto ideální, narazíme ponenáhlu na technický problém. Převážná většina skladeb počítá s tóny širší „lomené krátké oktávy“ a Mundtova varhany v Týnském chrámu mají pouze „krátkou oktávu“. Obě provedení byla stavěna z důvodu značné úspory materiálu při výrobě největších píšťal. Jak je z níže uvedené fotografie „krátké oktávy“ patrné, tóny ve velké oktávě „CIS“ a „DIS“ zcela chybí, na místech tónů „FIS“ a „GIS“ zní „D“ a „E“.



„Spielschrank“ Mundtova nástroje, foto ©jiri skupien



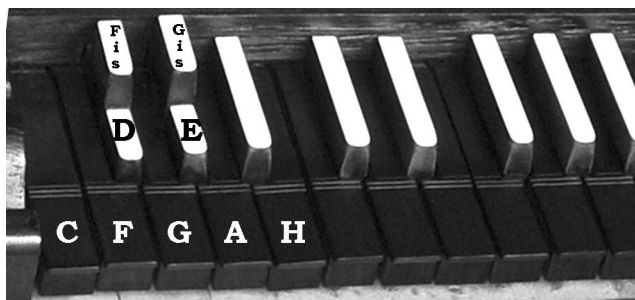
„krátká oktáva“ manuálu varhan

Proč Seger hojně využíval tóny, které na týnském nástroji neměl k dispozici? Odpovědí snad může být, že současně s místem v kostele Matky Boží před Týnem zastával varhanickou funkci i v kostele sv. Františka Serafínského řádu „Křížovníků s červenou hvězdou“, kde byl nástroj zmiňovanou „lomenou krátkou oktávou“ vybaven⁷⁰. Nebyl to však jediný nástroj s „lomenou krátkou oktávou“ v Praze. V roce 1738 byl dokončen nedostavěný nástroj Jana Bohumíra Halbicha v pražské Loretě⁷¹, kde bylo technického uspořádání „lomené krátké oktávy“ rovněž využito. Tím však výčet nekončí, další nástroj z roku 1763 od Andree Wambessera dodnes stojí v bývalém kostele sv. Šimona a Judy v Praze.⁷² Jak je na následujícím vyobrazení „lomené krátké oktávy“ patrné, tóny „CIS“ a „DIS“ opět zcela chybí, tóny „FIS“ a „GIS“ jsou rozpůleny a dělí se o místo s tóny „D“ a „E“.

⁷⁰ Varhany Abrahama Starcka z roku 1701-02. Zpráva o restaurování varhan v kostele sv. Františka Serafínského v Praze, Doubek a syn varhanářství, nedatována

⁷¹ Dokončili varhanáři Kaspar Weltzel a Franz Katzer z Králík (východní Čechy).

⁷² Kostel sv. Šimona a Judy, nyní koncertní síň FOK, Dušní ul., Praha 1



„lomená krátká oktáva“ manuálu varhan

Pochopitelně nenalezneme v rukopisných pramenech zmínku o nějaké bližší Segerově představě, jak by měl vypadat ideální nástroj, ani bližší registrační pokyny a údaje v textu. Pouze jedna skladba v lipském sborníku - *Imitatio Supra Alleluja Paschale* obsahuje pokyn ke střídání manuálů a tedy i dynamické odlišení. To však dobová praxe nevyžadovala a volba tak byla plně přenechána varhaníkovi. V letech působení Segera (1741–1782) na Mundtových varhanách v Týnském chrámu byly prováděny pouze běžné opravy a údržba nástroje.⁷³ Buď byl Seger s nástrojem spokojen a vyhovoval mu, nebo a to je více pravděpodobné, z finančních důvodů nedošlo k úpravám na nástroji.

Dalším Segerovým působištěm se od roku 1745 stal kůr křížovnického kostela sv. Františka Serafínského poblíž Karlova mostu v Praze. V literatuře se objevily poněkud odlišné informace ohledně stavitele a roku zhotovení nástroje,



avšak ve výše zmiňované restaurátorské zprávě Dušana Doubka stojí, že podle dochovaných účtů v křížovnickém archívu, byl nástroj postaven v letech 1701 – 1702 loketským varhanářem Abrahamem Starckem za 1.168 zlatých. Bohužel varhany podlehly hned několika přestavbám, byla přistavěna z důvodu rozšíření zvukových možností pneumaticky ovládaná část, ale kromě Mixtury na II. manuálu a Superoktávy v pedálu se zachovalo 95% zbývajících původních píšťal. Nástroj byl uveden do původního stavu a ve vztahu k Segerovi je pro nás velmi důležitá informace, že nástroj obsahoval Segerem často disponované tóny velké „FIS“ a „GIS“. Doubek ve

⁷³ Theobald, Hans Wolfgang: *Zur Restaurierung der Johann-Heinrich-Mundt-Orgel in der Teynkirche zu Prag*, Beiträge zur Geschichte und Asthetik der Orgel, Band II, Bonn, Verlag Freiburger Musik Forum GmbH, 2001

své zprávě uvádí, že vzdušnice I. a II. manuálu jsou původní a tedy i rozsah a provedení velké oktávy. Nástroj měl následující dispozici:

I. manuál	II. manuál	Pedál
Principál 8´	Salicionál 8´	Subbas 16´
Oktáva 4´	Gamba 8´	Oktávbas 8´
Kvinta 3´	Fugara 4´	Kvintbas 6´
Mixtura 2´ 6x	Mixtura 2´	Superokrávbas 4´
Flétna 4´		
Copel 8´		

Po vyhodnocení obou dispozic dojdeme k reálnější představě o nástrojích, na které Josef Seger hrál. Rozsah manuálů byl od velkého C do c³, a jak jsem předeslal, Seger poměrně často využívá tónů „FIS“ a „GIS“. Tyto tóny jsou předepsány jak v Türkově vydání Acht Toccaten und Fugen von Joseph Seegr, tak i v rukopisných sbornících. Z toho můžeme odvodit, že Seger se širším rozsahem počítal a pokud tóny neměl k dispozici, uchýlil se k jejich transpozici o oktávu výš.

Jak to ale bylo s výškou ladění a temperaturou? Přesnou výšku ladění Mundtova nástroje neznáme, jelikož nástroj podstoupil v letech 1821 – 1823 opravu a renovaci rukou pražského varhanáře Josefa Gartnera. Podle varhanářského zvyku vepsal do vnitřku varhan následující zprávu: „*Repariert, vervollkommet und um einen Ton tiefer gestimmt von Josef Gartner, Bürger, Orgel – und Forte Pianobauer, wohnt in der Altstadt*“⁷⁴ Výška ladění mohla tehdy odpovídat tzv. „cornetti-tonu“⁷⁵, který ležel přibližně o tón výše nad dnešním komorním A. Přeladění nástrojů nebylo až tak jednoduché. Aby mohla hrát píšťala níže, musela být prodloužena, či byla celá řada



píšťaly zadního pozitivu H. H. Mundta, foto ©jiri skupien

„přesazena“ o jeden tón a chybějící píšťaly vyrobeny. To však již mění menzuru píšťalové řady, což se projeví na barvě tónu. Na fotografii z prostoru vnitřní skříně Mundtova nástroje vidíme, že došlo k nastavení délky píšťal a

⁷⁴ „Opraveno, doplněno a naladěno o tón níže Josefem Gartnerem...“ – překlad Pavel Kohout

⁷⁵ Cornett (cink) patří mezi středověké dřevěné dechové nástroje, avšak byl hojně využíván v orchestrálních představeních také J. S. Bachem a dalšími.

tak bylo docíleno snížení zvukové polohy nástroje za účelem hry s jinými nástroji.

Samozřejmě jsem si položil otázku, proč renomovaná německá firma Orgelbau Klais nenavrátila nástroj do původního stavu, jako se tomu děje u mnoha obdobných restaurací. Dokonce i jasný přechod mezi starým a novým materiálem by se mohl stát snadným vodítkem pro původní nastavení výšky tónu. Firma tedy musela zaujmout k této problematice zásadní názor a mohu tedy pouze tlumočit, že důvodem pro ponechání výšky ladění se stala myšlenka, že žádný nástroj není možné učinit originálnější. Firma se přiklonila k verzi, že nástroj byl po celá staletí využíván pro bohoslužebné účely a na nástroji bude tedy i po jeho restauraci možno bezproblémově hrát s dalšími nástroji. Otázkou však zůstává, zdali je takto nástroj opravdu využíván... Z pohledu autentické interpretace Segerovy hudby i jeho předchůdců a současníků z jihoněmecké oblasti je to však zásadní rozdíl. Tak jako v barokním orchestru a původních nástrojích je znát, na jakou výšku jsou naladěny a změní se tím i barva celkového zvuku, obdobně funguje výška ladění u varhan. Z tohoto pohledu bychom měli tedy hledat nástroj obdobné velikosti, barevnosti a historického fundamentu s patřičnou výškou a laděním. Problém hry s ostatními nástroji samozřejmě existoval již tehdy, varhaník byl schopen číst většinu užívaných klíčů, protože často ansámbly sám vedl. Dobrý hudebník ovládal dokonale transpozice do vhodnější tóniny, která již na nástroji byla proveditelná, či byla nutná kvůli ladění jiných nástrojů. Svědčí o tom i několik opisů skladeb v transpozicích.

Josef Seger hrál pravděpodobně na varhany s nerovnoměrnou temperaturou. Původně předpokládejme k datu pořízení nástroje středotónové ladění⁷⁶, později v 18. století však existovalo již více systémů, kde však nadále platilo pravidlo pro využití tónin do dvou „křížků“ či „běček“. Tomu také většina Segerových kompozic vyhovuje a připadá v úvahu rozšířený systém nerovnoměrné temperatury, navrhované např.

⁷⁶ Středotónové ladění je nerovnoměrně temperované ladění vynalezené v průběhu 16. století a používané především v dobách raného baroka. Nejčastěji je tímto termínem označováno 1/4-koma středotónové ladění. Ve varhanářské praxi se udrželo velmi dlouhou dobu. Pro praktické využití je zde poměrně jednoduchá pomůcka představení „černých kláves“, které vystupují následovně: cis, es, fis, gis, b. Pro lepší představu, pokud použijeme do akordu h dur „es“, obdobně v es moll „fis“, budou znít dané souzvuky velmi „rozladěně“ a nepříjemně.

Werckmeistem⁷⁷ nebo Kirnbergerem⁷⁸. Tomu by nasvědčovala i zpráva Hanse Wolfganga Theobalda, vedoucího restaurátorského týmu firmy Orgelbau Klais z Bonnu. Ve své zprávě⁷⁹ uvádí, že při intonaci nástroje v kostele došli k velkému překvapení, vnitřní píšťaly vykazovaly modifikované ladění Kirnberger III.⁸⁰ a toto ladění bylo ponecháno.

⁷⁷ Na konci 17. století vytvořil německý hudební teoretik Andreas Werckmeister nerovnoměrně temperované ladění, které bylo používáno jako náhrada převládajícího středotónového ladění. Na rozdíl od něj je u Werckmeistersa kvintový kruh uzavřen a je možno hrát i ve vzdálenějších tóninách. Andreas Werckmeister sestavil celkem čtyři typy ladění, která zveřejnil ve svém díle „Musikalische Temperatur“ (1691). Největšího rozšíření a využití došlo ladění Werckmeister III.

⁷⁸ Na konci 18. století zkonstruoval německý hudební teoretik a skladatel Johann Philipp Kirnberger další nerovnoměrně temperované ladění. V porovnání s ostatními nerovnoměrnými temperaturami se Kirnbergerovo ladění vyznačovalo orientací na čisté intervaly. Kirnberger vytvořil tři typy ladění, dnes označovaná jako Kirnberger I (r. 1766), II (r. 1771) a III (r. 1779). V posledně zmiňovaném ladění III znějí všechny kvinty již přijatelně, zůstala ale jen jedna čistá velká tercie, počet pythagorejských velkých tercií se omezil na dvě.

⁷⁹ Theobald, Hans Wolfgang: Zur Konzeption der Restaurierung der Orgel in der Teynkirche zu Prag, Konferenzbericht 17-22 September in Prag, Sinzig, studio verlag, 2000

⁸⁰ Čistá tercie C-E a postupně chvějící se G-H-, F-A, D-Fis.

Volné formy

Segerova varhanní tvorba obsahuje kromě čtýn fug zejména preambula ve dvou verzích. Jedna skupina zahrnuje skladby improvizčního charakteru, kde je úvod tvořen čtými pasážemi a běhy, které jsou částečně vypsány pouze jako akordický a harmonický sled. Vstupní improvizční a vskutku virtuózní úvod je později vystřídán imitační částí. Druhá skupina preambulí nastoupí přímo, bez improvizčního úvodu a opět využívá k výstavbě krátkého tématu a sekvenčních postupů. Výraz preambulum je etymologicky odvozen od latinského slova praeambulare přes středověkou latinskou verzi praeambulum (vstup). Současný latinský slovník rozumí pod tímto slovem slavnostní začátek, předmluvu významného dokumentu. Tyto skladby byly s největší pravděpodobností zamýšlené jako vstupní hra na začátku katolické bohoslužby.

Dále jsou to výrazově klidnější fantasie a méně početná preludia. Preludium (lat. praeludium, předehra) patří k původní často užívané varhanní formě. Ve Francii (préluder) a v Německu (präludieren) tato označení představovala skladby improvizčního charakteru a těžko nalezneme jiný nástroj než varhany, u kterého improvizace doznala takového využití. Mohlo se jednat o původně improvizované přede hry na duchovní píseň, či nápěv zpívané části mše, přímé důkazy jsem však nenalezl. Jediná zmínka, která by tomu mohla nasvědčovat, se objevuje v Pichlově korespondenci G. B. Martinimu.⁸¹ Seger byl podle svědectví Pichla schopen zaimprovizovat fugu na jakékoliv téma. Jako doklad zmiňuje případ, kdy během mše po epištole, či na konec, zahrál fugu z Gloria. Pokud se mu zdála fuga kompozičně slabá, zaimprovizoval na stejné téma fugu, která byla formálně a umělecky na vyšší úrovni.

Označení toccata z Türkova vydání osmi toccat a fug zpochybnili již dřívější badatelé. Výstavbu těchto toccat by bylo možné přiřadit nejlépe Segerovým fantasiím, jež jsou klidnější a méně pohyblivé oproti preambulím či prealudiím. Porovnejme v krátkosti začátky několika toccat z Türkova

⁸¹ Straková, Theodora: Václav Pichl a jeho vztah k Giov. Bat. Martinimu (Neznámá data z korespondence), Časopis Moravského muzea 47 (1962)

vydání a fantasií z lipského sborníku. Vstupní tónická prodleva je zde výrazným pojícím prvkem, obdobný je také klidný tok hudby kompozic.

Toccata VI.

Phantasia

Také následující dvojice Toccata VII. a Phantasia F dur jsou obdobné stavby využívající tónickou prodlevu.

Toccata VII.

Phantasia

Jedinou známou Segerovou fantasií v molové tónině je Phantasia d moll, kterou níže v textu podrobněji rozebírám. Ke srovnání vybírám Toccatu II., ale obdobnou stavbu mají i první čtyři toccaty z Türkova vydání.

Toccatu II.

Phantasia

V kontrastu k fantaziím vystupuje Toccatu V., kterou bychom mohli označit v podstatě propracovaným preambulem. Porovnejme dva začátky - Toccatu V. a Preambulum C dur.

Toccatu V.

Preambulum

U Segera zmiňované formy tak trochu splývají, možná jejich odlišení spočívalo právě ve využití během bohoslužby. U Segera se však nejedná o

formy zcela volné. Kromě vstupních improvizčních pasáží pracuje Seger důsledně s vybraným materiálem, ať již pouze s rytmickým modelem, či přímo s kratším tématem. Témata nebývají velkého rozměru, větší pozornost je věnována harmonickému průběhu skladby. Při studiu kompoziční práce je zřejmé, že Seger tíhnul k homofonnímu citění a ve srovnání se svými současníky jeho hudba působí tak trochu „staromódně“. Pro Segerovu hudbu je typická harmonická plynulost a z kompozičního hlediska i zajímavá práce s chromatikou. Tím je jeho hudba výjimečná a nabízí ojedinělou symbiózu vrcholného baroka a nastupujícího předklasicismu. Kromě již zmiňovaných označení skladeb jsem objevil v pramenech i následující skladbu se zajímavým názvem Mobile perpetuum.

Mobile perpetuum



Skladba začíná obdobně jako prealudium či preambulum, avšak často moduluje a prochází několika tóninami, kde se však příliš nezdrží. Je to vlastně taková hudební hříčka, pokud bychom to nenazvali de facto modulačním cvičením... V případě Mobile perpetuum bych se přiklonil více k uměleckému záměru. Kromě této kompozice obsahuje lipský sborník ještě jednu obdobnou skladbu, kterou vidíme na následujícím scanu a tu bychom již mohli označit za modulační cvičení.

18

Transitus per omnes tonos.

V následující části se podrobněji zaměřuji na rozbor a provedení volných forem, včetně interpretačních návrhů. Vycházím z připravovaného vydání volných forem, prvního dílu nové edice varhanních skladeb Josefa Segera.

Phantasia d moll

Phantasia d moll⁸² zpracovává výrazné vokální téma (v příkladu označeno) a podobně jako u fugové formy, dává skladatel nastoupit tématu v rozličných hlasech. Fantasie přináší několik vypjatých chromatických momentů a vyústění, dostane se až do tóniny b moll, aby byla ke konci uklidněna dominantní prodlevou s následným vyústěním do durového akordu. Jako příklad může posloužit modulující sekvence, která působí již homofonně. Začíná v taktu č. 138 a celá směřuje do vyvrcholení v G dur v taktu č. 145, aby následně, opět za využití překrásné chromatiky, se navrátila do dominantní molové (taky č. 151 a 153).

⁸² CD 1 - „Prague - L'âge d'or baroque“, track č. 2

Majestátní výraz této skladby nás přivede k zamyšlení, jaké zvukové ztvárnění se bude pro realizaci hodit. Já jsem ve své nahrávce zvolil nosný a zpěvný zvuk Principálu 8', tedy základního hlasu většiny středně velkých barokních varhan. Myslím si, že pokud bychom skladbu hráli v plném zvuku varhanního pléna, hlasy několika stopových výšek či repetující alikvotní hlasy by nám polyfonii zastřely a tedy ji pro realizaci nedoporučuji.

Otázkou „kompletování“ volných forem a fug se zabýval v edici MAB Vratislav Bělský, pravděpodobně po vzoru párových kompozic preludií a fug J. S. Bacha. Sám jsem zpočátku studia z tohoto vydání čerpal, je to jediné české novodobé vydání, které obsahuje velké množství Segerových skladeb a využil ho také pro zvukový snímek na CD v Týnském chrámu. Osobně si myslím, že určitá kombinace volné formy a fugy je pro koncertní účely u Segera možná, ale skladby by přesto měly být označené samostatně.

Fuga con soggetto doppio



Fuga con soggetto doppio by mohla být pro takovou kompletaci s výše uvedenou fantasií poměrně dobrým příkladem. Charakterem je vážná a v tématu obsahuje taktéž malou sextu, prameny nám však pro to nedodávají logickou podporu, že by tomu tak mohlo být.

Mezi interpretačně nejkomplicovanější se řadí Segerova preambula, kde mnohý interpret zůstane beznadějně stát, či skladbu „přeskočí“ jako nezajímavou, podivnou, či neposlouchatelnou. Proč tomu ale tak je? Jde právě o zcela odlišný přístup k varhannímu umění a k interpretačnímu ztvárnění textu, které byly za Segerova života běžné až nutné. Podívejme se nejprve na přepis Preambula D dur z lipského sborníku.

Preambulum

Pokud porovnáme začátek rukopisného originálu s digitálním přepisem, vidíme, že si přepisovač nevěděl rady se značkami mezi takty, a tak je raději vůbec neopsal. Ty nám ale pomáhají identifikovat záznam a provedení, jak je zřejmé z následujícího interpretačního rozboru.

V preambulu se nacházejí akordické sledy dlouhých hodnot, vystřídané krátkou virtuózní pasáží. Je zcela nemyslitelné a znělo by opravdu komicky, kdybychom tyto akordy pouze „přešli“ a „odehráli“ pouze notové hodnoty. Není pochyb, že se jedná o poměrně precizně vypracovanou improvizaci skicu. Místo akordů by stačilo vepsat snad jen generálbasové značky a účel by byl také splněn. Zapsání plných akordů je ale přesnější, než ke

generálbasových číslům připisovat případné posuvky. Autor vypsal také některé pasáže, možná jako vzor, či aby odlišil užití pedálu? Napadne nás právem, proč tedy nevypsal vše, věděli bychom přeci, jak to skladatel zamýšlel... To je ale zásadní rozdíl. Varhaník nebyl v barokní době interpretem dnešního slova smyslu, byl to hudebník, který obstarával produkci hudby během bohoslužby a pro jeho výkon se improvizace a znalosti harmonie a kontrapunktu předpokládaly. Výstižně osvětlil situaci mezi interpretem a skladatelem Arnold Dolmetsch, cituji: *„Vztah mezi hudebním dílem a jeho živou interpretací procházel v dějinách hudby velkými proměnami. Problém interpretačního dotvoření skladatelova notového zápisu je dnes podstatně jiný než v hudební praxi 17. - 18. století. Dnešní skladatel chce fixovat svou představu díla v partituře co nejpřesněji: nezachycuje pouze jeho tónový a rytmický tvar, nýbrž se snaží v samém textu díla co možná nejjednoznačněji zachytit všechny ty často velmi subtilní složky, jež při provedení spoluvytvářejí znějící podobu skladby. Tempo a jeho proměny vyjadřuje přesnými čísly metronomu, sílu zvuku odvažuje detailně propracovanou stupnicí dynamických znamének, obloučky a grafickou podobou zápisu naznačuje správné frázování, tónovou barvu určuje nejen přesně udaným obsazením nástrojů, ale často i vyžadováním speciálního způsobu hry (sul tasto, sul ponticello, použití pedálů nebo různých druhů dusítek) a snaží se dát svému interpretovi co nejvíce závazných příkazů jak výrazových, tak i hráčsky technických (označení prstokladů, smyků nebo nádechů). Tato praxe přirozeně vytváří jako ideál interpretace zásadu nejvěrnějšího respektování autorova zápisu do nejmenších podrobností. Stačí však jít v hudební historii o pouze dvě století nazpět, abychom se setkali s interpretačním ideálem téměř úplně opačným: v době vrcholného baroka, kdy se tvůrčí umění s interpretačním většinou prolínalo, takže nebylo možno mezi nimi vésti přesnou hranici, bylo to právě tvůrčí zpracování textu, jeho dotvoření v improvizaci výkonného umělce, co obecnstvo i odborníci nejvíce cenili. Počínaje sólistou, ať již zpěvákem nebo instrumentalistou, který zejména v pomalých větách pojímal strohý skladatelův zápis za orientační vodítko a podklad pro rozvíjení své vlastní „kolorатурní“ melodické fantazie, a konče hráčem generálbasového nástroje (cembala nebo varhan), z jehož partu napsal skladatel pouze basový hlas a ponechal jeho harmonizaci, vedení hlasů a figuraci svobodně hudebníkovu umění (jemuž někdy pomohl číselnými*

*zkratkami), ti všichni, kteří vytvářeli živou hudbu, měli možnost při svém výkonu volit jednu z mnoha možností realizace autorova textu.*⁸³

Seger nám to vepsanými pasážemi v mnoha preambulích značně ulehčil. Jak ale začít, aby to neznělo „trapně“, či neuměle, nebo dokonce disharmonicky? Nad problémem jsem se zamýšlel a přináším tak dále vlastní poznatky a návrhy. Originalita a dobré provedení patřilo ke kladům „věhlasných varhaníků“, kteří mohli právě na těchto místech předvést své umění nástrojové hry a rychlost prstů. Předepsané akordy nás vedou harmonickou linií skladby a měli bychom je tedy proimprovizovat diminucemi, pasážemi, rozklady a rozprostřít rovnoměrně zvuk do obou rukou. Při vypracování následující improvizací verze jsem respektoval vypsane pasáže a využil jich v provedení obou rukou.

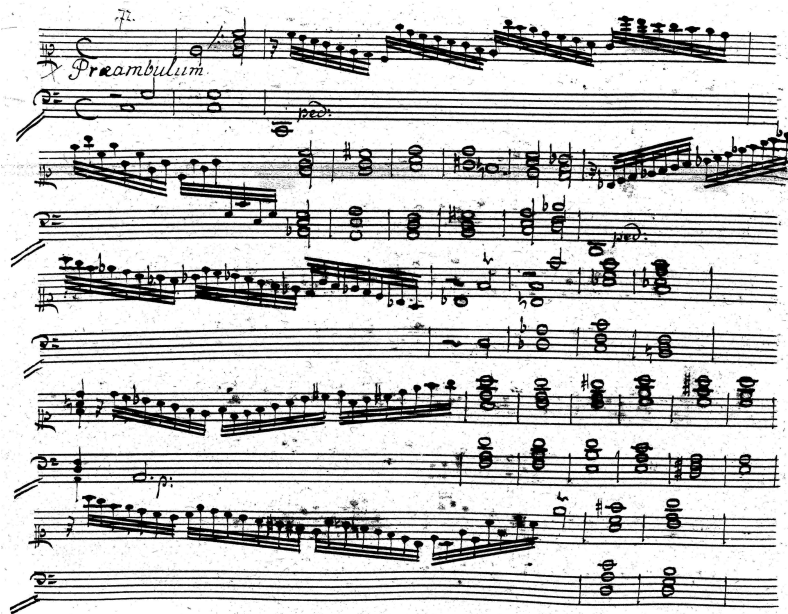
Úvod Preambula D dur je velmi typický pro mnoho Segerových preambulí. Pro vstupní kadenci jsem využil schodovitých stupnicových postupů, které vyvrcholí dlouhým trylkem v taktu č. 4 a připraví nástup sestupné pasáži ozdobené několika pravidelně se opakujícími trylky. Materiál pasáže nechávám vyznít ve zkrácené verzi také v levé ruce a dále využívám pouze její hlavy až do taktu č. 10. V dvoutaktové vsuvce nechám tok zčásti pozastavit na dominantním sekundakordu v taktu č. 11. Tato situace nám připomíná takt č. 4 a v taktu č. 12 nechám zaznít opět skladatelův návrh na lomený sestupný rozklad, ve kterém však v levé ruce nepokračuji, ale pozdržím jeho nástup o takt později, kde zazní jako pomyslná odpověď druhému hlasu. O takt dále, tedy v taktu č. 15, jsem využil jednoduché diminuce, která kopíruje harmonický vývoj s krátkou odpovědí v protihlase. V taktu č. 17 jsem se navrátil k první verzi Segerovy pasáže a druhou rozkladovou verzi následně v taktu č. 19, který vyústí do zmenšeného akordu na zvýšeném čtvrtém stupni. Dramatické vyústění pokračuje schodovitými postupy v taktech č. 21 a 22. Následně připomenu pasážové sledy z taktů č. 5 - 7 v taktech 24 - 25 a kadenci zakončím dlouhým trylkem. Taková improvizací verze využívá maximum z dochovaného návodu, to ale neznamena, že bychom nemohli pasáž proimprovizovat odlišnými diminucemi a pasážovými sledy například z jiných Segerových preambulí.

⁸³ Dolmetsch, Arnold: Interpretace hudby 17. a 18. století, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958, str. 7

Preambulum D dur – improvizační zpracování

The image displays a musical score for a piano piece titled "Preambulum D dur – improvizační zpracování". The score is written in D major and 4/4 time. It consists of two staves, a treble clef and a bass clef, with a key signature of one sharp (F#). The piece is divided into measures, with measure numbers 14, 17, 20, 23, and 25 indicated. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some markings like "tr" (trills) and "acc" (accents) above certain notes. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Nemělo by význam zde rozebírat všechna dochovaná preambula, jelikož jejich stavební princip je obdobný. Podívejme se však ještě na jedno preambulum z lipského sborníku ve všech třech verzích, rukopise, digitálním přepisu a improvizačního návrhu.



Nástup skladby je opět rozložen a povšimněme si v druhém taktu značky, která nám určuje diminuční výplň akordického rozkladu. Dále vidíme již známý princip střídání akordických částí s pasážemi. Vypsání veškerých pasáží by bylo v rukou psaném textu náročné a pro dobrého hráče tak trochu zbytečné.

Preambulum C dur – přepis původního zápisu

Preambulum C dur je již od prvního pohledu virtuóznější a také rozměrově delší. Následuje mé improvizální zpracování, kde opět vycházím z původního zápisu a pracuji s ním obdobně jako v Preambulu D dur.

Preambulum C dur – improvizální zpracování zápisu

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a whole rest in the right hand, followed by a complex, rapid melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues the melodic development with intricate patterns and trills. The third system shows a change in the right hand's texture, with more sustained notes and a continued rhythmic accompaniment. The fourth system concludes the piece with a final melodic phrase and a sustained chord in the right hand.

Stavební plán je nám již celkem jasný, ale jak vypadalo rytmické provedení? „Pokud jde o krátké pomlky, které se vyskytnou na místě hlavních not na těžké době, dávejte pozor, abyste následující tóny nezahráli předčasně, například, je-li ze čtyř šestnáctin první nahrazena pomlkou, počkejte ještě přes polovinu napsané hodnoty pomlky, protože následující tón má být kratší než první. Totéž by se mělo dělat u dvaatřicetin“⁸⁴

Opět se musíme přesunout zpět přes „bariéry“ našeho současného vnímání zápisu hudby a také mnoho slohových období, abychom si uvědomili, že právě volnost a improvizální živost měla v těchto místech přednost. Když se podrobně podíváme na taktování v rukopise (výše), občas se nám stane, že se jednoduše „nedopočítáme“, např. u druhé a čtvrté Segerovy vypsané pasáže... Bylo to však nutné? Nemohl si autor noty lépe spočítat a uspořádat? Když jsem poprvé veřejně prováděl toto Preambulum C dur, načrtl jsem si u nástroje do předlohy vlastní improvizální skicu. Nechtěl jsem mít „vypracovanou“ úlohu, chtěl jsem se co nejvíce přiblížit situaci tehdejšího provedení. Vlivem koncertního napětí z improvizace se mi

⁸⁴ Quantz, Johann Joachim: Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu, Praha, Supraphon, 1990, §12

minimálně na jednom místě nepodařilo „dodržet“ celou hodnotu taktu a dobu jsem tak zkrátil či podle situace prodloužil, jak to daná pasáž vyžadovala. Když jsem si poté poslechl nahrávku, znělo to docela přirozeně, téměř bez rozdílu od vypsání textu.

Jak vypadala vlastně agogika těchto částí? Jistě máme dostatek prostoru pro individuální výstavbu, neznamena to však, že zapomeneme na délku not a hodnoty zcela zkreslíme. Právě agogika a metrum patří mezi nejdůležitější aspekty přirozené interpretace. Následující agogický model Segerovy pasáže demonstruje, jak by takové provedení začátku Preambula C dur s využitím širší palety not mohlo graficky vypadat.

The image contains two musical staves. The top staff is a grand staff (treble and bass clefs) in common time (C). It features a complex rhythmic pattern with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. A bracket underneath the staff spans across several measures, indicating a specific timing or phrasing. The bottom staff is also a grand staff in common time. It starts with a triplet of eighth notes in the treble clef, followed by another triplet. The pattern continues with various note values and rests, ending with a chord and the text "etc." in the treble clef.

Kromě preambulí s vypsáním improvizacním vstupem se dochovala preambula, která žádný takový návod nemají a řadím je do druhé skupiny preambulí. Tyto části jsou zpravidla imitačně propracované. Nemůžeme v tom vidět opět nějakou souvislost? Seger u některých preambulí improvizacní návod vypracoval, u dalších pravděpodobně již předpokládal, že si varhaník obdobné úvody doimprovizuje celé. Následující ukázka označuje vstupní improvizacní díl slovem Cadenza a imitační díl již nijak označen není.



Předchozí kompozice je ukončená dvojitou čarou a pokud by se kadence vztahovala k ní, předpokládal bych nápis spíše někde nad notovou osnovou dané skladby, či na jejím konci. Zde to vypadá, že si autor poznačil kadenci a pokračoval imitační částí preambula.

Stavební schéma preambulí je často obdobné. Improvizační úvod je zapsán v C taktu, imitační část potom v $\frac{3}{4}$ taktu. Poněkud matoucím dojmem vyznívá následující označení skladby, kde je vstupní improvizační díl opatřen názvem Praeludium a imitační ve $\frac{3}{4}$ taktu jako Preambulum.



O provázanosti obou skladeb z hudebního hlediska není pochyb, také navazující preambulum končí v C dur. Nedůslednost v označování skladeb je poměrně značná. Původní význam obou slov však nestojí v rozporu s užitím prealudia jako improvizální varhanní kadence k preambulu. Označení následujících skladeb jako praeludium nám opět ukazuje nemožnost přesného odlišení improvizálních forem Josefa Segera.

Dalším druhem volné formy jsou imitační praeludia. Jako příklad uvádím Praeludia a moll a Es dur. Rozbor těchto skladeb není nutný, jsou přehledné a stavebně podobné imitačním dílům preambulí. To je ostatně vidět i z krátkých úryvků níže, hudba často moduluje, vyznívá střídavým a klidným tónem, využívá přehledných a srozumitelných imitací.



Při studiu lipského rukopisu jsem objevil i jednu další zajímavost, která se týká druhého, zde uvedeného Praeludia Es dur. Všimněme si pouze dvou „bé“ v předznamenání. O tom, že se nejedná o omyl, svědčí i nadále předepsané posuvky všude tam, kde skladatel „as“ potřeboval. Také ve fugách nalezneme obdobné situace. Např. ve Fuze a moll⁸⁵ je nelogicky předepsán křížek „fis“ v předznamenání, přestože bychom to v dané tónině neočekávali. Vzhledem k častým transpozicím a povaze tématu se ve skladbě „fis“ objevuje často, a tak na nutných místech dodatečných posuvek nebylo

⁸⁵ Seger, Josef: Varhanní skladby – Fugy, Praha, Hudební nakladatelství Českého rozhlasu, 2009 – str. 24

zapotřebí. U jiné Fugy c moll⁸⁶ jsou v předznamenání pouze dvě „bé“, chybí „as“, které je opět všude doplněno. Jako možné vysvětlení se nabízí hypotéza, že by se mohlo jednat o „pozůstatek“ církevních modů - dórského. Takový případ nalezneme u J. S. Bacha v „dórické“ Toccate d moll, BWV 538, kde chybí předznamenání a posuvky byly jednotlivě doplněny. U výše zmiňovaného praeludia by se jednalo o „frygickou“, ale jak jsem vysvětlil, jsou v originálu všechny potřebné posuvky doplněny a jedná se o durové a mollové tóniny.

Závěrem můžeme ohodnotit volné formy jako velmi zajímavou a originální oblast evropské varhanní literatury. Přestože některá improvizální preambula byla zahrnuta do edice MAB, možnosti provedení takovýchto skladeb zůstaly neodkryty.

⁸⁶ Seger, Josef: Varhanní skladby – Fugy, Praha, Hudební nakladatelství Českého rozhlasu, 2009 – str. 8

Fugy

Ze stavebně přísných kompozic nalezneme v Segerově tvorbě fugy a dvě „imitatia“. Skladby variačních forem jako např. chorální variace, ciacona či passacaglia nebyly nalezeny. Kontrapunktická technika Segerových fug pracuje převážně s reálným tříhlasem, to pravděpodobně vycházelo i z faktu, že pedál byl technicky předurčen a také využíván zejména k basové prodlevě a ne jako u „severoněmecké varhanní školy“ k samostatné kontrapunktické linii. Pokud se objeví čtvrtý hlas, jeden z hlasů se obvykle odmlčí a objeví současně zejména v homofonních modulacích a akordickém závěru.

Protože objem celkového množství Segerových skladeb je rozsáhlý a neexistuje katalog jeho díla, rozhodl jsem se zaměřit pouze na kontrastní skladby z nového vydání. Myslím, že vzhledem k objemu by nemělo smysl rozebírat každou fugu z tohoto sešitu⁸⁷, zaměřil jsem se pouze na některé z nich. V první části se nejprve zabývám stavbou fugy, v druhé pak interpretačními návrhy a problémy.

Fuga con soggetto doppio

The image displays two musical staves for a fugue. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef, both in common time (C). The first staff contains two subjects: 'SUBJEKT I' (circled in black) and 'SUBJEKT II' (circled in black). The second staff, labeled 'VSUVKA' (interlude) and starting at measure 5, shows a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, and rests, in both hands.

Vokálně stavěná fuga o dvou subjektech s výraznou hlavou je tvořena rozloženým sextakordem a dále pokračuje přes zmenšený kvintakord do dominantního sextakordu. Ve třetím taktu poté nastupuje v altu druhý,

⁸⁷ Seger, Josef: Varhanní skladby – Fugy, Praha, Hudební nakladatelství Českého rozhlasu, 2009

synkopicky vystavěný subjekt, který imitačně zazní i v taktu čtvrtém. Po taktové vsuvce rozezná tenor v šestém taktu opět první subjekt s nástupem na kvintě. Toto schéma je uváděno periodicky se střídáním v různých hlasech během expozice, která je o to delší. Teprve v taktu č. 27 se tonální vývoj vzdaluje hlavní a dominantní tónině, avšak s využitím druhého subjektu se jedná o modulační mezivětu, která se vrátí do původní tóniny d moll, kde nastoupí v sopránu (takt č. 31) první subjekt. Přes modulační vsuvku nastoupí v taktu č. 35 první subjekt v paralelní tónině F dur v tenoru, kde začne provedení. Práce se subjekty I a II je obdobná jako v expozici, která se dostane v taktu č. 46 do tóniny g moll. Závěr nastupuje v taktu č. 57 a zpracovává pouze subjekt II. Celková výstavba je plynulá a je oživena např. nástupem na klamném závěru, první subjekt zazní v sopránu ve funkci neapolského sextakordu v taktu č. 51. Fuga je zakončena obvyklou basovou prodlevou na dominantě a tónice.

Schéma Fugy con soggetto doppio

EXPOZICE																			
takt	01	03	04	05	06	08	09	10	11	13	14	15	17	18	20	21	23	24	26
S	T1		T2	V			T2	V						T1					V
A		T2		V				V				T1	V						V
T					T1			V		T2			V			T2			V
B						T2		V	T1		T2				T2		T2	T1	V

EXPOZICE					PROVEDENÍ										ZÁVĚR		
27	29	31	32	35	37	38	39	41	42	46	48	49	51	54	57	60	61
	V	T1	M					T2					T1		T2		
	V		M			T2	T1									T2	
T2	V		M	T1					T2		T2						T2
			M		T2					T1		T2		T1			

Označení zkratk: subjekt I = T1, subjekt II = T2, vsuvka = V, mezivěta = M

Interpretační poznámky:

Zajímavá hlava prvního subjektu by měla být zřetelná také v naší interpretaci a doporučuji, aby hráč podvědomě cítil napětí a tah v rozkladu sextakordu. Pomůckou může být i dynamická představa zesilování zvuku. Na varhanách sice dynamiku nelze ovlivnit proměnlivou silou úhozu, ale už jen samotná představa crescenda nám napomůže k „mikroskopickému“ přidání a rozlišení notových hodnot, jako kdybychom s každou notou tohoto sextakordu přidávali délky a zároveň počkání. V druhém subjektu je to synkopa, která by nás z interpretačního hlediska měla zajímat. Doporučuji ji zvýraznit a následně s klidem rozvést. Modulační mezivěty jsou vystavěny z druhé části prvního subjektu, což celou formu ještě více pojí. Interpretační pilíř této fugy spočívá tedy v důmyslném artikulačním a agogickém provedení obou subjektů. Závěrečnou tónickou prodlevu v taktu č. 60 po kadenci náležitě připravíme. Tempo fugy doporučuji Andante, půlová nota MM = 66.

Fuga c moll

The image displays three systems of musical notation for a fugue in C minor. The first system shows the beginning of the first subject, with the first six notes circled and labeled "TÉMA". The second system continues the first subject. The third system shows the second subject, with a circled section of notes labeled "MATERIÁL MEZIVĚTY". The notation includes treble and bass staves with a 6/8 time signature and a key signature of two flats.

Tato svěží a v tempu hybná fuga je příkladem fug bohatých na chromatiku. Počáteční „nádech“ - pauzu na první dobu nalezneme u

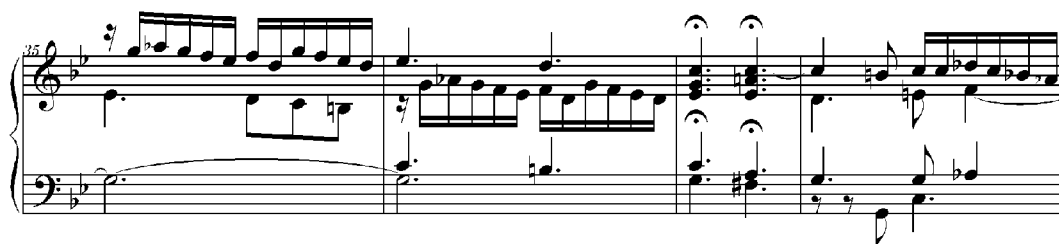
několika dalších Segerových fug hbitějšího rázu. Autor pracuje s reálným tříhlasem a čtyřhlasé sazby užívá až k jejímu závěru v pedálové prodlevě. Téma se skládá ze dvou částí a právě druhou hybnou část využívá skladatel jako stavebního materiálu pro imitační mezivěty.

Schéma Fugy c moll

EXPOZICE						PROVEDENÍ									ZÁVĚR	
takt	1	3	5	7	9	11	13	17	20	23	26	31	33	34	37	38
S		T					M	T			M				R	TC
A	T				M	T	M				M		M		R	
T				T	M		M		M	T					R	
B			T		M				M				T		R	

Označení zkratk: téma = T, vsuvka = V, mezivěta = M, recitativ = R, tématická coda = TC

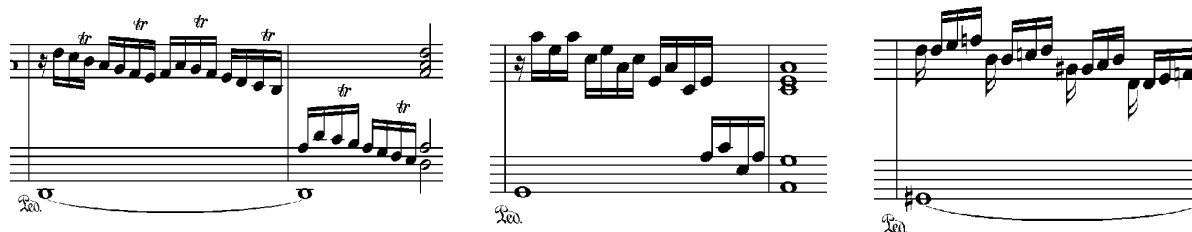
Za pozornost stojí závěr fugy, kde na dominantní prodlevě se tok hudby v taktu č. 37 zastaví na tónickém kvartsextakordu.



Vzhledem k označení obou akordů korunou se domnívám, že se jedná o místo, kde autor zamýšlel možný recitativ, kratší či delší improvizální kadenci. Přestože většina fug podobné improvizální kadence nepředpokládá, nejedná se u Segera o něco dosud zcela nového. Obdobné místo využil také Johann Sebastian Bach ve fuze slavné Passacaglie c moll BWV 582, jak vidíme na následujícím vyobrazení.



Přestože oba příklady využívají odlišných harmonických funkcí, takové vyústění závěru fugy přináší velké zvýšení napětí. Ztvárnění takového místa přísluší pouze interpretovi, jeho schopnostem a dobrému vkusu. Co je ale dobrý vkus? Předně by měl hráč „zůstat“ ve slohu, tedy se vyvarovat harmonických funkcí a akordů, které nebyly v pozdním baroku známé, či akceptovatelné. Jako asi nejjistější postup řešení vidím pohled na srovnatelná místa, například pasážové postupy a akordické rozklady, které Seger hojně využíval u improvizčních preambulí. Následující části jsou převzaty z Preambula D dur.



V nové edici jsem se pokusil uvést alespoň jedno z možných řešení, jelikož existuje stále mnoho hráčů, kteří si v obdobných případech nejsou jistí a „odehrají“ původní zápis tak, že dlouhé notové hodnoty pouze vydrží. Rozhodl jsem se užít raději střídmějšího provedení (příklad vlevo níže), ale myslím, že i part levé ruky by mohl být obohacen obdobným způsobem, jako například odpověď pravé ruky. Fuga c moll však není jedinou Segerovou fugou, ve které skladatel využívá dramatického zastavení. Je to i Fuga a moll⁸⁸, která počítá s improvizací virtuózní vsuvkou (příklad vpravo níže).

Možnosti provedení původního zápisu v Segerových fugách

zápis:



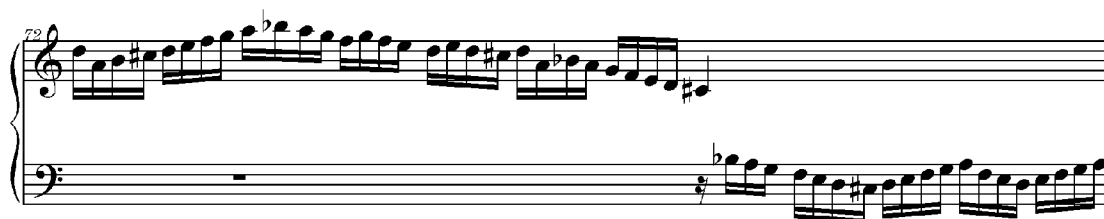
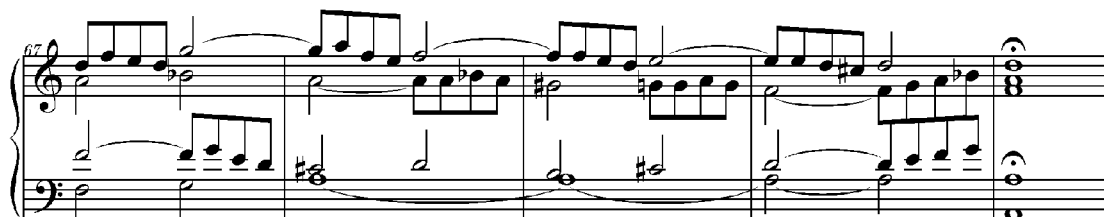
možné provedení:



⁸⁸ Seger, Josef: Varhanní skladby – Fugy, Praha, Hudební nakladatelství Českého rozhlasu, 2009, str. 27

V Segerových fugách však máme i příklad, kdy pasáž byla prokomponována a vidíme zde nesporný doklad o tom, že jsme pochopili zjednodušený zápis u dvou předchozích fug správně. Opět nastupuje místo s kadencí na dominantní prodlevě a rozvine se v plastickou linii, protínající široké rozmezí téměř tři oktáv.

Josef Seger: Fuga d moll, improvizační kadence



Označení Adagio je původní, ale mnoho dnešních hráčů údaj zmate k velmi pomalému tempu, tak jak bychom tomu rozuměli v romantické hudbě. Adagio však vyjadřovalo v baroku trochu více, než pomalu. Byla to zejména agogická uvolněnost a právě možnost obohatit zápis o koloratury. Jak pochopíme z úryvku od Joachima Quantze, již tehdy nebylo snadné Adagio správně zahrát, citují: „Někteří lidé se domnívají, že vypadají učení, umí-li zaplnit Adagio četnými ozdobami a umí-li je protáhnout tak, že se často téměř ani jedna z deseti not neshoduje s basem a z hlavního zpěvu je slyšet jen velmi málo. Hodně se však mýlí a ukazují tím, že nemají pravý cit pro dobrý vkus. Myslí stejně málo na pravidla kompozice, jež vyžadují, aby každá

disonance byla nejen dobře připravena, ale také správně rozvedena, a tím dostala svůj příjemný charakter, protože jinak by zůstala jen špatně znějícím zvukem. Nevědí konečně, že je větší umění říci málem mnoho než obráceně. Jestliže se tedy takové Adagio nelíbí, je vina opět v přednesu.“⁸⁹

Interpretační poznámky:

Adagio nebylo tedy pouhopouhým údajem tempa, ale zejména výrazovým sdělením. V Segerových recitativech se nebude jednat ani tak mnoho o ozdoby, jako právě o rozvedení disonancí a přesvědčivé provedení pasáží, kde máme prostor více než kde jinde podpořit agogikou naši myšlenku. Vráťím se však zpět k probírané Fuze c moll. Hybné instrumentální téma bychom měli podpořit srozumitelnou artikulací, která by měla být vzdušná a zřetelná. Na následujícím příkladu jsem znázornil, že je velmi důležité „cítit“ akcent první doby, zrovna tak i důrazy, které podpoří starý prstoklad. Zdůrazňuji, že uvedené frázování je velmi jemné a pro nevyvíčený sluch téměř neznatelné.



Tempo volím přibližně Allegretto, osminová nota = MM 116, měli bychom ho ale podříditi zvukovému provedení a srozumitelnosti v akustickém prostoru.

⁸⁹ Quantz, Johann Joachim: Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu, Praha, Supraphon, 1990, str. 80, §6

Fuga d moll

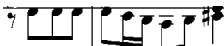
Živá, chromaticky a modulačně bohatá Fuga d moll je dobrým příkladem Segerova kontrapunktického umění, které však působí lehce a hravě. Rytmické provedení hlavy tématu je dobře čitelné a zazní ve trojí transpozici. Už takto formulované téma předpokládá velké využití chromatiky. Fuga nastoupí tradičně, jak je vidět z reperi kuse tématu v následující tabulce, avšak později je stavebně bohatá a velmi rozmanitá.

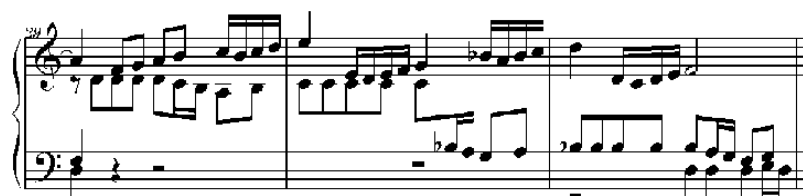
Schéma Fugy d moll

EXPOZICE						PROVEDENÍ													
takt	01	04	08	12	15	19	21	24	25	26	27	28	29	31	32	33	34	36	39
S	T				T		M		T	M					M		M		M
A		T				T		M					M					M	
T			T									M				M			T
B				T							M			T					

PROVEDENÍ										ZÁVĚR									
takt	42	46	48	49	50	51	52	53	54	56	59	61	62	63	65	66	68	69	70
S	V	T		M				M			V		M		T				
A	V		M		M		M		T		V						M		M
T	V	M		M						T	V	T						M	
B	V					M	M			M	V			T		M			

Označení zkratk: téma = T, tématický modul = M, mezivěta = V

Poprvé se v taktu č. 21 objeví motiv odvozený z tématu fugy, který jsem v rozboru označil  jako tématický modul. Nejprve s ním skladatel pracuje v imitačních vsuvkách, později jej také využije v taktech č. 29 – 31 v mezivětě.



Interpretační poznámky:

Artikulaci tématu rozebírám podrobně v kapitole o prstokladech. Při provedení tématu nás zaujme předepsaná ozdoba. V tomto případě doporučuji začít trylek hlavní notou a zvolit bohatší provedení s dvojnásobnou výměnou se svrchní notou. Pokud bychom ho zahráli od svrchní noty, vznikla by nám na tomto místě nepříliš pěkná „opora“. Bravurní práce s tématem po celý čas fugy nás zavazuje k vynikajícímu vypracování artikulace, náležitý efekt se záhy dostaví. Tempo: Maestoso, čtvrtě nota = MM 84

Fuga h moll



EXPOZICE								PROVEDENÍ		ZÁVĚR	
tak	01	04	08	11	16	21	25	27	32	33	35
t											
S		T				T	M		TS		
A	T						M	T			
T				T			M			TS	TS
B			T		T		M				

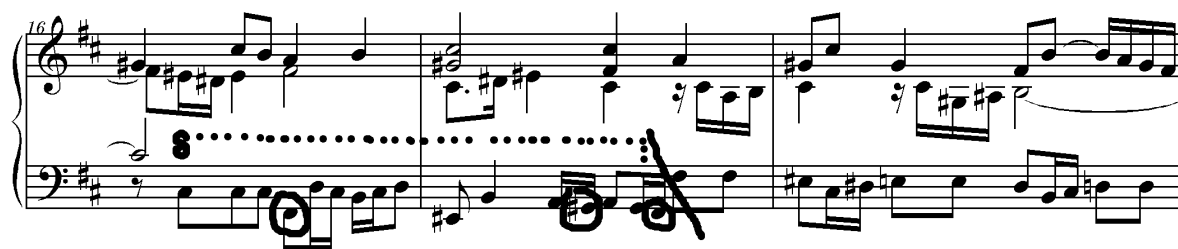
Označení zkratk: téma = T, mezivěta = M, těsna = TS

V rámci jihoněmecké varhanní školy budeme stěží hledat podobně harmonicky a chromaticky bohaté fugy s maximálním obsahem sdělení v rámci krátké kompozice. Opět se jedná o fugu s opakovanými tóny, opět začíná pauzou, tedy by se mohlo jednat o vzletnou a rychlou fugu. Je zde však tónorod h moll, který nás v tomto smyslu mírní, intervalové skoky a bohatá harmonická a kontrapunktická práce. Ze stavebního hlediska se jedná o „miniaturní“ fugu, včetně náznaku těsen a prodlevě na dominantě.

Interpretační poznámky:

Segerovu Fugu h moll⁹⁰ jsem nahrál na původním Segerově nástroji a myslím si, že z dostupných zvukových možností vyzní provedení na čtyřstopém základu nejlépe. Dodává skladbě vzlet a díky čtyřstopé poloze, zní tedy o jednu oktávu výše, zaručuje dobrou čitelnost hlasů. Při studiu na původním Segerově nástroji v Týnském chrámu, který by měl být pro jeho hudbu naprosto ideální, narazíme ale poněkud na technický problém. Převážná většina skladeb byla napsána pro takzvanou „lomenou krátkou oktávu“ a Mundtovy varhany v Týnském chrámu mají pouze „krátkou oktávu“. Následující příklad ukazuje místo, kde hráč musí rozhodnout o nejvhodnějším přenesení basového hlasu do vyšší polohy, inkriminované chybějící tóny při provedení na „krátké oktávě“ jsem zakroužkoval.

⁹⁰ CD 1 - „Prague - L'âge d'or baroque“, track č. 8



Řešení 1: Protože se jedná v basu o fugové téma, nabízí se myšlenka kompletní transpozice o oktávu výš. Zde však dochází ke kolizi se středním hlasem v jeho druhé části, kde by se hlas dostal nad pozici altu a změnil by již harmonickou strukturu této části.

Řešení 2: Pokud transponujeme pouze vybrané „chybějící tóny“, budou změněny intervalové postupy tématu a kompaktnost tématu by nebyla zachována.

Řešení 3: Jako nejvhodnější řešení v tomto případě doporučuji přeložit první část tématu o oktávu výše a v druhé části pokračovat již v originální poloze, což jsem vyznačil i na příkladu uvedeném výše. Takové řešení zní přirozeně a posluchač, který skladbu detailně nezná, to ani nepostřehne. Tempo fugy doporučuji Andante, čtvrtěová nota = MM 66.

Fug, které začínají pauzami, nalezneme u Josefa Segera velké množství, pro názornost připojuji níže několik ukázek.

Fuga C dur



Fuga a moll



Fuga C dur



Fuga d moll



Fuga c moll

Energické téma Fugy c moll je vystavěno z výrazné hlavy a opět nastupuje po pauze. Reperkuse tématu začne v tenoru a dále pokračuje přes alt a soprán do basu. Obě části tématu, výraznou hlavu a odpověď, využil Seger jako materiál pro modulační vsuvky a mezivěty. Průběh a zpracování fugy vidíme dobře na následující tabulce.

EXPOZICE									PROVEDENÍ				ZÁVĚR			
takt	1	7	10	15	19	23	29	35	39	45	51	60	66	76	78	82
S			T		V	T			M	T			T	V		C
A		T			V				M			T		V		C
T	T				V		T		M		T			V	T	C
B				T	V			T	M					V		C

Označení zkratk: téma = T, vsuvka = V, mezivěta = M, coda = C

Plynulý a logický průběh s využitím hlavy tématu v mezivětách či vsuvkách dodává skladbě celistvý ráz. Vzrušený výraz fugy je zklidněn poměrně dlouhou dominantní prodlevou a durovou finálou.

Interpretační poznámky:

Fugu jsem dramaturgicky zahrnul do programu CD 1⁹¹ a rozezněl ji v monumentálním plénu spojením hlavního stroje a zadního pozitivu. Provedení artikulace vychází z následujícího modelu:



Fuga začíná ve spodní notové osnově, přesto bych doporučil zahrát téma pravou rukou. Levá ruka by měla být dobré artikulace také schopna, koneckonců později to bude nutné, ale na samém začátku fugy, kdy zní téma v jednohlase, bude provedení v pravé ruce jistější a přesnější. Artikulace tématu v dalších hlasech by měla odpovídat prvnímu nástupu.

Ve vsuvce v taktu č. 19 bych ale rád upozornil na místo, které můžeme artikulačně lehce zvrásnit tzv. „lombardským rytmem“. Jedná se o toto místo a provedení je na nahrávce velmi



dobře znatelné. Za zmínku stojí také zajímavý postup z taktu č. 74, kde Seger přehodnotí šestý stupeň do zvětšeného subdominantního sextakordu, který následně rozvede do dominantní prodlevy. Rozhodl jsem se proagogické zvýraznění tohoto místa a menším počkáním připravil nástup prodlevy. Všimněme si také provedení obou trylek v taktech č. 65 a 86. Zatímco v taktu č. 65 zní velmi dobře obě možnosti provedení, tedy trylek začne na hlavním či vedlejším vyšším tónu, v případě taktu č. 86 zní trylek jednoznačně „od shora“ lépe. Tempo fugy jsou zvolil Allegro assai, osminová nota MM 144. Přestože vysoký gotický Týnský chrám má velmi dlouhý dozvuk, akustika se chová ke kontrapunktu velmi přívětivě a takové tempo shledávám jako možné. Ani v jiných prostorách s kratším dozvukem bych však vyšší tempo nedoporučoval. Za pozornost stojí i samotné ukončení fugy, které by neměla mít romantizující přípravu, pouze rychlé „zabzdění“ a malou césuru před závěrečným akordem.⁹²

⁹¹ CD 1 - „Prague - L'âge d'or baroque“, track č. 4

⁹² viz zvukový snímek na CD 1 - „Prague - L'âge d'or baroque“, track č. 4

Fuga C dur

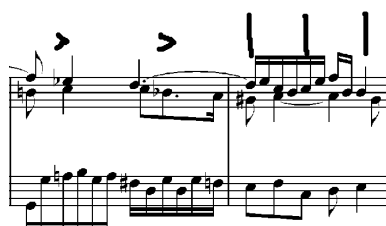


Radostná a charakterem odlehčená fuga C dur patřila podle četnosti pozdějších opisů k velmi oblíbeným Segerovým skladbám. Po krátké expozici se fuga během několika taktů přesune do dominantní tóniny G dur. Celé provedení fugy je bohaté na modulační mezivěty, což je dobře vidět v následující tabulce.

EXPOZICE						PROVEDENÍ											ZÁVĚR	
takt	1	3	5	7	10	14	17	19	22	26	28	33	35	38	43	47	48	
S		T			T	TM			TM		TM		M				T	
A	T			T		TM	T		TM	T	TM		M					
T			T			TM		T	TM		TM		M	T		T		
B						TM			TM		TM	T	M		T			

Označení zkratk: téma = T, tématická mezivěta = TM, mezivěta = M

Ke konci fugy v taktu č. 41 by naší pozornosti neměla ujít hemiola, která naruší pravidelný tok přízvuků ze dvou na tři, jak je patrné z následující ukázkou.



Na obrázku jsem též vyznačil v taktu před hemiolou synkopy, které bychom měli artikulačně a agogicky zvýraznit. Mezivěty jsou vystavěny za využití hlavy tématu.



Interpretační poznámky:

Provedení této fugy se nezdá být příliš náročné, zdůraznil bych ještě jednou její lehkost a rokokový charakter, jedná se pravděpodobně o Segerovo pozdější dílo. Doporučuji využít přiměřeného⁹³ staccata, osminu na druhé době v tématu částečně protáhnout na úkor o něco hbitějších šestnáctek; je třeba také věnovat pozornost četným synkopám. Tempo Vivace, MM 168.

Fuga f moll

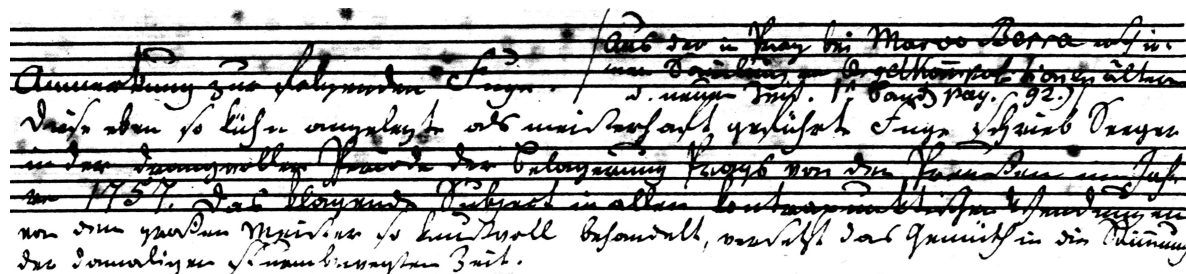


Tónina f moll zní na nerovnoměrném ladění sama o sobě poměrně disharmonicky. Důvod, proč Seger užil takto neobvyklou tóninu, spočívá v krušných dobách Sedmileté války.⁹⁴ Přestože lipský sborník bližší označení

⁹³ Pod pojmem staccato si mnozí hráči představují zcela odsazené, až „odsekané“ noty, čehož bychom se měli vyvarovat. Dostatečný ozev v konfrontaci s akustikou by nás měl ke správné délce dovést.

⁹⁴ Sedmiletá válka (1756-1763) byl rozsáhlý válečný konflikt mezi hlavními evropskými mocnostmi Velkou Británií, Pruskem a Portugalskem na straně jedné a Francií, Rakouskem, Ruskem, Švédskem, Saskem a Španělskem na straně druhé. Pro historii Prahy byl osudný pruský vpád vedený Friedrichem II. v Čechách na rozptýlenou rakouskou armádu. Ta se po několika bojích stáhla k Praze, kde došlo 6. května 1757 k velké bitvě u Štěrbohol a ustupující rakouské jednotky se ukryly za hradbami Prahy. Bombardování obležené Prahy trvalo ca. jeden a půl měsíce a odhadovalo se, že jenom na katedrálu svatého Víta bylo vystřeleno 22. 000 pum, kulí a kartáčů. V samotném chrámu bylo pak nalezeno na 770 kulí a byly požárem zničeny i cenné „Ferdinandovy varhany“.

skladby neuvádí, Chládkův rukopis⁹⁵ a berlínský sborník⁹⁶ jsou již konkrétnější. U Chládkova rukopisu mám však pochybnosti, jelikož fuga je v porovnání s lipským a berlínským rukopisem delší. Fuga je v bruselském rukopisu rovněž pouze v krátké verzi a je opatřena následující poznámkou.



„Anmerkung zur folgenden Fuge. / Aus der in Prag bei Marco Berra und in der Sammlung – Orgelkompositionen älteren und neueren Zeit. 1 Band pag. 92

Diese eben so kühn angelegte als meisterhaft geführte Fuge schrieb Seeger in der drangvollen Periode der Belagerung Prags von den Preußen im Jahre 1757. Das klagende Subject in allen kontrapunktischen Wendungen von dem großen Meister so kunstvoll behandelt, versetzt das Gemüth in die Stimmung der damaligen sturmbewegten Zeit.“

„Poznámka k následující fuze. / Ze sbírky Varhanní skladby starého a nového věku. Marco Berra v Praze 1 díl, str. 92

Tuto právě tak odvážně pojatou, jako i mistrovsky provedenou fugu napsal Seeger ve skličujícím období obléhání Prahy Prusy v roce 1757. Žalostný subjekt, ve všech kontrapunktických proměnách, pojednán (zpracován) velkým mistrem tak umělecky, uvede mysl do nálady tehdejší bouřlivé (pohnuté) doby“⁹⁷

⁹⁵ Rukopis s označením Chládek XV.C.152, České muzeum hudby, Praha označení: „Když Prusači Prahu bombardovali roku 1757“

⁹⁶ Berlin Mus. ms 30444 (blíže pramen VI) označení: „Jos. Seger 1757“

⁹⁷ Překlad prof. Ivanka Honzíková.

Jedná se o citově velmi vypjatou kompozici⁹⁸, kde samotné intervalové postupy mohou připomínat „padání pum a kulí“...⁹⁹ V závěrečném oddílu pak využije půltónového kroku z hlavy tématu jako určitou reminiscenci těsny a závěr nakonec vyústí do durové finály.



Obléhání Prahy 1757, Archiv hl. m. Prahy

EXPOZICE							PROVEDENÍ			Z	
takt	1	3	5	7	10	14	17	19	22	25	28
S				T			M	T			Z
A			T				M				Z
T		T			T		M		T		Z
B	T					T	M			T	Z

Označení zkratk: téma = T, mezivěta = M, závěr = Z

Interpretační poznámky:

Tristní výraz interpretačně podpoříme dlouhým portamentem, rychlým stiskem tónů a klidným tokem hudby. Můžeme se též zaměřit na čtené průtahy, které vycházejí ze samotného tématu, jak je vidět z artikulačního nákresu.



⁹⁸ „Do toho stavu v chrámu sv. Víta těžce zasáhl požár 3. června 1757, jenž byl způsoben bombardováním Prahy, Tehdy byla zlá doba v Praze, a její smutek i touha po opětne bezpečnosti vycítí se z varhanní fugy, již tehdy složil vynikající varhaník týnský Josef Seger. A při té pohromě zvláště vzaly zkázu Ferdinandovy varhany svatovítské.“ Němec, Vladimír: Pražské varhany, Praha, Fr. Novák 1944, str. 117

⁹⁹ „Roku 1757 za čas pruského obležení Prahy padlo do chrámu Týnského pět pum a do nejbližších domů čtyři, mimo množství žhavých a jiných dělových kulí, kteréž všecka okna vyloukly, střechy, zdi, trámy a oltáře porouchaly, tak že jen nejpotebnější oprava 3500 zl. stála.“ – Zap, Karel Vladislav: Hlavní farní chrám Nanebevzetí Panny Marie před Týnem ve Starém Městě pražském: jeho osudy, historické, starožitné a umělecké památnosti, Praha, Tisk J. Pospíšila, 1854

Fuga d moll



EXPOZICE					PROVEDENÍ								ZÁVĚR		
takt	1	6	13	18	24	26	31	36	42	49	54	58	64	73	77
S		T							T						
A	T				M		M	T			M		T		
T				T	M		M				M	T		T	
B			T		M	T	M			T	M				T

Označení zkratk: téma = T, mezivěta = M

Chromaticky bohatá fuga má zajímavou stavbu, jak je patrné na reperkusi a práci s tématem. Průběh fugy je plynulý, zajímavé vybočení však nalezneme v taktech č. 40-41, kde hudba moduluje do paralelní dur. Zde dojde však k překvapení, kde místo očekávaného rozvedení do F dur, užije Seger zvětšeného kvintakordu, který následně průchodnými tóny v basu a tenoru přehodnotí na zmenšený sextakord na zvýšeném sedmém stupni. Podobně zajímavé vyústění s využitím klamného spoje nalezneme také v taktech č. 61 až 63, jak vidíme na následujícím příkladu, kde by fuga mohla skončit. Nástup „tradiční“ dominantní prodlevy i závěr je již rozměrově skromný.



Interpretační poznámky:

Fugu jsem nahrál na CD¹⁰⁰, kde jsem pro zvukové provedení zvolil sonórní Principál 8'. Je to samozřejmě jedna z možností a já jsem se pro ni rozhodl z důvodu celkové zvukové výstavby kompaktního disku. Myslím, že i další vhodné řešení se nabízí v kombinaci s Octavou 4', evtl. též 16' základem, pokud bychom ho měli k dispozici. Také provedení se zvukem varhanního pléna je u této fugy myslitelné, nedoporučuji však zvukově „tenké“ kombinace pozitivových hlasů Copuly maior 8' a Principálu 2'. Z mého interpretačního pojetí vychází i tempo skladby: Moderato, MM = 96.

Imitatio supra intonatio: Ite Missa est

The image displays three systems of musical notation for a fugue. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The first system shows the initial entry of the fugue, with the bass staff playing a series of eighth notes and the treble staff remaining silent. The second system continues the development, with both staves showing more complex rhythmic patterns. The third system begins with a measure number '16' in the treble staff, indicating a later section of the piece.

Vzhledem k nápěvu chorálu, který se stal základem Imitatia supra intonatio: Ite Missa est¹⁰¹, nemáme pochyb, že tato fuga byla hrána na závěr mše, což bylo pravděpodobně nejčastější využití fug. Struktura nápěvu

¹⁰⁰ CD 2 - „Anima Aurea Bohemiae“, track č. 12

¹⁰¹ V originále lipského rukopisu: „Imitatio Supra intonatio: Ite Mißsa eßt“, to znamená: „Imitace na nápěv: „Jděte ve jménu Páně“

vychází z gregoriánského chorálu, který ovšem obsahuje pouze diatonické postupy a skladatel téma upravil posuvkou u tónu „g“. Téma bez výrazného vrcholu není až tak výhodné, čítá dvanáct taktů a patří tak k nejdelším tématům. K táhlému postupu je dokomponována živější protivěta a jak vidíme z následující tabulky, výstavba fugy nepřináší žádné zásadní zvraty.

	EXPOZICE				PROVEDENÍ			ZÁVĚR
takt	1	12	24	36	52	64	78	95
S			T				T	
A		T						
T	T				T			
B				T		T		T

Označení zkratk: téma = T

Interpretační poznámky:

Skladba je označená „alla breve“¹⁰² a při interpretaci vycházím z vokálního původu tématu, které spolu drží melodickou linii. Na následujícím příkladu jsem vyznačil provedení frází a „nádechů“ – tedy odsazeních, v jeho spodní části pak agogické a dynamické provedení. Na varhanách sice nejsme schopni docílit silou stisku dynamického rozlišení, ale už samotná podvědomá představa nám pomůže dosáhnout vhodného agogického zvrásnění.



Celkové tempo doporučuji mírné, Andante MM = 76. Pro živější provedení, což by evtl. bylo pro dlouhé hodnoty vstupního dlouhého tématu myslitelné, nás limitují kontrapunky zejména v rozmezí taktů č. 52 - 56. Toto a obdobná místa by v již rychlejším tempu vyzněla nepřesvědčivě a znehodnotila majestátní výraz skladby.

¹⁰² Alla breve, nebo také 2/2 takt určuje, že doba v taktu připadá na půlovou hodnotu, ne na čtvrt'ovou.

Josef Seger zkomponoval kromě výše uvedené fugy ještě další imitatio na nápěv velikonočního Alleluja. Protože fugu využil z větší části a upravil Segerův žák Jan Křtitel Kuchař¹⁰³ ve své Partitě in C dur, která vyšla v edici u vydavatelství ArTThon¹⁰⁴, rozhodl jsem se fugu v novém vydání Segerových skladeb neotisknout. Je ale velmi zajímavé na tomto užití hudby demonstrovat, jak se skladby šířily a proč dodnes máme takový problém s autorstvím skladeb. Ve vydavatelské zprávě ArTThonu stojí: „Partita in C dur: Předloha – fotokopie rukopisu, kterou získal prof. Vratislav Bělský z tehdejší NDR bez udání pramene. Na první straně uvedeno *Originale di Giovanni Kucharz. Partita per il Organo*. Titulní strana je psána jinou rukou než rukopisný notový text, který je nápadně shodný s vypracovaným generálbasovým příkladem (Národní muzeum – Muzeum české hudby v Praze XI.B.301) pokládaným za Kuchařův rukopis. Částečně nečitelný přípis na tomto rukopisu zní: „*Vorstehendes Orgelsatz Schrieb eigenhändig Kucharz für ? seinen Zohling Fran G ...?, Prag im Jahre 1826 ...*“ (Uvedenou varhanní větu napsal vlastoručně Kuchař pro ? svého chovance (žáka) Franze G ...?, Praha v roce 1826 ...). Stylizace Partity spíše cembalová, tématem fugata je velikonoční Alleluja. Dynamika (f, p) původní, doplněná analogicky v taktech č. 116, 118, 126 a 163. Artikulace hlavního tématu i velikonočního Alleluja původní....“¹⁰⁵

Kuchař využil Segerovy fugy ve dvou vnitřních částech, které opatřil rozměrnými figuracemi, jak v úvodu, tak i dále v provedení a závěru. Zaměříme se však pouze na fugovou část.

¹⁰³ Jan Křtitel Kuchař (1751 – 1829), varhaník a skladatel, který působil u Premonstrátů na Strahově v Praze.

¹⁰⁴ Kuchař, Jan Křtitel: Varhanní skladby, Opava, ArTThon, 1996

¹⁰⁵ Kuchař, Jan Křtitel: Varhanní skladby, Opava, ArTThon, 1996



Výše vidíme scan lipského rukopisu fugy Imitatio Supra Alleluja Paschale a níže Kuchařovu verzi. Došlo ke změně označení taktu, tedy i hodnot, avšak další úpravy jsou poměrně minimální. O identické hudbě svědčí stejná protivěta i vedení hlasů. Odlišná místa jsem do Kuchařova přepisu vyznačil kroužkem.

Jan Křtitel Kuchař: fugová část Partity in C dur – přepis¹⁰⁶



Segerovo velikonoční Imitatio Supra Alleluja Paschale je také jedinou skladbou, kde máme zaznamenán pokyn ke střídání manuálů, tedy návrh

¹⁰⁶ Kuchař, Jan Křtitel: Varhanní skladby, Opava, ArTThon, 1996

pro zvukovou realizaci. Jedná se o označení „Orga:“ a „Posi:“, tedy střídání hry na hlavním stroji a pozitivu. Opět tedy malá ukázka k porovnání starého rukopisu a Kuchařovy partity.



Kuchař pracuje s touto částí volněji, užije materiálu již s obměnami, která se projeví také v transpozici a uvedení v jiné tónině. Jak je vidět z níže umístěného náčrtu, pozměnil vedení některých hlasů. Opakování echa nalezneme i zde, ale není vyznačeno znaménky.



Z těchto dvou ukázek vidíme, jak Kuchař využil dílo svého učitele a dále prokomponoval. Chápejme tuto úpravu ještě stále tehdejším dobovým přístupem. Seger byl věhlasný skladatel a pedagog, fuga byla pravděpodobně oblíbená, navíc na známé téma. To dokládá, že výuka a vlastní tvorba probíhala na základě opisů či také za tvůrčího přispění. Kuchař pouze dodal více „moderního“ vylehčeného klasicistního výrazu a dodnes patří k oblíbeným koncertním kusům tohoto skladatele.

JIHONĚMECKÁ VARHANNÍ ŠKOLA

Úvod

Země barokní Evropy byly z hudebního pohledu velmi pestré a odlišné. Touha po poznání nových směrů vedla hudebníky za studiem do zahraničí. Nás zajímá zejména oblast Německa, kde mluvíme o dvou hlavních barokních varhanních školách, jihoněmecké a severoněmecké. Nebyla to pouze geografická poloha či tradice, nýbrž i rozdílné nástroje, které vzájemně spolupůsobily na vývoj varhanní hudby. Nový styl hudby Girolama Frescobaldiho¹⁰⁷ silně ovlivnil hudební vývoj jihoněmecké varhanní školy. To se projevilo zejména v asimilaci uvolněného stylu Frescobaldiho toccat da sonarsi alla Levatione¹⁰⁸, které jsou bohaté na pozoruhodné harmonické postupy, které Frescobaldi pozvolna rozvádí a často překvapí harmonickým vyústěním. V Čechách se setkáváme s označením česká varhanní škola v čele s Bohuslavem Matějem Černohorským. Bohužel z díla tohoto autora se mnoho nedochovalo a přímé kompoziční vazby Černohorského a Segera je těžké dohledat. Berme tedy raději českou oblast jako součást jihoněmecké varhanní školy, ostatně historické prameny hovoří o Segerovi ve spojitosti s Německem. Obdobný kompoziční styl a technické provedení historických nástrojů v Čechách vytvořilo prostor pro rozvoj a obohacení středoevropské varhanní hudby. Habsburská monarchie se svým centrem ve Vídni nastolila mnohačetné vazby kulturní i obchodní a rekatolizace země Koruny české po bitvě na Bílé hoře posílila postavení katolické církve a orientaci na italskou hudbu. Josef Seger vystupuje v těchto souvislostech jako pokračovatel jihoněmecké a české hudební tradice a v tomto oddíle se zaměřuji na několik představitelů jihoněmecké varhanní školy, kteří mohli Segera ovlivnit. Nebylo mým cílem zde rozvést úplný přehled autorů jihoněmecké varhanní školy, Segerova hudba vychází v mnoha směrech jako původní a nenalezl jsem ani mezi Segerovými současníky velmi blízkého autora. Uvádím stručně životopis skladatelů a na příkladech hledám případné hudební vazby.

¹⁰⁷ Girolamo Frescobaldi (1583 – 1643) byl nejslavnějším varhaníkem, učitelem a skladatelem v tehdejším Římě. Svým dílem, které vycházelo z tempové uvolněnosti, podřízené zejména citovosti a afektu, ovlivnil celou řadu skladatelů v celé Evropě.

¹⁰⁸ Elevatione - pozdvihování (část mše)

Johann Jakob Froberger (1616 – 1667)

patřil k nejslavnějším hudebníkům 17. století a ovlivnil prakticky každého významného evropského skladatele včetně J. S. Bacha. Roku 1637 získal Froberger významnou pozici dvorního varhaníka ve Vídni, avšak ještě tentýž rok vycestoval do Říma na čtyřletý



stipendijní pobyt k Girolamu Frescobaldimu. V letech 1641 – 1645 opět zastával funkci dvorního varhaníka, aby v následujících letech procestoval a navštívil mnoho evropských hudebních center jako Drážďany, Kolín nad Rýnem, Brusel, Paříž a Londýn. Dovolily mu to zejména jeho dobré vztahy a



podpora hudbymilovného císaře Ferdinanda III., kterému též věnoval své skladby.¹⁰⁹

Každá ze sbírek obsahuje šest toccat a šest suit; první z nich navíc šest fantazií a šest canzon, druhá šest ricercarů a šest capricií. Přestože jen velmi malá část byla vydána tiskem za jeho života, Frobergerova hudba, která kombinuje italské a francouzské vlivy, se šířila díky četným opisům a posmrtným tiskům po velmi dlouhou dobu a ovlivnila generace skladatelů jihoněmecké varhanní školy.

Pokud se podíváme na stavbu jeho toccat, vliv Girolama Frescobaldiho je neopomenutelný. Nalezneme zde vícedílnost, celky, které imitačně zpracovávají zvolený materiál, Froberger využívá změny metra či fugové vsuvky, dosahuje zajímavých kontrastů. Podívejme se na začátek Frobergerovy Toccaty G dur a v následujícím příkladu na Segerovu Toccatu C dur.

¹⁰⁹ Libro Secundo 1649 a Libro Quarto 1656

Toccata III

Toccata V.

Segerova hudba je odlišná, přesto však nalezneme obdobný princip v pasážích, které prolínají oba party pravé i levé ruky. Obdobnou práci nalezneme také v Segerových preambulích. Hudbu obou mistrů odlišuje harmonická výstavba, u Segera nám „chybí“ již přímá vazba na

Frescobaldiho, což je u Frobergera stále dobře vidět. Pro představu opět alespoň začátek skladby.

Toccatà
V
Da sonarsi alla
Levazione

Jakoby tento sloh byl přetransformován u Josefa Segera do citlivých chromatických postupů a průtažných tónů. Pro lepší představu si prohlédněme začátek Segerovy Toccaty III.¹¹⁰

Toccatà III.

¹¹⁰ Acht Toccaten und Fugen für die Orgel von Joseph Seeger, předmluva Daniel Gottlob Türk, Leipzig, Breitkopf, 1793

Ve fugové tvorbě bychom mohli vidět spojitost s ricercary – u Frobergera v podobě vokálně stavěných témat v dlouhých hodnotách (první příklad níže), Segerova fuga Imitatio supra intonatio: Ite missa est (druhý příklad níže).



Imitatio supra intonatio: Ite missa est

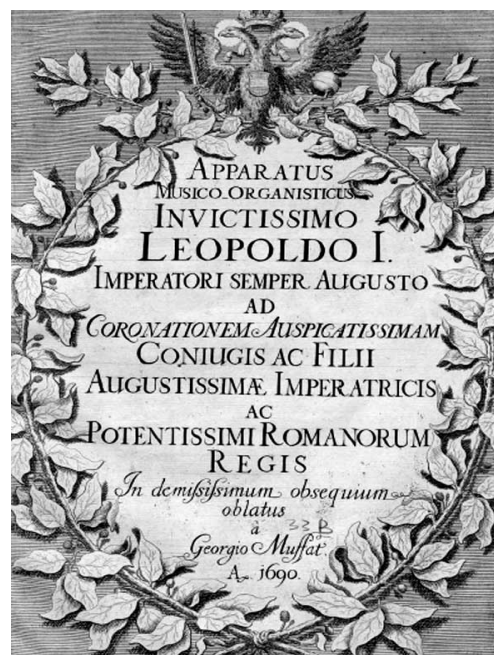


Josef Seger se narodil přesně o sto let později po Frobergerovi, nehledejme tedy blízkce obdobnou hudební řeč. Josef Seger tvořil na sklonku vrcholného baroka a přechodu k novému slohu, označovaného jako rokoko či předklasicismus. V Čechách se nový galantní sloh ve varhanní hudbě projevil výrazněji až u Segerových žáků, např. u Jana Křtitele Kuchaře. Segerova hudba promítá velmi pozvolný přechod mezi hudebními slohy, jeho hudební řeč je stále ještě založena na precizní kontrapunktické práci, přestože již nalézáme náznaky homofonního cítění a melodickou výstavbu.

Georg Muffat (1653 – 1704)



Tato osobnost měla zásadní význam pro formování jihoněmecké varhanní hudby, jeho hudební styl využívá improvizální svobody při ztvárnění hudebního textu. Muffat si uvědomoval novátorství vlastního stylu, ve kterém vidíme stopy francouzské a italské hudební tradice. Určující pro jeho vývoj bylo jistě studium u Jeana Baptista Lullyho v Paříži (1663-1669), a dále pak několikaletý pobyt v Alsasku, kde studoval nejprve na jezuitské koleji v Sélestatu a Molsheimu (1671). Od roku 1674 studoval práva v Ingolstadt, a později přesídlil do Vídně. Protože nemohl nalézt místo, přišel roku 1677 také do Prahy a odtud dále do Salzburgu, kde se stal vedle Heinricha Ignaze Franze Bibera dómským varhaníkem a komorníkem arcibiskupa. Roku 1680 vyjíždí na delší studijní pobyt do Itálie, aby studoval u Bernarda Pasquiniho, slavného varhaníka, který zůstal věrný tradici Girolama Frescobaldiho. V Římě se také setkal s Arcangelem Corellim, jehož dílo velmi obdivoval. Roku 1690 odešel do Passau, kde získal místo kapelníka u biskupa Johanna Philippa von Lamberga a téhož roku vychází reprezentativní sbírka *Apparatus musico-organisticus*, kterou osobně představil a věnoval císaři Leopoldu I. Je to sbírka dvanácti toccat, ciacony a passacaglie, kde přiložil i hudební hříčku, bohatě zdobené variace na árii *Nova Cyclopeias Harmonica*. Muffat si patrně uvědomoval, že jeho „smíšený“ styl by mohl dělat varhaníkům obtíže a tak umístil do vydání vlastní předmluvu, která je dodnes velmi důležitým zdrojem informací. Protože ne všechna moderní vydání předmluvu uveřejňují, a považují ji za velmi cennou i ve smyslu pochopení tehdejší interpretační praxe, uvádím na tomto místě její citaci.¹¹¹



¹¹¹ První překlad do češtiny viz příloha IV na konci práce.

Ad Benevolum Lectorem.



Non ausus fuisset, amice Lector, opus viribus meis longe impar; nisi Magni Principis suffultus Munificentia; stimulatus, & penè coactus multorum desiderio; efficaciter tractus Musicorum etiam calculo; boni publici amore, & Philomusicorum favore. Haud etenim me fugit floruisse hæcenus Viros hujus scientiæ, ac dexteritatis peritissimos: at quia jam à septuaginta propè annis ipsis, aio, Frescobaldi temporibus, simile quidpiam Typis commissum fuisse, non mihi innotuit, ipse stylus, haud modicè hucusque immutatns hanc operam exigere videbatur. Quibus permotus hoc primum Opus Organisticum meditabar spiritu promptu, sed Viribus infirmis, atque imparibus. Et Ecce fortuitum auxilium; Dum Ego omni studio huic operi me impenderem, expensas solvit Alter: CELSISSIMUS, inquam, ac REVERENDISSIMUS PRINCEPS & ARCHIEPISCOPUS SALISBURGENSIS, Dominus, Dominus, ac Mæcenas meus Clementissimus, Munificentissimus. Huic itaque boni publici amantissimo Zeloti, in acceptis refer; meam autem, qualem qualem operam, Lector Benevole, æqui, bonique consule, Et ad ea quæ in hoc opere præmonenda duxi, benignè ac breviter animum adverte.

„An den geneigten Leser.

Ich hätte mich nicht unterstanden, freundlicher Leser, mich an ein Werk, das meine Kräfte weit übersteigt, zu machen, wenn ich nicht durch des großen Fürsten hohe Mildigkeit unterstützt, durch vieler Leute Verlangen fast gezwungen, wie auch durch der Musiker einhellige Beistimmung aus Liebe zum gemeinen Besten, und den Liebhabern der Musik einen Gefallen zu erweisen, kräftig dazu gezogen worden wäre. Es ist mir nicht unbewusst, was sich bisher für hochehrfahrene Männer in dieser Wissenschaft und Geschicklichkeit hervorgetan haben. Aber weil ich nunmehr von fast siebzig Jahren, ich sage, von des Herrn Frescobaldis Zeiten her, niemals in Erfahrung gebracht habe, dass etwas dergleichen im Druck herausgegeben worden wäre, so hat mir die seither ziemlich veränderte Art der Kunst, dieses Werk „abzudringen“ geschienen. In Erwägung dessen habe ich dieses erste organistische Werk mit willigem Geist, aber mit schwachen und unzulänglichen Kräften ausgearbeitet. Demnach hast du es diesem das gemeine Beste hochliebendem Eifer zu danken. Nimm dabei, geneigter Leser, meine Mühe, wie schlecht (schlicht) sie auch sei, für gut auf, und habe auf dasjenige, was ich in diesem Werk voraus zu erinnern für dienlich erachtet habe, für kurze Zeit ein aufmerksames Gemüt.

Ich habe mich bei der Ausarbeitung dieser musikalischen Stücke gar öfters die den Ton anzeigenden musikalischen Schlüssel zu verändern beflissen, nämlich darum, weil ich spürte, dass die vollkommene Kenntnis aller Schlüssel in der heutigen Zeit, vor allem, wenn man alle Melodie-Sätze in verschiedenen Töne übersetzt, durchaus notwendig sei. Deshalb werden die Liebhaber der Musik beim Erlernen dieser meiner musikalischen Stücke zu den Schlüssel, wie

auch zu fast allen heutzutage in der Musik üblichen Zeitmaßen eine völlige, und wie ich hoffe, erspriessliche Übung finden.

In dieser ersten Edition sind zwölf musikalische Stücke oder lange Toccaten (wie man sagt) enthalten, auf neue Art eingerichtet und aus geziert, zur besonderen Ergötzung der Musikliebenden und zur reichlichen Übung in dieser Kunst. Zu denen sind dann noch hinzugekommen eine Ciacona, eine Passacaglia, sowie auch eine wohl zusammenstimmende Cyclopeias, deren Variationen sich mittels vieler Veränderungen voneinander unterscheiden.

Ferner bedeutet dieses Zeichen „t“ einen normalen Triller, bei welchem die damit bezeichnete Note mit der nächsthöheren Taste trillert. Dieses Zeichen „škrnuté t“ aber, unter welchem man ein Strichklein unten durchgezogen sieht, bedeutet einen Halbtriller, gewöhnlich Mordant (Mordent) genannt. Hier trillert die bezeichnete Note mit der nächstniedrigen Taste, die einen großen (=diatonischen) Halbton entfernt ist, und zwar wiederholt (sofern es das Gehör nicht als störend empfindet). Dieses Zeichen „tr“ mit dem Circumflex bedeutet einen Triller auf neuere Art, bei dem nach geendigtem normalen Triller, der ja nach der Gewohnheit mit der oberen Nebennote ausgeführt wird, die untere Nebennote ein einziges Mal berührt. Dieses Zeichen „trrr“ aber einen langen Triller, der bis zum Ende der Note fortgesetzt wird. Die Buchstaben P.M. deuten an, dass man nach Belieben das Pedal zugleich mit dem Manual gebrauchen kann. P.S. bedeutet: Pedal allein, M.S. Manual allein.

Das übrige wirst du als ein mit Verstand begabter Musiker mit ganz leichter Mühe von selbst verstehen. Indessen woltest du diesen meinen Komponierstil, den ich aus dem steten Umgang und der Gemeinschaft mit den vornehmsten Organisten Deutschlands, Italiens und Frankreichs erlangten Erfahrung kombiniert habe, und der noch nicht so bekannt und gebräuchlich ist, ausprobieren und nach Belieben führgenehm halten. Liebe Gott und lobe ihn mit Saitenspiel und Orgeln. So viel sagt der Autor, nämlich „weiland“ Herr Georg Muffat, Ihrer Eminenz, fürstlichen Durchlaucht und Herrn, Herrn Johann Philipp, der Heiligen Römischen Kirchen Kardinals von lamberg, Bischofs, und der Heiligen Römischen Reichs Fürsten von Passau, seligen Angedenkens, Kapellmeister.

Weil aber dieses vortreffliche Werk mit der musikalischen Welt, und „großer Genehmhaltung“ der berühmtesten Meister, und mit nicht geringem Nutzen der Lernenden aufgenommen und mit dermaßen heftiger Begierde an allen Orten verlangt worden ist, dass, obwohl sehr viele Exemplare durch of wiederholte Auflagen im Druck veröffentlicht worden sind, dieses gänzlich vergriffen ist. Deshalb haben die Erben gemeint, sie werden sich um das Gemeinwohl nicht wenig verdient machen, wenn sie, wie sie es hiermit tun, dasselbe nochmals unter die Presse geben. „Bleibe denen dir Wohlwollenden wohlwollend und gehabe dich wohl.“¹¹²

¹¹² Původní text je latinský, německý text byl přejet z vydání Musica Sacra Passaviensis, Reprint des Druckes von 1690, Passau, Bischöfliches Seelsorgeamt Passau – Referat Kirchenmusik, 2007

Sbírku Muffat koncipoval částečně jako „instruktážní“, aby rozšířil „nový sloh“ ve varhanním umění. Předpokládal, že po nastudování těchto skladeb bude hráč obdobné „modulace, či dlouhé toccaty“ schopen sám zaimprovizovat. Pro varhanní styl Josefa Segera jsou virtuózní improvizací pasáže a imitační technika typické a dobrý vzor mohl spatřit též v osobě Georga Muffata. Praha zůstala i po přesunutí dvora do Vídně nadále kulturně provázaná, ať již četnými hudebníky, kteří tam odcházeli, či zpětně při příležitosti slavnostních korunovaci.



Podívejme se na strukturu Muffatových toccat, které jsou vždy složeny z několika dílů, kde se v zásadě střídají volná pasážová místa, či svižné imitační části s meditativními vsuvkami. Jako příklad jsem vybral Toccatu prima z Apparatus musico-organisticus.

Apparatus musico-organisticus

(1690)

I

GEORG MUFFAT

(1653 - 1704)

Toccata prima

Grave

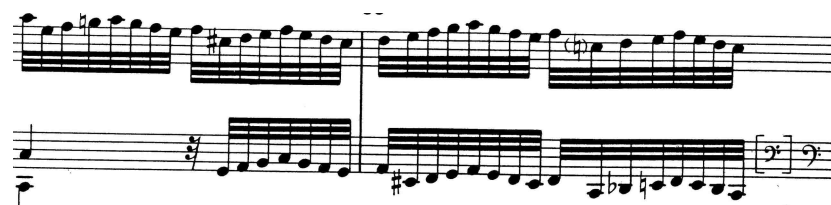
Většina Muffatových toccat začíná pomalou částí, kde využívá hojných průtahů a průchodných tónů, cítíme vliv stylu Girolama Frescobaldiho. Následující dva oddíly dávají zaznít lomeným pasážím nejprve v pravé a později v levé ruce, aby byly vystřídány opět meditativní částí Grave,

Allegro

na kterou plynule naváže následující díl, který imitačně varýruje a rozvede



do bohatých figuračních běhů v sextách a decimách, což je typické pro jihoněmeckou varhanní školu. Obdobné paralelní běhy nalezneme v Pachelbelových toccatách.



Závěrečný díl kombinuje oba prvky, imitační i pasážový a konec skladby nám opět připomene meditativní postupy vstupní části s čtnými průtahy.

Mohl tedy Muffatův sloh ovlivnit české prostředí, potažmo Josefa Segera? Podívejme se nejprve na Segerovu Toccata I. z Osmi toccat a fug. Na první pohled shledáme, že jsou Segerovy toccaty kratší a jednodílné. Muffat však připustil možnost zkrácení u ukončení skladby po určitém dílu, pokud by to využití během bohoslužby vyžadovalo.

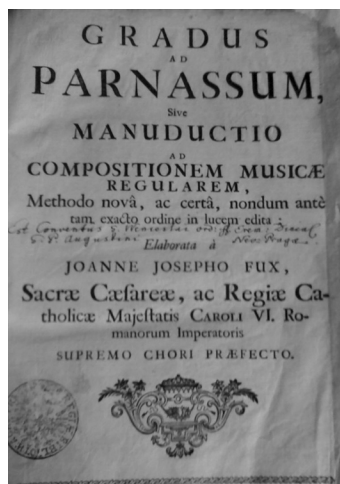


Segerova Toccata d moll začíná plným akordem. Jak jsem probral v improvizčních preambulích, provedení zápisu pouze zahráním akordu, tak jak je napsán, není vhodné. Měli bychom nechat akord nastoupit postupně, nejspodnější tón přebere pedál, což jsem na obrázku vyznačil. Akord rozeznáme vzestupným či sestupným rozkladem, evtl. bychom si mohli představit i kratší improvizční úvod, ale pouze na stejné basové prodlevě. Další vývoj toccaty v podstatě nepřináší nové elementy a pracuje s uvedeným materiálem v imitační práci. Návaznost na Georga Muffata můžeme spatřovat v Segerových improvizčních preambulích a imitační práci.

Johann Joseph Fux (1660 – 1741)



Sláva a kariéra tohoto skladatele začala závratně stoupat ve chvíli, kdy byl roku 1698 přijat na vídeňský císařský dvůr, o jeho životě do té doby není mnoho známo. Fux pocházel z chudého selského prostředí a musel projevit velké nadání, že obdržel císařské stipendium a mohl vstoupit na Ferdinandeum, kolej spravovanou Tovaryšstvem Ježíšovým ve Štýrském Hradci. Studia však nedokončil a v průběhu 90. let 17. století se objevil ve Vídni, kde v Schottenkirche zastával funkci varhaníka a také se zde v červnu roku 1696 oženil. K císařskému angažmá rozšířil své působení začátkem roku 1713 také o místo druhého kapelníka vídeňské katedrály sv. Štěpána a vedle toho pobíral plat jako osobní skladatel císařovny. Roku 1715 byl jmenován na nejvyšší hudebnické místo Vídne, stal se císařským kapelníkem, tedy de facto nejvlivnějším člověkem v hudebním životě Vídne. O tom, že měl Fux také vliv na hudební život Prahy, není pochyb. Bylo to v první řadě velkolepé provedení korunovační opery *Constanza e fortezza*¹¹³ v zahradách Pražského hradu



Gradus ad Parnassum, Národní knihovna České republiky

v září roku 1723 za účasti nejpřednějších hudebníků z celé Evropy. Mezi významná díla patří také jeho teoretická učebnice kontrapunktu „Gradus ad Parnassum“, kterou dokončil roku 1725. Málokterý skladatel 18. a ještě i 19. století toto dílo neznal. Podlomené zdraví způsobené onemocněním dnou omezilo jeho tvorbu, věnoval se pouze nutnému komponování vyplývajícího z povinností kapelníka, a roku 1741 ve Vídni umírá. Přestože se Fux považoval více za teoretika a pedagoga než skladatele, jeho dílo nabylo velkých rozměrů a čítá kolem čtyř set

kompozic - zejména dvorní hudbu, opery, ale i chrámové skladby. Tvorba pro klávesové nástroje není obsáhlá, zaujala mě však následující skladba, která stavebně dobře připomíná pozdější tvorbu Josefa Segera. Jedná se o *Harpeggio e Fugu G dur*¹¹⁴

¹¹³ Stálost a síla (statečnost)

¹¹⁴ z vydání: Johann Joseph Fux: Werke für Tasteninstrumente, Kassel, Bärenreiter, 1964



Po akordickém (improvizačním) vstupu následuje v levé ruce pasáž, kterou opět vystřídá akordická plocha a dále Fux využil rozkladů a diminucí. Jedná se sice více o cembalovou sazbu, kde jsou akordické rozklady doslova nutností pro udržení zvuku, ale sklad kompozice nám opět připomene Segerova Preambula. Skladby v 17. a první polovině 18. století většinou nebyly určeny pro konkrétní klávesový nástroj, ale pro skupinu tzv. Tasteninstrumente, kam se počítaly varhany, cembalo, clavichord a jim příbuzné nástroje.

Johann Pachelbel (1653 – 1706)

Za pomyslného dovršitele jihoněmecké varhanní školy bývá považován vynikající kontrapunktik, mistr variační formy a varhaník Johann Pachelbel. Jeho dílo získalo enormní popularitu již během života a kompoziční styl inspiroval následně mnoho skladatelů.



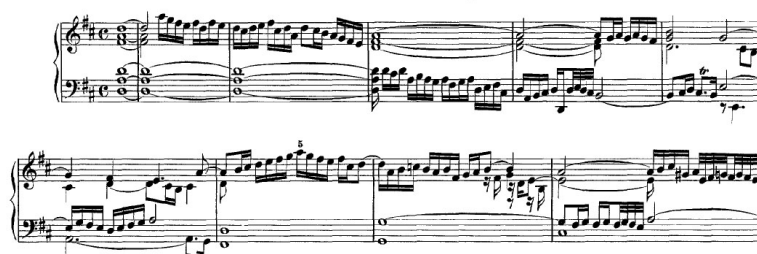
Kontrapunktické umění obohacené živou melodikou a harmonickou čistotou sehrálo velmi důležitou úlohu ve vývoji fugy a dalších forem.

Jeho převážným působištěm byl rodný Norimberk, kde také získal první hudební vzdělání. Přes pobyty v Altdorfu a Regensburgu přichází roku 1673 do Vídně, kde zastával místo druhého varhaníka při dómu sv. Štěpána, kde se v katolickém prostředí seznámil s italskou a jihoněmeckou hudbou a studoval též u Johanna Kaspara Kerlla. Roku 1677 přesídlil na krátký čas do Eisenachu, kde získal místo dvorního varhaníka a seznámil se také s Johannem Ambrosiem Bachem. Po roce odchází s doporučením kapelníka Daniela Eberlina, který ho popsal jako vynikajícího a vzácného virtuosa a získává místo v Predigerkirche v Erfurtu, kde zůstal celých dvanáct let. Jeho povinnosti jako varhaníka obsahovaly ovšem i údržbu varhan a komponování velkého množství skladeb pro církevní obřady. Přestože byl Pachelbel v Erfurtu uznávaným varhaníkem, skladatelem a učitelem, požádal o uvolnění a hledal patrně lépe placené místo. Přes další destinace jako Gotha a Stuttgart, byl oficiálně pozván roku 1695 městskou radou v Norimberku, aby se stal varhaníkem kostela sv. Sebalda. Během tohoto posledního období složil vynikající sbírku Hexachordum Apollinis, která byla vytištěna roku 1699. Dále jsou známa z jeho tvorby též preludia, toccaty, canzony, ricercary, ciacony, a nalezneme též celou řadu vokálních a instrumentálních děl.

Pachelbelovo varhanní dílo využívá zřídka pedálu, jeho užití se soustředí zejména na funkci dlouhých prodlev v toccatách. Mohl tedy Pachelbel ovlivnit hudební sloh Josefa Segera? Při podrobnějším zkoumání stavby Pachelbelových skladeb můžeme konstatovat, že nalezneme velmi obtížně pojítka mezi oběma skladateli. Snad pouze u některých toccat, jako je ta následující, kde bychom mohli spatřit podobnosti v nástupu skladby,

opět zde vidíme „strohý“ vstupní akord. Pasáže jsou však stavěny na jiném principu a takové postupy u Josefa Segera nenajdeme.

Tocatta in D Major



Obdobných toccat však Pachelbel mnoho nemá a jeho vlastní styl vykrytalizoval do charakteristické formy toccaty¹¹⁵ s četnými terciovými a sextovými postupy, jejíž typ vidíme na následujícím příkladu.

Tocatta in C Major



Pachelbel tedy neovlivnil tvorbu Josefa Segera. Obrovský Pachelbelův přínos zejména ve variační technice se u Segera neprojevil, jelikož neznáme žádnou Segerovu variační skladbu, rovněž tak nevíme o Segerových chorálových předehrách, které patřily více k luteránské hudební tradici, tedy i zde vidíme rozdíl mezi oběma skladateli.

¹¹⁵ Orgelpunkt toccata (toccata na pedálové prodlevě) - překlad Pavel Kohout

NÁVOD K OSVOJENÍ AUTENTICKÉ INTERPRETACE

Úvod

Ve druhé polovině 18. století se začíná měnit hudební vkus a do popředí interpretačního zájmu se dostává nový nástroj – Hammerclavier.¹¹⁶ Tento předchůdce klavíru přitáhl k sobě pozornost zejména z důvodu možnosti dynamických kontrastů a stal se i vhodným doplňkem šlechtických salónů. Hra však začala vyžadovat nové technické požadavky a starý způsob hry, založený na nutném diferencování délky tónu a důmyslné práci s agogikou, pozbyl důležitosti. Přesun zájmu k novému nástroji však neznamenal zapomenutí varhan, uveďme jako příklad nadšení z varhanní hry klavíristku Kláru Schumannovou, ale i dalšího významného pianistu a skladatele Johanna Brahmsa, v neposlední řadě i skladatele a varhaníka Felixe Mendelssohna - Bartholdyho. Je zřejmé, že varhany nemohly dlouho odolávat náporu nového slohu a začaly se přizpůsobovat novým zvukovým ideálům. Později v období romantické epochy začaly napodobovat stále oblíbenější zvuk velkého orchestru a zůstaly tak živým nástrojem, který má velmi bohatou historii.

V zahraničí, a také již v České republice, je věnováno autentické interpretaci stále více pozornosti a zájmu. Celkový přínos byl zaznamenán nejen v interpretační oblasti a při restaurování historických nástrojů, ale i při stavbě nástrojů nových. Jsou pořádána mezinárodní sympózia s tematickými přednáškami, specializované varhanní soutěže a interpretační kurzy. V posledních dvou desetiletích se podařilo zrestaurovat poměrně velké množství historických nástrojů, varhany prožily a ještě prožívají svoji zaslouženou renesanci po dlouhém období totalitního režimu. Smysl této kapitoly je probrat v praxi ověřené a prameny podložené interpretační poznámky, jak přistupovat k zvukovému ztvárnění Segerova díla, ale i obdobných skladeb z oblasti jihoněmecké varhanní školy.

Ve druhé polovině 20. století zaznamenáváme ve varhanní kultuře návrat k baroku, jsou stavěny moderní nástroje, které jsou inspirovány barokními vzory, ale jsou již vybaveny moderními vymoženostmi doby. Klávesy takových nástrojů jsou delší a mají větší rozsah, také pedál je nový a

¹¹⁶ kladívkový klavír

„unifikovaný“. Při stavbě byla často využita elektrická hrací traktura, různá „pomocná zařízení“ jako paměťové kombinace. Pojítkem k baroknímu nástroji je zejména dispoziční výběr rejstříků. Interpretačním ideálem se stává varhanní hra založená na určité „univerzálnosti“. Takový koncertní hráč měl být schopen interpretovat hudbu všech slohových období na „univerzálním“ nástroji, jehož rejstříková dispozice kombinuje barokní a romantické vzory. Z tohoto předpokladu vychází i dostupné vydání Segerovy hudby v edici MAB, předpokládá zvukovou vybavenost nástroje s moderními prvky a nově předepisuje širší využití varhanního pedálu.

Jsou to především historické nástroje a na nich pořádané kulturní akce, které dnes ožívují zájem o historickou interpretaci. Koncertní umělec se snaží s tímto faktem vypořádat a hledá skladby odpovídající rozsahem a povahou nástroji, aby provedení takových skladeb bylo možné a pokud možno i zdařilé. K zamyšlení, proč máme takové problémy s barokní interpretací, spočívá částečně v situaci, že stále mnoho varhaníků aplikuje romantickou citovost do barokní hudby nebo užívá stereotypní artikulace. Podívejme se, jak bychom mohli takovou hru v několika bodech charakterizovat.

- Striktně dodržuje notový zápis včetně dynamických a tempových předpisů.
- Na každý prst klade stejnou technickou náročnost, tedy i na dříve zřídka využívané prsty jako první a pátý.
- Snaží se o dobré legato, či naopak užívá stereotypního non-legata.
- Vytváří dlouhé melodické úseky a sleduje rytmickou vyrovnanost všech tónů.

Jako vhodný kontrast jmenujme tedy opět několik bodů, které jsou naopak vhodné pro dobrou interpretaci barokní hudby.

- Tóny vyjadřují rétorickou myšlenku a každý z nich má svoji důležitost, některý více, jiný méně.
- Hra využívá správného (starého) prstokladu, který dodá hudbě náležitou artikulaci a plasticitu.
- Rozvíjí hudební myšlenky, notový zápis obohatí o vlastní improvizaci složku.

Rozhodl jsem se uspořádat do několika následujících kapitol stěžejní póly, které považuji za nezbytné k dosažení, či alespoň přiblížení se autentické interpretaci. Jedná se o kompaktní složky, které jsou úzce provázány, každá z nich má svoji důležitost a dokáže nás posunout o kus dále.

Úhoz

U barokních varhan se zvuk píšťaly rozezní tím způsobem, že ventil, který je ovládán mechanickou trakturou od hracího stolu, vpustí vzduch do tónové kancely a rozezní píšťalu příslušného zapnutého rejstříku. A právě tento moment nám dává možnost ovlivnit začátek a konec varhanního tónu. Pomalý stisk přinese tón měkký bez zřetelného akcentu. Hra za využití takového provedení stisku bude lahodná a hodí se k lyrickým, pomalým a zpěvným skladbám. Oproti tomu rychlé stisknutí klávesy můžeme využít k vytvoření akcentu, hra bude pregnantní a takový úhoz se hodí zejména pro fugy či skladby, které hrajeme na plném zvuku varhanního pléna. Obdobný princip, již však o něco méně pozorovatelný, funguje při puštění klávesy, což je zřetelné zejména při užití registrace vyšších rejstříků. K otázce úhozu se úzce váže u historických nástrojů obvyklý „Druckpunkt“.¹¹⁷

Správný úhoz bychom měli zvolit podle druhu a povahy skladby, v závislosti na registraci a akustickém prostoru. Úhoz bude odlišný např. v osmé toccatě¹¹⁸, kterou jsem zahrnul do programu CD¹¹⁹ a propůjčil toccatě komorní a měkký zvuk kombinace Copul 8' a 4' na zadním pozitivu. Ke zvolené registraci je nutné přizpůsobit úhoz, dobře bude znít jemnější a pomalejší stisk a pouštění kláves.

*Toccata VIII.
Pastorell.*

¹¹⁷ „Druckpunkt“ - Tento bod vzniká při stisku klávesy, kdy energie vynaložená stiskem prstu na klávesu překoná odpor tlaku varhanního vzduchu na tónový ventil. Jedná se o moment, kdy v okamžiku otevření ventilu se tlak varhanního vzduchu vyrovná s atmosférickým tlakem. Síla odporu kláves odpovídá tlaku vzduchu v nástroji, který je závislý na jeho velikosti a také na konstrukci tónových ventilů.

¹¹⁸ Toccata VIII. Pařtorell a fuga (Acht Toccaten und Fugen für die Orgel von Joseph Seeger, předmluva Daniel Gottlob Türk, Leipzig, Breitkopf, 1793)

¹¹⁹ příklad CD 1 - „Prague - L'âge d'or baroque“, track č. 9

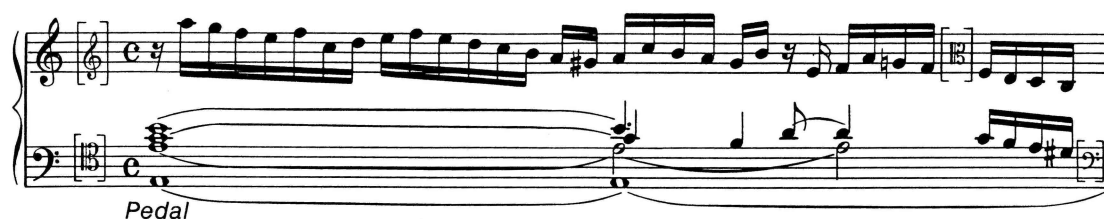
Naopak fugu (scan níže) jsem kontrastně rozezněl v „malém“ plénu hlavního stroje a využil pouze vyšší mixtury Cembala 4x. Tento jasný a zřetelný zvuk je nutno doplnit rychlým a přesným úhozem, jak dokresluje výše uvedený odkaz na zvukový příklad.



Právě otevření a zavření přívodu vzduchu do píšťaly ovlivňuje nasazení a ukončení zvuku píšťaly. To může varhaník dobře diferencovat jenom v případě, když bude hrát „od kláves“ – prsty se kláves dotýkají. Prst jakoby rychle uchopí klávesu, „prolomí“ její odpor a částečným sevřením (do dlaně) tón zahraje, puštění klávesy je nejlépe provést v tomto druhu úhozu hbitě a bez stresu. Prst se zvedne pouze do nutného minima nad klávesu, aby stabilita ruky nebyla ohrožena.

Existují samozřejmě i případy, kdy je nutno uvedený způsob hry podřídit momentální výrazovosti. Dobrým příkladem mohou být např. Muffatovy toccaty složené z více kontrastních dílů. Podívejme se z tohoto pohledu na Muffatovu Toccatu tercií ze sbírky Apparatus musico – organisticus, kterou jsem nahrál na CD.¹²⁰

Toccatata tertia



Skladba začne v levé ruce akordem. U některých historických nástrojů, to byl i případ loretánských varhan, může nastat problém s nedostatkem vzduchu z důvodu současného rozehrání velkých pedálových píšťal, doporučuji v tomto či obdobných případech akord rozložit arpeggiem. Takový nástup bude znít něžněji a díky ekonomice se vzduchem nám nástroj „nehekne“. Také ve vstupní pasáži v pravé ruce hrají počáteční tóny

¹²⁰ CD 2 - „Anima Aurea Bohemiae“, track č. 7

zdrženlivě a pomalým vláčným úhozem. Harmonické tóny pasáže částečně prodlužují a tak i zvýrazním, což dobře vychází v rytmicky uvolněném vstupu. V následující imitační části je již stisk kláves o mnoho konkrétnější a tok hudby pravidelný.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system features a treble clef staff with a half note chord, a whole note chord, and a sixteenth-note melody starting with a 't' (tenuto) mark. The bass clef staff has a continuous sixteenth-note accompaniment with 'Ped.' and '(Ped.)' markings. The second system continues the melody and accompaniment with 't' marks and ends with 'sine Ped.'

Rozdílný úhoz může velmi dobře ovlivnit kvalitu zvuku a podpořit zamýšlený charakter skladby. Pokud hrajeme skladbu výrazem smutnou až tesklivou, upřednostníme pozvolný měkký úhoz, v případě radostné až taneční faktury, využijeme úhozu hbitého a konkrétního. To obzvláště platí, pokud přednášíme skladbu v plném zvuku nástroje, kde hlavní tóny i o něco prodloužíme, abychom písňalám dali šanci se patřičně rozeznít.

Artikulace a starý prstoklad

Artikulace je stejně tak jako v lidské řeči velmi důležitá pro porozumění a pochopení sdělení. Pokud člověk špatně artikuluje, v jeho řeči se ztrácíme a máme problém mu rozumět. Obdobné je to i s hudbou a její interpretací. Varhanní tón nemůžeme sice přímo ovlivnit silou stisku klávesy, ale vhodným diferencováním délky jednotlivých tónů. Starý prstoklad je vlastně tím nejlepším prostředkem, jak určitě „nerovnoměrnosti“ a vhodné artikulace přirozeně docílit. Notový zápis barokní hudby nebyl dokonalý, nedokázal zachytit jednotlivé nuance délky tónů. Technické provedení takového zápisu je těžko představitelné, když povážíme, že staří skladatelé psali brkem a inkoustem. Ani při přepisu do soudobé počítačové notografie není taková věc snadná, přestože je to technicky možné. Notový zápis by se stal velmi komplikovaný a pro hráče nepřehledný, navíc, artikulace by měla být podřízená i akustickému prostoru, bude tedy v odlišných místech vypadat rozdílně.

Jak již ve svém teoretickém spisu zmínil C. Ph. E. Bach¹²¹, existují tři nejdůležitější aspekty, které náležejí k dobré interpretaci: „*Ke správné hře na clavier¹²² patří v podstatě tři složky, navzájem tak dokonale spojené, že jedna bez druhé nemůže, ba ani nesmí být. Jsou to: správný prstoklad, dobré ozdoby a dobrý přednes.*“¹²³ Také Dom Bédos de Celles ve svém spisu „*L'Art du Facteur d'Orgues*“ zmiňuje zajímavou poznámku: „... *Slovem se nezmínili ani o ozdobách ani o frázování hudby, tvořeném souhrou pomlk vázaných a staccatovaných not apod., o rozdílu mezi první a druhou osminou, o čtvrtových notách, o jejich nestejně hodnotě atd.; všechny tyto vysvětlivky jsou však důležité, nebo tvoří podstatu krásného podání nejslavnějších varhaníků, jak jsem měl příležitost si všimnout v několika skladbách, které mi laskavě zahrál pan Balbastre, velmi zručný varhaník...*“¹²⁴ Dom Bédos velmi přínosně pojednává o nerovnosti a vzájemném vztahu not v kapitole O rozlišování mezi

¹²¹ Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788), druhý z pěti synů J. S. Bacha, známý skladatel a jeden ze zakladatelů klasicismu. Jak zmínil ve své předmluvě k „Úvaze o správném způsobu hry na clavier“, učitelem hudby mu byl jeho otec a můžeme tedy tvrdit, že připomínky a nároky vycházejí ještě z barokní hudební tradice.

¹²² Pojem clavier nevyjadřoval v baroku později oblíbený Hammerclavier, či Fortepiano, ale jakýkoli klávesový nástroj, tedy kromě cembala též varhany a clavichord.

¹²³ Bach, Carl Philipp Emanuel: Úvaha o správném způsobu hry na clavier, Brno, Paido, 2002, str. 21

¹²⁴ Dom Bédos de Celles (1709-1779), autor cenných spisů „L'Art du Facteur d'Orgues“ o varhanářském umění 18. století ve Francii. Citát: Dolmetsch, Arnold: Interpretace hudby 17. a 18. století, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958

první a druhou u osmin a někdy také u čtvrtí, opět cituji: „V taktech dvoj-, troj- a čtyřdobých se osminy akcentují po dvou a první a druhá se navzájem rozlišují; k tomuto rozlišování někdy dochází i u čtvrtí. Je to nesmírně důležité jak při hřebíčkování válců, tak i při interpretaci.“ A dále navazuje v odstavci O nestejnosti osmin: „Když jsme rozlišili osminy na první a druhou, musíme se nutně zmínit o jejich nestejnosti, která se vyskytuje v taktech s nejrůznějším označením. Takřka vždy jsou první osminy delší, druhé kratší, vyjma takt, kde jsou rozděleny po třech, jako v 6/4 a 6/8 taktu, avšak v taktu, kde jsou rozděleny po dvou, jsou málokdy stejné. Tato nestejnost se musí měnit podle výrazu melodie, u veselého motivu se musí zdůrazňovat více než u půvabné něžné melodie, právě tak jako u pochodu více než u menuetu; je však mnoho menuetů, kde se nestejnost zdůrazňuje zrovna tak jako u pochodů. Vkus nebo ještě spíše praxe v „hřebíčkování“ dá člověku cit pro tento rozdíl. Všeobecně však, ať je rozdíl mezi první a druhou jakýkoliv, jsou první osminy delší a druhé kratší, avšak tak aby obě dohromady nepřekročily hodnotu čtvrti, kterou představují.“

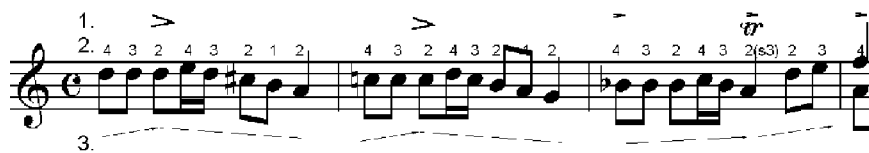
Jako poslechový příklad si uveďme dvě následující části 3 a 4 z čtyřdílné Canzony III. d moll Johanna Kaspara Kerlla.¹²⁵

Povšimněme si ve třetí části (výše nalevo) vylehčenou artikulaci dělicí zřetelně jednotlivé skupinky. V závěrečné části (výše napravo) vychází metrické dělení na půl taktu s artikulačním odlišením skupinek tří not, všimněme si také druhé části taktu, kde zřetelně slyšíme artikulační odlišení prostřednictvím starého prstokladu.

Za velmi důležitý pokládám puls taktu, tedy vztah lehkých a těžkých dob. Správný puls zaručí, že tóny budou mít v taktu svoji přiměřenou důležitost, taková hudba bude znít přirozeně a bude posluchači srozumitelná. Na následujícím příkladu Segerovy Fugy d moll, kterou jsem

¹²⁵ CD 1 - „Prague - L'âge d'or baroque“, track č. 5

rozebral v oddílu fug výše, uvádím řešení, kde by měl připadnout akcent, doplňuji starý prstoklad a znázorňuji hudební tah.



1. nákres akcentů
2. aplikace starého prstokladu
3. linka vývoje napětí a hudebního tahu

Míra artikulace se řídí akustickými vlastnostmi zvoleného prostoru, zejména v místech s dlouhým dozvukem je dobré celkovou hru artikulačně odlehčit. Varhaník je podobně jako řečník vystaven problému, aby jeho řeč, v našem případě hudba, zůstala pro posluchače dostatečně srozumitelná. Pokud nemáme náležitou akustickou kontrolu, eventuálně nám chybí dostatek zkušeností v podobné situaci, je dobré požádat o předvedení skladby kolegu a prověřit si prostor vlastní sluchovou kontrolou. Ve velké katedrále či bazilice zvolíme nižší tempo a zkrátíme jednotlivé tóny i akordy. Akustický dozvuk je následně propojí v celek. Je velmi důležité, aby hlasy nadále tvořily kontrapunktickou a harmonickou vazbu a nebyly zkráceny natolik, že by se již tóny a souzvuky nemohly plně rozeznít. Takové varhanní non-legato vychází z důmyslného zkracování délky tónů. Pokud by však non-legato bylo provedeno zcela rovnoměrně matematicky či až jako staccato, znělo by to zcela stejně mdle a neurčitě jako dlouhodobé legato. To je také nejčastější situace, se kterou se setkáváme. Artikulační principy se vztahují na řadu tónů jednoho hlasu s cílem jemně odlišit noty krátkými proměnnými pauzami za účelem získat průzračnou a přehlednou tónovou linii. Jako příklad se podívejme na druhou část z Kerllovy Canzony I, realizované na snímku z pražské Lorety.¹²⁶ Jemného diferencování je opět docíleno starým prstokladem.

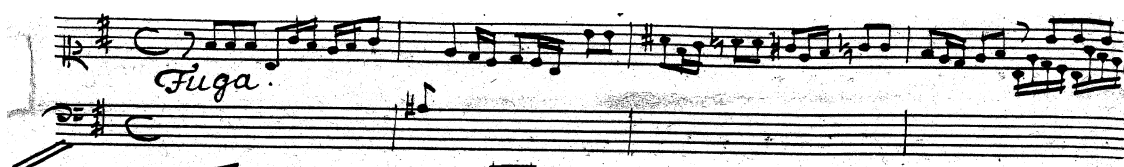


Barokní rukopisy nebyly opatřovány údaji o prstokladech, ani bližšími údaji jak skladbu interpretovat, bralo se za samozřejmost, že bez

¹²⁶ CD 2 - „Anima Aurea Bohemiae“, track č. 5

improvizace a současně platných pravidel aplikace prstokladů není možné hudbu ani jinak zahrát. To je také Segerův případ, kde prameny přinášejí vesměs notový text a další ztvárnění je přenecháno hráči. Abychom tomu lépe porozuměli, vybral jsem jednu Segerovu vhodnou fugu, kde můžeme artikulaci co nejlépe znázornit.

Josef Seger: Fuga h moll, originál lipský rukopis



Josef Seger: Fuga h moll – přepis s artikulačním odlišením



1. průběh rozložení akcentů a artikulačního rozlišení
2. aplikace starého prstokladu

Na uvedeném příkladu je zřetelně znázorněna tzv. „těžká doba“, akcent zpravidla ležící na první době taktu. Jak je ale z obrázku patrné, tento impuls se často přesouvá (synkopa ve druhém taktu) či je ve třetím taktu potlačen z důvodu celkové výstavby tématu. Frázovací obloučky sledují přirozenou artikulaci za využití starých prstokladů.

Důležitou úlohu v artikulaci přináší též frázování artikulačních skupinek za využití výškových vzdáleností a „nádechů“, dosáhneme tak patřičné zvukové plasticity a vyniknou důležité stavební momenty. Pokud uděláme před tónem ve skupince not malou pauzu, docílíme akcentu aniž bychom museli daný tón prodloužit. Zcela nezastupitelnou úlohu zde hraje starý prstoklad, kterému se důkladně věnuje C. Ph. E. Bach, uveďme si tedy opět jednu citaci: *„Prstoklad většiny nástrojů je do jisté míry určen jejich tvarem. Na klávesových nástrojích se však zdá být zcela libovolný, neboť poloha kláves je taková, že se mohou stisknout kterýmkoli prstem. Přesto je na nich dobrý jen jeden způsob použití prstů a s ohledem na další věci dovoluje jen málo případů více než jeden prstoklad. Každá nová myšlenka vyžaduje*

totiž téměř nový a vlastní prstoklad, který se často mění pouhým spojením jedné myšlenky s druhou. Jelikož klavírní skladby nabízejí nevyčerpatelný počet figur a protože konečně metoda správného použití prstů byla dosud tak neznámá a existovala jako jakési tajemství jen mezi jednotlivci, nebylo divu, že se většina hráčů musela na této kluzké a svůdné cestě mýlit. Na prstokladu závisí celá obratnost a ze zkušenosti lze dokázat, že průměrný hráč s dobře vycvičenými prsty předstihne ve hře vždy toho největšího hudebníka, když ten je nucen hrát kvůli svému přesvědčení špatným prstokladem“¹²⁷

Z dnešního pohledu, kdy mají všechny prsty stejný význam, měly by být stejně „šikovní“, existovalo pravidlo, že „dobré“ prsty hrály „dobré“ noty. Na tomto základě však existovaly dva odlišné systémy, německý a anglický. Německý prstoklad určil jako dobré prsty druhý (ukazováček) a čtvrtý (prst prsteníček), třetí prst (prostředníček) byl užíván pro střídavé či průchodné nepřízvučné tóny. Prst první (palec) a pátý (malíček) došel využití velmi zřídka, zejména při rychlých pasážích či intervalových skocích. Oproti tomu anglický prstoklad preferoval jako „dobré“ prsty první (palec), třetí (prostředníček) a pátý prst (malíček), tedy zbývající byly určeny opět pro průchodné a střídavé tóny. Tento prstoklad preferovali Francouzi a také J. S. Bach a C. Ph. Em. Bach.

Přestože se původní klaviatury manuálů Mundtových varhan v Týnském chrámu v Praze nezachovaly a byly vyměněny v roce 1823 Josefem Gartnerem, jsem přesvědčen, že byly, jak bylo dobovým zvykem, daleko kratší než nyní. Původní klaviatury byly jistě velmi opotřebované a tak dodal Gartner klaviatury nové. V roce 1998 - 2000 byly během restaurování nástroje firmou Orgelbau Klais z Bonnu zhotoveny kopie těchto klaviatur, protože i Gartnerovy klaviatury byly po velmi dlouhé době 175-ti let opotřebované a doslova „vyhrané“ do prohlubní. Kratší klávesy nás však při využití běžného moderního prstokladu dosti limitují, vyžadují větší „disciplínu“ našich prstů i celé ruky. Starý prstoklad, který dodá rozdíl mezi „dobrými“ a „špatnými“ notami, zjednodušeně „přízvučnými“ a „nepřízvučnými“, seřadí noty do logických skupinek a umožní snadnější orientaci v kompozici. „Dobrá“ nota by měla být vydržena déle, „špatná“ nota by měla být zkrácena. Na následujících notových příkladech vidíme, jak starý prstoklad ovlivní délku původně zapsaných notových hodnot.

¹²⁷ Bach, Carl Philipp Emanuel: Úvaha o správném způsobu hry na clavier, Brno, Paido, 2002, str. 29

původní zápis:**reálné zvukové provedení:**

Obdobně bude vypadat prodloužení a zkrácení notových hodnot i v dalších taktových označení, první doba v taktu zůstane nejdůležitější, další budou zkráceny. V podstatě hraje člověk „dobré“ noty za využití většího množství prstové energie, než noty „špatné“ a výsledkem je zmiňovaná úprava délky tónů. Především u skladeb tanečního charakteru je pomyslná představa provedení tance přízvukných a lehkých dob velmi dobrou pomůckou pro správné provedení. Dobře popisuje vztah mezi dobami v taktu Joachim Quanz v následujícím citátu: *„Musím zde udělat důležitou poznámku týkající se doby, jak dlouho každou notu vydržet. V přednesu máme umět dělat rozdíl mezi hlavními notami, jimž se říkává přízvukné (nebo podle Italů těžké) a mezi průchodnými notami, jimž někteří cizinci říkají lehké. Kde to jde, musí se hlavní noty zdůraznit vždy více než noty průchodné. Podle tohoto pravidla je třeba hrát nejrychlejší noty v každém kuse mírného tempa nebo také v Adagiu trochu nestejně bez ohledu na to, zda mají stejnou hodnotu, takže přízvukné noty každé figury, tedy první, třetí, pátou a sedmou vydržíme poněkud déle než noty průchodné, druhou čtvrtou, šestou a osmou; toto prodloužení však nesmí být tak velké, jako kdyby tyto noty byly tečkované... ..Výjimkou z tohoto pravidla jsou však především hbité pasáže ve velmi rychlém tempu, v nichž čas nestejně provedení nedovoluje...“¹²⁸*

Mnohokrát jsem se setkal s názorem, že starý prstoklad je zbytečný, mohu přece i pomocí moderního prstokladu pravděpodobný zvukový výsledek napodobit... Přestože se to zprvu zdá poměrně jednoduché, na těchto základech postavená interpretace bude více méně nahodilá a navíc zbytečně zaměstná naše hudební myšlení. O to víc nás takovýto způsob hry zklame na nástroji s krátkými klávesami. Využití palce bylo minimální a vztahovalo se pouze na velké intervalové skoky či akordy. C. Ph. E. Bach tuto oblast komentuje ve své práci následovně: *„Naši předkové, kteří se vůbec zabývali více harmonií než melodií, hráli také většinou vícehlase. Později uvidíme, že v takových pasážích je téměř každému prstu vykááno jeho místo,*

¹²⁸ Quantz, Johann Joachim: Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu, Praha, Supraphon, 1990, str. 82, § 12

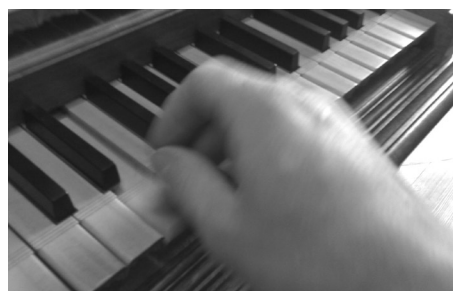
*neboť je lze většinou hrát jen jedním způsobem. Nejsou tedy tak svůdné jako melodické pasáže, protože v nich je použití prstů mnohem libovolnější. Dříve se také klávesové nástroje ladily jinak než dnes, takže se nepoužívalo všech čtyřadvaceti tónin jako nyní a rozmanitost pasáží nebyla tedy tak veliká. Z toho ovšem vidíme, že dnes není možné dobře zahrát bez správně použitých prstů, jak to šlo ještě nedávno. Můj zesnulý otec mi vypravoval, že slyšel zamlada velké muže, kteří použili palec pouze při velkých rozpětích. Protože žil v době, v níž se postupně zcela mimořádně změnil hudební styl, byl donucen vymyslet si daleko dokonalejší prstoklad a používat, jak to příroda vyžaduje, zejména palec, který je kromě jiných dobrých služeb nepostradatelný především v obtížných tóninách. Tím se palec rázem pozvedl z dosavadní nečinnosti k funkci hlavního prstu.*¹²⁹

Máme tedy zmínku o novém přístupu a díky využití všech tónin i změnu ve využití palce. Na tomto místě bychom si však měli uvědomit, že využití palce nespočívalo v jeho „podkládání“, tak jak to známe z romantické školy a vidíme na následující fotografii,



nýbrž jeho „přeložením“, kdy se palec přeloží jakoby vrchem a je vhodné tento způsob využít zejména u vzestupných stupňovitých pasáží 1-2-3-1 a 1-2-3-4-1.

Na obrázku vlevo vidíme názorně jak je palec přeložen, vpravo pak verzi, která znázorňuje jeho bleskové přeložení.



¹²⁹ Bach, Carl Philipp Emanuel: Úvaha o správném způsobu hry na clavier, Brno, Paido, 2002, str. 29-30, § 6-7

Starý prstoklad nám dopomůže nejen ke kontrapunktické zřetelnosti jednotlivých hlasů, ale je určující i pro volbu dobrého tempa. U jihu německých autorů, tedy i české oblasti, byly považovány za „dobré“ prsty ukazováček a prsteníček a ty byly přednostně využívány pro „dobré“ noty.



Předem zdůrazňuji, že tyto prstoklady je třeba si nejprve náležitě osvojit a procvičit, aby nedocházelo k chybným výsledkům a závěrům! Při využití starého prstokladu a překládání druhého prstu přes třetí je vhodné ruku částečně vychýlit, jako to vidíme na následujícím vyobrazení.



Při aplikaci starého prstokladu dochází k drobnému akcentování. Při hře novým prstokladem je většina těchto akcentů potlačena a nové vznikly na odlišných místech. Je důležité si také uvědomit, že staré nástroje větších rozměrů, ke kterým se řadily i nástroje české proveniencí s tradičně samostatně stojícím hracím stolem, kladly větší odpor než jsme v současné době zvyklí u nových nástrojů. U hry na pedál připadá v úvahu pouze využití hry špičkou nohy, v žádném případě patou, která došla uplatnění až



není palec podkládán, ale celá ruka na nové místo v rámci jednoho pohybového impulsu přenesena.



Pokud se obdobná pasáž vyskytuje pouze v jednohlase, je možné druhou skupinku převzít druhou rukou, při takovém provedení vzniknou podobné akcenty.

Jak tedy asi vypadal Segerův prstoklad? Vzhledem k jeho působení na přelomu a v druhé polovině 18. století, mohli bychom vzít v úvahu také schéma, které nám dává C. Ph. E. Bach.¹³²



C. Ph. E. Bach ve svém pojednání o prstokladech připojuje důležitou zprávu, že překládání druhého a třetího prstu bylo využíváno zejména u tónin s malým počtem posuvek a palec doporučuje využívat v místech, kde prsty hrály na „černých“ klávesách. Palec ani malíček však nikdy na „černých“ nehrál, pokud to z důvodu velkého skoku či v akordech nebylo nezbytně nutné. C. Ph. E. Bach též hodnotí určité „prolnutí“ ve své době „starých prstokladů“ s minimem využití palce: *„Protože naši předkové používali palec jen zřídka, často jim překážel, a měli tedy mnohdy příliš mnoho prstů. Když se potom začal palec používat hojněji, pletl se starý způsob často do nového a hráči neměli dosud odvahu použít palec vždy tam, kam patří. Dnes tu a tam*

¹³² Bach, Carl Philipp Emanuel: Úvaha o správném způsobu hry na clavier, Brno, Paido, 2002

*cítím, že i když je použití prstů v naší dnešní hudbě lepší, máme jich příliš málo*¹³³

Daniel Gottlob Türk ve své vydavatelské zprávě vyzdvihuje Segerův hodnotný způsob hry a dodává, že byl v čase vydání sbírky již poměrně vzácný. Sbíрка vyšla až 11 po Segerově smrti, kdy se již dobový hudební vkus otevíral klasicismu. Vzhledem k faktu, že Seger využívá ve svých kompozicích již širší škálu tónin, můžeme předpokládat využití výše popsaných verzí prstokladů. Vynikající skladba na procvičení starého prstokladu a překladau palce nabízí Toccata V.¹³⁴, jejíž úryvek zde uvádím.

Na dnešního interpreta, varhaníka, jsou kladeny vysoké nároky na stylovost interpretace různých slohových období. Pokud přidáme pozdější vlivy klasicismu, kde by skladby měly „dýchat“ vylehčeností a zejména romantismu, kde je citovost rozvinuta do velké šíře a kontrastů, je oblast autentické interpretace důvodem k rozsáhlému studiu nástrojů, dobových zpráv a pokusům u nástroje.

¹³³ Bach, Carl Philipp Emanuel: Úvaha o správném způsobu hry na clavier, Brno, Paido, 2002, str. 55, § 87

¹³⁴ Acht Toccaten und Fugen für die Orgel von Joseph Seeger, předmluva Daniel Gottlob Türk, Leipzig, Breitkopf, 1793

Ozdoby

„O potřebnosti ozdob asi nikdo nepochybuje. Vysvítá to z toho, že se všude hojně vyskytují. Vzhledem ke své užitečnosti jsou ostatně nepostradatelné. Spojují noty, pokud je to třeba oživují je, zdůrazňují a dodávají jim závažnost, půvab, a vzbuzují tedy mimořádnou pozornost, dokreslují nálady, ať smutné, nebo veselé, či jiné, a tak přispívají vždy svým způsobem k celkovému účinku.“¹³⁵

Předchozí citát nádherně vystihuje podstatu ozdob. Interpreta pochopitelně zajímá, jak docílit takových ozdob, aby plnily správnou funkci a nenarušily tok hudby. Než se dostanu k podstatě provedení ozdob, měli bychom si uvědomit, že tak jak pozorně čteme noty a následně cvičíme prsty, měli bychom ozdobám věnovat stejnou pozornost. Solidně připravená předmluva vydání, často s otiskem dobové tabulky, nám pomáhá odhalit již na začátku studia značky ozdob, které se v notovém textu vyskytují a jak bychom je měli provést. Pokud došlo k tisku skladeb autora ještě za života, napsal občas předmluvu k vydání osobně, což je po staletích obzvláště poučné. Za života Josefa Segera nevyšly tiskem žádné jeho skladby, tedy podobné informace nemáme a nezbyvá než nad způsobem provedení bádát. Skladatelé nebyli také zcela „důslední“, aby vypisovali ozdoby všude, kde jich bylo zapotřebí. To patřilo k předpokladům dobrého hráče, aby dokázal ozdoby doplnit na vhodném místě a v odpovídajícím množství. Opět pro dokreslení krátký úryvek z Bachovy úvahy:

„Jak velký užitek mohou však ozdoby poskytnout, tak velká je také škoda, zvolí-li se dílem špatné ozdoby, dílem neobratně správné na nesprávném místě a používají-li se příliš často“¹³⁶

Ozdoba, například nejhojněji se vyskytující trylek či mordent by měl podpořit výraz dané části. Pokud hrajeme rychlou radostnou větu, bude trylek hbitý a energický. Naopak v melodické a pomalé části, provedeme trylek táhle a zpěvně. Co je však ozdobou špatnou? Jistě je to ozdoba, která byla provedena nepřesvědčivě, tedy byla nezřetelná a nehodila se k charakteru dané hudby. Co k tématu zmiňuje Johann Joachim Quantz ve

¹³⁵ Bach, Carl Philipp Emanuel: Úvaha o správném způsobu hry na clavier, Brno, Paido, 2002, str. 61, §1

¹³⁶ Bach, Carl Philipp Emanuel: Úvaha o správném způsobu hry na clavier, Brno, Paido, 2002, str. 61, §2

svém Pokusu o návod jak hrát na příčnou flétnu? Shrnuje podstatné a srozumitelně objasňuje jakou úlohu měly trylky.

*„Trylky dodávají veliký lesk a jsou nepostradatelné stejně jako přiražy. I kdyby měl instrumentalista nebo zpěvák všechnu potřebnou obratnost, kterou dobrý vkus v interpretaci vyžaduje, ale neuměl by zahrát dobrý trylek, bylo by celé jeho umění nedokonalé. Někomu je to vrozeno, jiný se musí naučit trylek velkou pílí. Někteří hráči umí trylkovat všemi prsty, jiní jen některými a pro další zůstane trylek po celý život kamenem úrazu, což patrně závisí spíše na povaze nervů, než na lidské vůli. Píli je ale možno mnoho nahradit a zlepšit, pokud ovšem neočekáváme, že se schopnost trylkovat dostaví sama od sebe, ale v době, kdy jsou prsty ještě ve vývinu, vynaložíme příslušnou námahu a snažíme se dovést trylek k dokonalosti. Všechny trylky nelze hrát stejně rychle, v tom je třeba se řídit jak místem, kde hrajeme, tak i samotnou skladbou, již máme přednést. Hrajeme-li ve velké místnosti, kde je ozvěna, bude působit lépe pomalejší trylek než rychlý; působením ozvěny se totiž změní příliš rychlý pohyb tónů ve zmatek a následkem toho bude rychlý trylek nezřetelný. Hrajeme-li naproti tomu v malé nebo čalouněné místnosti, kde posluchači stojí nablízku, bude rychlý trylek lepší než pomalý. Dále se naučme odlišovat charakter každé skladby, kterou hrajeme, abychom nezaměňovali skladby jednoho druhu se skladbami jiného druhu, jak to dělá mnoho hudebníků. V melancholických skladbách má být trylek pomalejší, ve veselých zase rychlejší.“*¹³⁷

Jako zvukový příklad jsem vybral Muffatovu skladbu Nova Cyclopaia Harmonica, kterou jsem nahrál na historickém nástroji v pražské Loretě.¹³⁸ Skladba je přímo zaplněna nejrůznějšími trylky, vzhledem k radostné povaze skladby se jedná zejména o rychlé a energické ozdoby.

¹³⁷ Quantz, Johann Joachim: Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu, Praha, Supraphon, 1990, str. 67-68

¹³⁸ CD 2 - „Anima Aurea Bohemiae“, track č. 6

Nova Cyclopeias Harmonica

Aria

Závěr skladby pak vrcholí dlouhými a efektními trylky jak vidíme z následujícího příkladu.

U velkého italského skladatele a varhaníka Girolama Frescobaldiho se objevují trylky označené jednoduchým „t“, které se provádějí se svrchním vedlejším tónem, ale začínají na notě hlavní. Carl Philipp Emanuel Bach popisuje provedení trylku od svrchní noty, které jak zmínil, odpovídalo i provedení u skladeb jeho otce. Existuje zde tedy určité dilema, čemu se

přiklonit. Vlivu italské školy, či již pokročilé době konce 18. století, kdy máme důkazy o trylcích prováděných od svrchního tónu na válcích pro hrací automaty? Dospěl jsem k názoru, že ve většině případů vyzní v Segerových skladbách trylky od hlavní noty lépe a to zejména z důvodu harmonického či kontrapunktického vedení hlasů, přestože v některých případech je možné připustit i verzi se začátkem na svrchní notě. Přikláním se zpravidla vždy ke „zdvojenému“ trylku, který ozdobí notu výměnou s vyšším vedlejším tónem dvakrát a nezní tak „chudě“. V následujících příkladech demonstрую, kde je vhodné provést trylek od hlavní noty, kde je možné začít svrchním tónem a odkazují také na místa, kde se nabízí pouze jedno řešení. Výše zmiňované komentáře mistrů Bacha a Quantze bychom však měli pokládat za nadřazené, jelikož náladu a pohodu trylku vnímá posluchač pregnančněji, než zda byl trylek proveden od hlavní či vedlejší noty.

Jako příklad nám dobře poslouží Kerllova Passacaglia d moll¹³⁹, kde nalezneme velké množství vypsaných trylek začínajících hlavní notou. Uvedme si tedy několik příkladů z této kompozice.



- Na vypsaných trylcích vidíme zřetelně provedení od hlavní noty a také agogické provedení „s rozjezdem“, které však není matematicky přesné, ale opět fantazijní.



- Částečně odlišný metrický zápis trylky od hlavní noty, opět provedení plynulé a fantazijní.



- Na tomto místě se setkají vypsané „volné“ trylky, tzn. oba trylky zůstanou „svobodné“, nevypočítáváme přesné „zařezání“ do dob, vodítkem provedení a rychlosti je nám puls taktu.



- Tento velmi dlouhý trylek je opět „nezávislý“. Doporučuji zpočátku pomaleji „rozjet“, a dále již pravidelně trylkovat nezávisle k levé ruce.

¹³⁹ zvuková dokumentace na CD 1 - „Prague - L'âge d'or baroque“, track č. 6



- Z výše uvedeného máme velkou jistotu, že trylky zde označené jako „tr“ provedeme od hlavní noty, obdobně jako vypsané.

V Segerových skladbách se setkáme nejčastěji se značkou trylky s označením jednoduchého „tr“,¹⁴⁰ či méně často mordentu¹⁴¹. Zatímco u mordentu je nám provedení jasné, tedy hlavní notu ozdobí „na dobu“ výměnou spodní tón, případně podle délky noty i vícekrát, první označení nás stále naplňuje pochybnostmi. Zaměříme se tedy na několik míst a rozeberme možnosti provedení.

J. Seger: Preambulum D dur



- Myslím, že v těchto případech bude logické a správné provedení trylek od hlavního tónu z důvodu dodržení stupnicovitého chodu, provedení od svrchního tónu by mohlo působit rušivě.

J. Seger: Toccata V



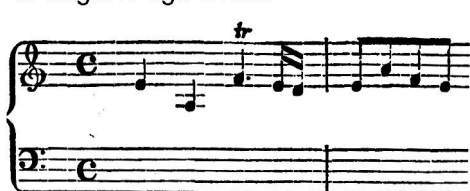
- Velmi typický zápis začátku Segerových preambulí, v tomto případě rovněž toccaty. Provedení trylky doporučuji opět od hlavní noty. Svrchním tónem vedlejší tón „a“ nepatří do souzvuku C dur, ani by zde nemohl plnit funkci průtahu.

J. Seger: Toccata V



- V páté toccate se vyskytuje často tento rytmický a melodický model, který je obohacen trylkem. Přestože je zde možné použít obě varianty, opět se přikláním k provedení od hlavního tónu. Vzhledem k četnosti provedení v různých hlasech by začátek na svrchním tónu ovlivnil harmonické funkce.

J. Seger: Fuga a moll



- Téma Fugy a moll nám ukazuje další příklad, kdy je trylkem ozdoben tón po intervalovém skoku. Zde rovněž doporučuji začít trylek hlavní notou, interval zůstane tak sextou a ne nově septimou. Ta by nám vadila i později při nástupech v jiných hlasech.

¹⁴⁰ - označení trylky v lipském sborníku

¹⁴¹ - označení mordentu v lipském sborníku

J. Seger: Fuga d moll



- U Fugy d moll zní dobře také provedení od vrchního tónu, v dalších nástupech vystupuje svrchní tón ve formě průtahu, jedná se tedy o místo, kde máme na výběr.

J. Seger: Fuga C dur



- V tomto případě opět doporučuji provedení od hlavní noty, v provedení od svrchního tónu by došlo později k harmonickým kolizím.

J. Seger: Fantasia F dur



- Dalším z příkladů, kde Seger užívá trylků, jsou závěry. Převážně trylek nastoupí po předchozím průtahu, tedy bych opět vyloučil provedení od svrchního tónu.

Jak jsem zmínil výše, provedení mordentu by nám mělo být jasné, přesto pouze několik příkladů.

J. Seger: Preludium C dur



- U dlouhé noty zahrajeme mordent delší, tzn. hlavní tón obohatíme vícekrát výměnou se spodním tónem, u kratší hodnoty pak můžeme provést pouze jednoduchý mordent a vyměnit tak tóny pouze jednou.

J. Seger: Preambulum D dur



- Zde se jedná o obdobnou situaci, doporučuji u prvního mordentu výměnu tónu 8 - 10 krát, provázat průchodným tónem „e“ a u druhého mordentu provést výměnu 2-3 krát.

J. Seger: Preambulum a moll



- Připojuji ještě jednu situaci, kde je sice předepsán trylek, ale analogicky z předchozích případů odvozuji, že se jedná o omyl kopisty. Na tomto místě měl být patrně mordent.

Vodítkem pro provedení ozdob u Segerovy hudby nám je tedy zejména harmonický a kontrapunktický vývoj, přímý doklad o provedení trylků chybí. Zdůraznil bych ještě jednou závěrem, že kvalita provedení trylku, tedy jeho zřetelnost, délka a výraz podřízený náladě skladby, je často důležitější, než striktní dodržování pravidla pro provedení trylku od svrchní či spodní noty. Rovněž i ve skladbách jiných autorů, například Georga Muffata nalezneme místa, kde by při důsledném dodržení pravidla pro provedení trylků došlo k přičnostem. Jedná se například o místo, takt č. 34, které vidíme na následujícím scanu z Toccaty primy ze sbírky Apparatus musico - organisticus.



Zde se setkají dva trylky v obou rukou a každý hráč by se měl vypořádat, jak takové místo zahraje. Při „důsledném“ provedení obou trylků od svrchního tónu a také i od hlavního tónu by vznikl mezi trylky interval septimy, což pochopitelně nezní dobře. Jako nejvhodnější řešení vyzní provedení, kde trylek v pravé ruce začne hlavním tónem a zůstane pozdržen. Nejprve zahrajeme trylek v levé ruce od svrchní noty a přímo na něj navážeme trylek v pravé ruce, který bude proveden od hlavní noty.

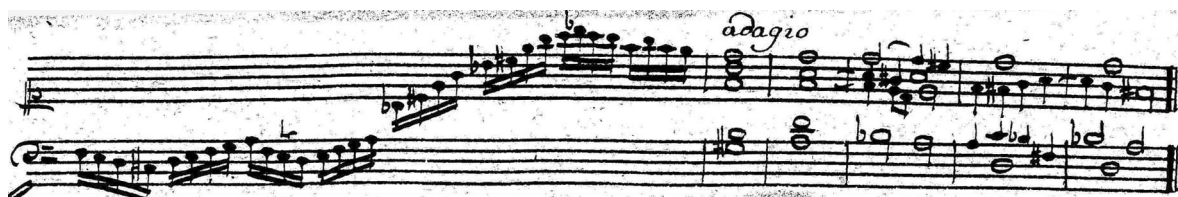
Volba správného tempa

Určení vhodného tempa je základním předpokladem pro přesvědčivou interpretaci, dává možnost vyslovit hudební myšlenky, umožňuje správnou artikulaci, a v neposlední řadě dává i prostor agogice. Umělec by měl svým výstupem podnítit city posluchačů, či lépe řečeno, svojí hrou je „vtáhnout“ do hudby. Pro určení základního tempa skladby analyzujeme výraz a stavbu kompozice, tónorod, tématický materiál. Tempová označení nebyla v baroku obvyklá a u Josefa Segera jsou velmi sporadická. Jedná se o označení Andante a Adagio.



V Preambulu B dur, které je nadepsáno původním rukopisem Andante, tedy „krokem“, nám pomůže stanovit tempo skladby poměrně dobře, jeden „krok“ volné chůze se rovná délce jednoho taktu.

U druhého příkladu ze Segerovy Fugy d moll se nejedná o tempové označení velmi pomalého tempa, jak by to mnohý hráč chápal, ale ve smyslu italského Adagia. Nastoupí zde po předchozím recitativu a dává prostor agogice, ozdobám a případně i diminucím.



Přesnější označení tempa skladeb se staly až pozdějším atributem a byly často připsovány dodatečně. Pokud nemáme jistotu ve skladatelově autografu, což bývá u barokní hudby poměrně zřídka, může se jednat o pozdější vpisy. Jak zmínil Joachim Quantz, pro volbu tempa je nám vodítkem předpis taktu: celý - zdlouhavý pohyb, alla breve - poněkud rychleji, 3/2 - vážné tempo, 6/4 - rychle. Ve své teorii užil pro stanovení

tempa lidský tep srdce a zohlednil i případné možné odchylky. Pro bližší studium odkazují na Quantzovy poučky.¹⁴² Autor rozděluje tempa do čtyř skupin.

1. allegro assai, allegro molto, presto
2. allegro ma non tanto, allegro non troppo, allegro non presto, moderato
3. adagio cantabile, larghetto, poco andante
4. adagio pesante, lento, largo assai, grave

Quantz dále určuje vazbu notových hodnot na tep lidského srdce pro odlišné tempové údaje následovně:

V taktu celém:

- v allegro assai připadá vždy polovina taktu na jeden tep
- v allegretto čtvrtka na jeden tep
- v adagio cantabile osmina na jeden tep
- v adagio assai osmina na dva tehy

V taktu alla breve:

- v allegro assai připadá vždy takt na jeden tep
- v allegretto polovina taktu na jeden tep
- v adagio cantabile čtvrtka na jeden tep
- v adagio assai čtvrtka na dva tehy

Volba správného tempa by měla být provázána zcela zásadně s akustickou dispozicí prostoru. Skladba by se neměla „rozpadat“ na jednotlivé doby a vždy by měl být interpret veden snahou pro formaci hudební myšlenky (téma, melodie, stavební celek). Nejnižší vhodné tempo je tedy ohraničeno možností udržet hudební myšlenku a souvislé celky. O vhodném tempu nám napoví rovněž harmonický sled kompozice. Pokud se harmonické funkce v prostoru „slévají“ a jsou nesrozumitelné či píšaly nejsou schopny správného ozvučení, bude zvolené tempo pravděpodobně příliš rychlé. O volbě vhodného tempa napovídají též ozdoby, které by měly vyznít živě, zřetelně a pohodově.

¹⁴² Quantz, Johann Joachim: Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu, Praha, Supraphon, 1990, kapitola XVII

S tempem skladby úzce souvisí agogika, která hru oživuje a slouží i ke zvýraznění citu. Pokud hrajeme skladbu příliš staticky, tedy matematicky dodržujeme hodnoty a necítíme puls skladby, snad jakoby právě tep srdce, naše interpretace bude studená a pro mnoho posluchačů i nudná. Ukázky, jak může znít hudba bez citu a práce s agogikou, nalezneme velmi často na internetu, kde skladatel či autor článku využije počítačové hudební simulace. To umožňují také počítačové programy pro psaní notového textu. Uznávám, že při komponování může obdobný počítačový vzorek hudby některému skladateli stačit, nicméně zde nebudeme hovořit o uměleckém ztvárnění hudby. Agogika a výraz jsou z pohledu počítačové terminologie nepřesnosti, nuance, které sice umí zaznamenat a analyzovat, ale takový notový text umí zahrát opět pouze počítač. Technický vývoj obdobným technologiím přeje a ty jsou dnes využity i při stavbě „klasických“ píšťalových varhan. Moderní MIDI systémy skýtají hráči možnost kombinace elektronického a přirozeného zvuku, umožňují záznam živě hrané skladby a její playback, dokáží s digitální přesností zkopírovat údaje, které umělec svými prsty předal nástroji. Je to ale stále pouze forma záznamu, bez tvořivého subjektu. Živá hudba pracuje se všemi výše uvedenými složkami, jedině tak zůstává originální a působivá.

Zvuková paleta a registrace díla

Jediný náznak zvukového provedení skladeb Josefa Segera nalezneme v lipském sborníku u skladby *Imitatio Supra Alleluja Paschale*, kterou jsem se podrobněji zabýval v kapitole *Fugy*. Mohli bychom vyslovit domněnku, že předepsané střídání manuálů za účelem docílení zvukového kontrastu je původní. Střídání hry mezi jednotlivými stroji patřilo v barokní varhanní hudbě k užívaným efektům. Existuje pro to i zcela praktický důvod – hráč by musel přidat rejstříky během hry sám a k tomu potřeboval volné ruce. Mohl tak logicky změnit registraci mezi skladbami nebo mít připravený odlišný zvuk na jiném manuálu.

Oproti jiným instrumentalistům, kteří mohou tón svého nástroje ovlivnit v jeho kvalitě a barvě, je varhaník omezen na kvalitu rejstříků, které vzájemně kombinuje do dalších barevných kombinací. Sestavu, kterou je nástroj vybaven, označujeme jako varhanní dispozici. Ta se odlišovala dobou, místem i stavitelem nástroje, blíže v kapitole *Historické nástroje*. Důležitý moment, který bychom si měli uvědomit, je, že během baroka byly varhany zásobovány vzduchem pouze za využití lidské síly, kdy lidmi obsluhované měchy dodávaly vzduch do centrálního vyrovnávacího měchu. Elektrický ventilátor, či jiné formy získání nástrojového vzduchu samozřejmě neexistovaly.¹⁴³ Tento faktor byl limitujícím prvkem především ve vztahu ke zvukovému provedení. Jakákoli registrační chyba, jako například zdvojování hlasů, či zahušťování pléna o sólové hlasy, stála varhaníka velkou ztrátou vzduchu, což se záhy podepsalo na jeho nedostatku.

U Josefa Segera máme výhodu, že známe důvěrně nástroje, kde působil, ale i několik dalších nástrojů staré Prahy. Nemáme však přímé zprávy, které by referovaly o správných rejstříkových kombinacích a jsme odkázáni na všeobecně platné principy rejstříkování. Uveďme si tedy několik zásadních pravidel. Varhanní pléno složíme podle dostupné dispozice z principálové řady završené mixturou. U větších nástrojů, tak jako je tomu i Mundtových varhan v Týnském chrámu v Praze, můžeme mít k dispozici i mixtury dvě, nižší zpravidla se šestnáctistopým základem a vyšší (Cimbal,

¹⁴³ Firma Orgelbau Kuhn ze Švýcarska zavedla u některých svých nástrojů funkční princip, kdy elektrický motor „supluje“ lidskou sílu tak, že zásobovací měchy pouze vyzdvihne a ty dodávají nástroji vzduch při samotném pádu. Některé jiné principy zase využívají procesoru počítače, kdy jsou otáčky elektrického ventilátoru řízeny podle momentální spotřeby vzduchu.

Cembalo)¹⁴⁴ pak pro základ na osmistopém principálu. U menších nástrojů byla vyšší mixtura přiřazena pozitivu, zde se nabízí vhodná kombinace obou strojů k sestavení barokního pléna. Do barokního pléna však nepatří žádné smykové či flétnové hlasy, či „dublování“ dalších hlasů. Takové „vylepšení“ přinese pouze hutnější, potměnější a méně srozumitelný zvuk. Volba pro varhanní pléno se jistě bude hodit lépe rozměrnějším a monumentálním kompozicím, než kratším a méně výrazným. Když se podíváme na většinu českých barokních dispozic, nalezneme zpravidla vždy Copuly major (8´) a minor (4´), což je vhodný a dostatečně prokreslený zvuk pro některá Preambula, kde můžeme také využít vhodných kombinací se smykovými hlasy. U fug bych se přiklonil raději k vhodné kombinaci principálových hlasů, kde můžeme případně vynechat některé stopové řady. Také volba pouze 4´ hlasu ať již jako sólo či jako základu pro další kombinaci, vyzní zpravidla u svižných fug velmi dobře. Při volbě pro užití alikvotních hlasů uvažme vždy jejich repetici a též zvukovou polohu dané skladby. Existuje celá řada takovýchto kombinací a hlavně lokální nástrojové a akustické odlišnosti, měli bychom tedy vše podřídit citu pro zvukovou výstavbu. K bližší představě o této kapitole poslouží obě audio přílohy¹⁴⁵. Nejpestřejší charakteristiku zvukových a registračních možností přinášejí zejména variační formy, které jsem do programu zahrnul. Obě CD představují diametrálně odlišnou zvukovou paletu dvou špičkových barokních nástrojů, podpořenou vynikající akustikou obou chrámů.

¹⁴⁴ U severoněmeckých nástrojů je rejstřík označený Cimbal zcela jiné stavby a určen k použití pro sólový hlas, např. cantus firmus, ne jako mixtura.

¹⁴⁵ CD 1 - „Prague - L'âge d'or baroque“, CD 2 - „Anima Aurea Bohemiae“

Studijní chyby

Stále najdeme mnoho nadšených hráčů, kteří letmo otevřou noty a po zjištění, že skladba není technicky příliš náročná, rozhodnou se pro její interpretaci. Na tom by snad nebylo nic tak špatného, pokud bychom zůstali u interpretů, kteří se hudbou chtějí pobavit a potěšit v amatérské rovině. Často se však setkáme i s veřejnými provedeními, které vyznívají dosti žalostně, ať jsou to již výstupy církevních varhaníků, či koncertní vystoupení. Pojdme se tedy blíže podívat, kde bychom měli hledat příčinu a kde čekají na hráče úskalí, na která by si měl dát pozor.

Jako zásadní problém vidím a všiml jsem si této skutečnosti u mnoha talentovaných hráčů, nedostatečnou kontrolu a sebekritiku ve vztahu:

- mozek (tedy myšlenka, představa, jak to chci zahrát)
- koncentrace (eliminace nežádoucích pohybů) a využití teorie interpretace (informace, jak toho dosáhnu)
- sluchová kontrola (zní to podle mé představy?)

Jako nejopomíjenější se zdá právě sluchová kontrola. Mechanický nácvik je dosti zbytečný při nezapojení všech výše zmíněných bodů. Takové studium skladby zůstane povrchní a následná interpretace de facto neovladatelná. Sluchem je třeba zcela přesně rozlišit sebemenší změny v délce a kvalitě tónu, jeho nasazení a ukončení. Důležité momenty pro správnou hru na varhany popsal již v roce 1597 v knize „Il Transilvano“ Girolamo Diruta¹⁴⁶.

1. Hráč má sedět před středem manuálu.
2. Tělo i hlavu má držet zpříma, půvabně a při hře nemá jimi pohybovat.
3. Paže má vést ruku; obě ruce se mají držet v jedné rovině, žádná nesmí být výše než druhá, čehož se docílí tím, že je zápěstí stále ve správné výšce.
4. Prsty spočívající na klávesách mají být mírně zahnuté, nikoliv rovné, a ruka nechť je lehká a uvolněná, jinak by se prsty nemohly pohybovat hbitě a pohotově.
5. A konečně, klávesy se mají jemně stiskávat, nikoliv uhazovat, a prsty se musí při pouštění klávesy stáhnout.

¹⁴⁶ Girolamo Diruta (1554 – 1610), italský skladatel, varhaník, hudební teoretik a vyhledávaný učitel kontrapunktu. „Il Transilvano“ je jednou prvních praktických knih, která pojednává formou rozhovoru o varhanní technice a jejich rozdílech ve vztahu k jiným klávesovým nástrojům.

Dovolím si na tomto místě učinit několik rozšiřujících poznámek k výše uvedeným bodům, přestože je text dobře srozumitelný.

ad 1. Správný posez u varhan má zásadní význam pro kontrolu nad nástrojem. Měli bychom ho posoudit také z hlediska pohodové obsluhy rejstříků. V případě hry na pedál nastavit vzdálenost lavice od manuálu. S Dirutou lze pouze souhlasit, že střed klaviatury a našeho těla je ideálním průsečníkem správné polohy u nástroje.

ad 2. Fenomén „uměleckého“ pohybu u nástroje přežil jak se zdá i po tak dlouhém čase, jako by byla hra v tomto ohledu po staletí tak stejná! Uvažoval jsem, proč to člověka svádí, aby se při interpretaci všelijak kroutil a pohyboval. Stává se to zejména v místech, kde chceme hudbě pohybem těla pomoci, obvykle na místech s technickým problémem. Výsledkem nekontrolovaného pohybu je bohužel oslabení sluchové kontroly a přestože hráč může takto vypadat při hře „učně“, bývá takové „pohybové“ ztvárnění hudby zdrojem chyb a výrazových defektů. Diruta hovoří o přímém a půvabném posedu. Jak si to ale přeložit do dnešní mluvy? Pokud sedí hráč vzpřímeně - nehrbí se, nebude trpět jeho zádová a krční páteř. Půvabný vzhled vnímejme jako přirozený výraz tváře a těla, tedy bez různých grimas, které opět mohou pramenit z některých technických problémů.

ad 3. Zde hovoří Diruta zejména o poloze zápěstí, zakazuje jeho vyzdvihování. Paže by měla být volně spuštěna ke klaviatuře, výslednou polohu však do velké míry ovlivňuje i výška lavice a celkové proporce nástroje. Historické nástroje měly zásadně pevnou, výškově nenastavitelnou lavici a setkáme se často s různou výškou lavice a rozměrových proporcí ve vztahu ke klaviaturám, jelikož unifikace rozměrů při stavbě nástrojů nastoupila až o mnoho stovek let později.

ad 4. Zde je vyřčena jedna velmi důležitá věc. Na varhany se hraje „od kláves“, tedy prsty se klaviatury dotýkají. To jsem si ověřil i ve vlastní praxi a tímto problémem prošel. Vezměme kupříkladu hru staccato. Logicky nejjednodušším způsobem je ruku nadzvednout, prsty oddálit od kláves a docílit takto vzdušného staccata. Ano, přiblížíme se zvukové podobě, kterou zamýšlíme, ale technicky toto provedení není v pořádku. Ztráta kontaktu s klávesou zapříčiní nejistotu v umístění a orientaci ruky na klaviatuře a

záhy se objeví nevypočitatelné překlepy. Na tomto místě nehodnotím techniku staccatové hry u romantické hudby, tedy staccata ze zápěstí.

ad 5. Tuto poznámku a radu můžeme rozvést jinými slovy. Přestože intenzita varhanního zvuku nelze ovlivnit silou stisku klávesy, Diruta doporučuje jemný stisk. Hovoří právě o práci s počátkem a ukončením tónu, které jsem se věnoval již dříve v kapitole o úhozu.

Dalším úskalím, proč slyšíme tak často nezajímavá, či dokonce špatná provedení, pramení z neznalosti nástroje. Varhany jsou svojí konstrukcí velmi komplikovaný nástroj, který se během toku času neustále rozvíjel a přizpůsoboval požadavkům slohových období. Můžeme tedy konstatovat, abychom dosáhli dobré interpretace barokní hudby, měli bychom se nejprve dobře seznámit s nástroji dané doby. Předjímám, že pouze kvalitními, či alespoň v dobrém technickém stavu. Mnoho hráčů usedá za nástroje s nejasnou představou o původním nástroji. Z toho pramení chyby v registraci skladeb, celkovém pojetí a zkreslení temp.

Problémy se ale vyskytují již u samotného zápisu skladeb a přístupu ke kvalitním edicím, které respektují původní zápis. To vnímám jako další zásadní problém, jelikož při prostudování několika edicí identické hudby nalezneme často nezanedbatelné rozdíly. Setkal jsem se v minulosti s názorem jednoho studenta, že vydání, které zcela podlehl interpretacím nánosům romantické hudby, tedy bylo dodatečně opatřeno velkými legatovými a frázovacími obloučky, si umí „odmyslet“. Bohužel neuměl... A ani se tomu příliš nedivím, protože text byl již sám o sobě zbytečně nepřehledný. Nutno dodat, že úmysl autorů tendenčních edicí sledoval dobový estetický směr a vedla je snaha, jak hru interpretovi usnadnit. Nesmíme však zapomenout, že takové edice často nebyly zamýšleny pro interpretaci na historických nástrojích. Neznamená to, že by čistý text bez legatových a frázovacích obloučků nepředpokládal hudební frázi, vývoj a tok hudby. Právě naopak, rétorika hudby byla považována za samozřejmost. Podle úrovně jak byl hráč schopen přednést hudební myšlenky posluchačům, byl posuzován jeho talent a umění ve hře na nástroj.

Další důležitý bod v sebekritickém postoji k interpretačním chybám vidím v možnosti setkání s výraznými vzory, hráči, kteří dokáží podmanit posluchače působivou interpretací od prvního poslechu a dovedou prezentovat hudební myšlenky přirozeně. Pokud máme takovýchto vzorů

dostatek a máme možnost s nimi problémy konfrontovat nebo u nich dokonce studovat, otevírá se nám nejlepší šance, jak být úspěšný na poli autentické interpretace. Mnoho slabých hráčů tuto možnost nemělo, nesnažili se hledat původní krásu zvuku a myšlenek či dokonce nepoznali co je v umění důležité a jejich hra zůstala povrchní a fádni. V tomto momentu však dostává slovo posluchač, který podle svého nezávislého posudku určí, zdali je hra zajímavá, potěšující, kdy je vůbec akceptovatelná a kdy už nikoli. Svě úvahy nad interpretačními chybami zakončím výstižným citátem, který stručně a výstižně popisuje to nejdůležitější na správné interpretaci. Napadá mě, že vlastně umění a správná interpretace má již po staletí stále obdobné problémy a naše doba se od té dávné odlišuje pouze faktem, že na špatné interprety dob předchozích bylo již dávno zapomenuto...

„Špatný přednes je opakem toho, co se vyžaduje k dobrému přednesu. Shrnu zde v krátkosti jeho charakteristické znaky, abychom je snáze rozeznali a dovedli se jim potom tím pečlivěji vyhnout. Přednes je špatný, je-li intonace nečistá a tón násilný; jsou-li noty přednášeny nezřetelně, nejasně a nesrozumitelně, bez artikulace, mdle, líně, rozvláčně, ospale, hrubě a suše. Stejně špatné je, když se všechny noty bez rozdílu váží nebo odsazují; jestliže se nedbá na tempo a noty nedostanou svou správnou hodnotu. Je nedobré, jsou-li ozdoby v Adagiu příliš protažené a neshodují-li se s harmonií; jsou-li špatně zakončeny nebo uspěchané a disonance nejsou ani správně připravené, ani správně rozvedené. Přednes je dále nekvalitní, nejsou-li pasáže zahrány určitě a zřetelně, nýbrž těžce, úzkostlivě, couravě nebo uspěchaně a klopýtavě, pokud se zpívá nebo hraje všechno studeně v jediné barvě, bez střídání piana a forte. A konečně je zlé, jsme-li v rozporu s city, které máme vyjádřit, či přednášíme-li vůbec všechno bez citu a afektu a sami nejsme dojati, což budí dojem, jako bychom museli hrát a zpívat místo někoho jiného. Posluchač, jenž poslouchá tak nedostatečně podaný kus, bude náchylný propadnout ospalosti, místo co by se příjemně bavil a obveseloval, a je rád, když vše skončí.“¹⁴⁷

¹⁴⁷ Quantz, Johann Joachim: Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu, Praha, Supraphon, 1990, str. 86, §21

ZÁVĚR

V této disertační práci jsem se zaměřil na principy autentické interpretace barokní varhanní hudby a do popředí badatelského zájmu se tak právem dostal jeden z nejvýznamnějších kontrapunktiků, vynikající varhaník a skladatel Josef Seger. Ten byl dosud badateli hodnocen převážně z muzikologického hlediska a práce tak přináší nový rozměr a poznatky k interpretaci hudby tohoto skladatele. V prvním oddílu seznamuje čtenáře s životem a varhanním dílem Josefa Segera v kontextu doby a historických souvislostech, zachovaných nástrojích, rukopisných pramenech a seznamuje s tištěnými vydáními jeho skladeb. Vedle pevných forem jako fuga práce zpracovává též příklady improvizčních preambulí, které patří k četné a částečně pozapomenuté Segerově tvorbě. Interpretační návrhy, založené na improvizčním zpracování původního zápisu, přináší dosud neřešenou oblast.

V druhém oddílu práce jsem se zabýval Segerovou možnou kompoziční vazbou na autory jihoněmecké varhanní školy. To je také cílem kapitoly, jelikož jihoněmecká varhanní škola byla již dříve důkladněji zpracována v zahraničí a podrobnější rozbor této školy by nepřinesl zásadní poznatky. České země musíme brát v historickém kontextu doby Josefa Segera jako část habsburské monarchie. Z toho vycházející kulturní prostředí ovlivnilo stavitele nástrojů a působilo na formování osobnosti Josefa Segera.

Třetí a poslední oddíl je věnován konkrétním aspektům spojeným s autentickou interpretací, kde probírám jednotlivé interpretační složky. Kapitoly obsahují kromě historických citací také vlastní postupy a doporučení, které jsem získal během své interpretační a vyučovatelské praxe.

Celé dílo mého badatelského záměru bylo od počátku koncipováno s praktickým účelem, kdy čtenář kromě pouček v tištěné podobě bude mít k dispozici také nové vydání Segerových skladeb a hudební ukázky pořízené na autentických nástrojích. V textu disertace pracuji s odkazy na audio CD, práce tak dostala nový rozměr - kombinuje teorii interpretace s praktickou realizací.

Jako nejproblematictější oblast v rámci výzkumu se ukázala, což zmiňovali i předchozí badatelé, problematičnost určení autorství Segerovi připisovaných kompozic. Skladby pod jeho jménem se objevují ve velmi

širokém seznamu sborníků v Čechách i v zahraničí, ale vzhledem k jejich původnímu určení - pro praktické využití při bohoslužbě, obsahují občas i hudbu starších autorů. Ta byla pravděpodobně do sborníků zanášena jako učební materiál. Nasvědčuje tomu povaha takovýchto opisů, která sice čerpá ze starších skladeb, ale přistupuje k nim s tvořivým duchem. Nejedná se o kompletní skladby starších autorů, ale pouze o části. Vodítkem není ani vzájemné porovnání více sborníků, protože části cizích skladeb se objevují na více místech současně. Nabízí se pouze jedno řešení, že podkladem pro takové opisy byl originál, který cizí skladby obsahoval, ale byl jako celek přisuzován Josefu Segerovi. Ani nejstarší edice, které obsahují Segerovu hudbu, nepřinášejí v tomto ohledu věrohodnou pomoc, také zde se objevují skladby pod odlišnými jmény. V tomto směru by bylo třeba dále zkoumat a hledat nové prameny v dosud nezpracovaných fondech. Bylo by vhodné vypracovat katalog díla skladatele, evtl. se pokusit o vydání jeho kompletního díla. Realizovat takto náročný úkol by však vyžadovalo tým specializovaných odborníků, větší časový horizont a dobré finanční zázemí.

Díky laskavé podpoře grantové komise pro specifický výzkum HAMU a dalším sponzorům se mi podařilo realizovat obě audio přílohy této práce – dva kompaktní disky, které jsou díky zahraničním vydavatelstvím k dostání v široké světové distribuci a přístupny tak zájemcům o tuto oblast hudby. Dále jsem připravil novou edici varhanních skladeb Josefa Segera, zorganizoval tematickou přednášku s interpretačním kurzem zahraničního lektora a v neposlední řadě sesbíral zahraniční pramenný materiál. Za tuto podporu srdečně děkuji. Můj vděk patří také prof. Janu Horovi za cenné konzultace i dalším zde nejmenovaným lidem a institucím, kteří mě během studia podporovali.

Přílohy:

Příloha I:

Lucie Smotlachová: Odborný posudek na stáří dokumentu¹⁴⁸

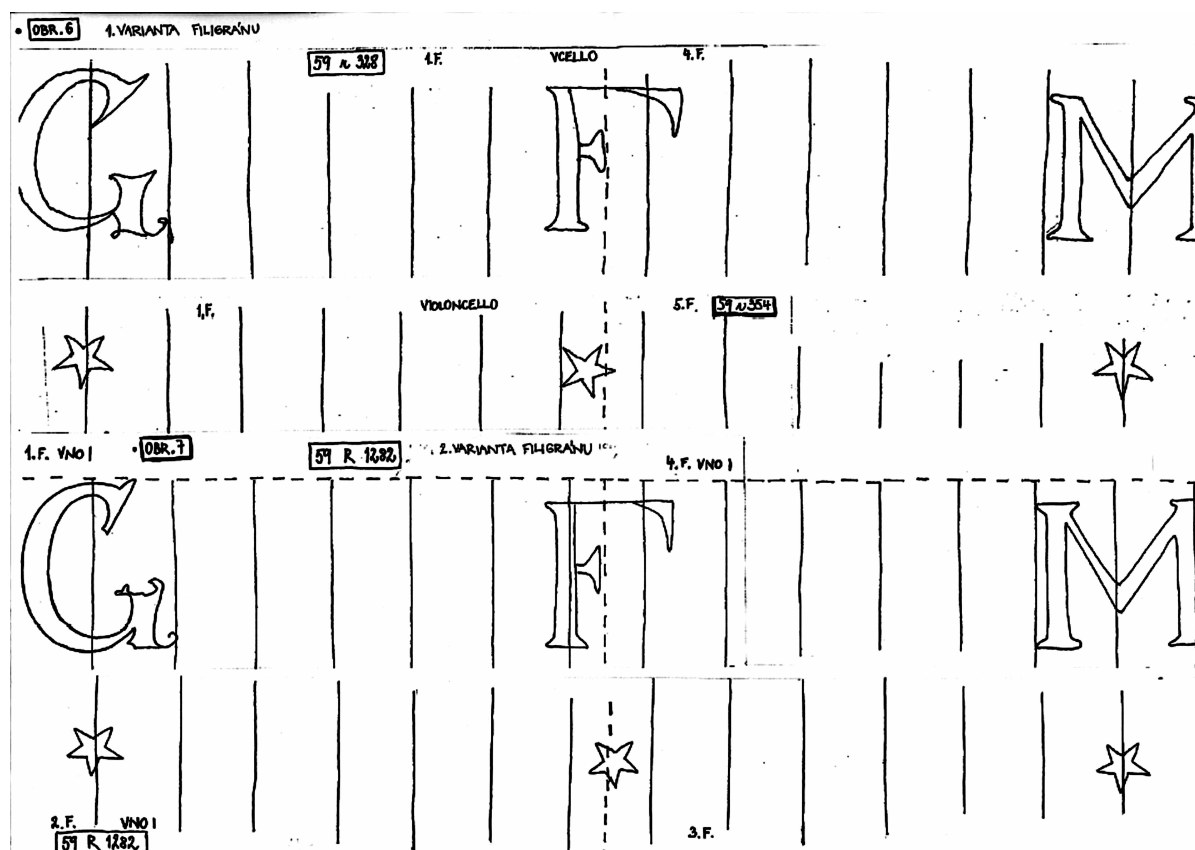
1. Podoba filigránu

a. slovní popis

Na dané hudebnině se pravděpodobně vyskytuje jediný dvojčlenný filigrán. Jeho první člen tvoří trojice písmen „G“, „F“, „M“, se vzájemným rozstupem cca 18 cm (měřeno od středu do středu písmene) a o individuálním rozměru každého písmene přibližně 5 x 5 cm. Jednotlivá písmena jsou souměrně rozložena v rámci horní poloviny dvojarchu papíru tak, že na levém listu je písmeno „G“, na pravém písmeno „M“ a uprostřed na lomu folií písmeno „F“. Druhým členem filigránu jsou tři pěticípé hvězdičky na spodní polovině dvojarchu, ležící v odpovídajících rozstupech pod jednotlivými písmeny (tj. jedna pod „G“, druhá pod „F“ a třetí pod „M“). Dokument se skládá z nahodile se střídajících horních a spodních polovin dvojarchu, tedy není folia, na němž by se současně vyskytovalo písmeno i hvězdička. Tvrzení, že se jedná o dvojčlenný filigrán, je tudíž pouhou hypotézou, ovšem podepřenou následujícími fakty: 1. Existuje nejméně 37 dalších hudebnin, v nichž se střídají polovice dvojarchů papíru s filigrány v podobě tří pěticípých hvězdiček s dvojarchy obsahujícími písmena „G“, „F“, „M“ (viz dále); 2. Rozestupy písmen a hvězdiček jsou totožné. Jen pro doplnění popisu filigránů podotýkám, že se jedná o dvě nepatrně se lišící varianty téhož filigránu. Tento detail však není pro účel tohoto posudku podstatný, a proto se jím nijak hlouběji nezabývám.

¹⁴⁸ Ein Hundert acht und vierzig Praeludien, Fantasien und Fugen für die Orgel von Joseph Francise Seeger, der berühmteste Meister Böhmens in dem 18. Jahrhundert geb. zu Rzepin bei Melnik 1716 gest. zu Prag 22. April 1782 / C. F. Becker, 1842

b. nákres



Z technických důvodů bohužel nebylo možné pracovat se stoprocentní přesností¹⁴⁹. Na obrázku 1 – 5 vidíme pokus o co nejvěrnější obkreslení filigránu, přičemž filigrán na lomu folií (poblíž vazby) byl, s ohledem na uvedené technické problémy, takřka nepřekreslitelný (hvězdičku na lomu folií se například nepodařilo obkreslit vůbec). I tak jsou ale tyto nákresy dostatečně určující pro identifikaci filigránu. Na obrázku 6 - 7 pak můžeme vidět reprodukce téhož filigránu tak, jak byl překreslen z hudebnin v majetku NK ČR¹⁵⁰. Je zřejmé, že se zobrazení příslušných variant filigránu shodují (nepatrný rozdíl v dolní části písmene „G“ je způsoben zhoršenou čitelností filigránu z lipské knihovny).

¹⁴⁹ Knihovna nedisponuje přístrojem sloužícím k překreslování filigránů, navíc má hudebnina širokoúhlý formát a její vazba je bezmála 10 cm tlustá, což vyžaduje maximální opatrnost při manipulaci, aby nedošlo k poškození této vazby, tím vším je pak pochopitelně citelně ovlivněna možnost přesné reprodukce.

¹⁵⁰ V případě první varianty filigránu jsem jako pramen využila seminární práci Terezy Machové a Lucie Smotlachové Filigrány z rukopisné sbírky NK ČR 59 r... (FFUK 2005).

3. Výskyt filigránu

a. výskyt filigránu v Seegerově sbírce

Filigrány jsou na číslovaných paginách hudebniny. Výskyt je znázorněn dvojicí stránek určujících folio, na němž se konkrétní část filigránu nachází. U písmen „G“ a „M“ jsou čísla stránek oddělena lomítkem, které definuje „lícovou“ stranu (je to ta před lomítkem). U hvězdiček není orientace známa, stránky proto oddělujeme čárkami.

a. první člen filigránu

G	F	M
8/7; 10/9; 13/14; 26/25; 32/31;	I/II; 1/2; 3/4; 5/6; 19/20; 35/36;	
40/39; 42/41; 54/53; 60/59; 68/67;	37/38; 45/46; 49/50; 55/56; 73/74;	
84/83; 86/85; 94/93; 106/105;	79/80; 87/88; 89/90; 99/100;	
114/113; 118/117; 130/129;	119/120; 123/124; 133/134;	
136/135; 146/145; 152/151;	139/140; 149/150; 155/156;	
166/165; 174/173; 176/175;	159/160; 167/168; 181/182;	
184/183; 192/191; 196/195;	199/200; 205/206; 215/216;	
202/201; 214/213; 218/217;	219/220; 233/234; 235/236;	
230/229; 232/231; 246/245;	243/244; 251/252; 257/258;	
254/253; 264/263; 272/271;	265/266; 275/276; 297/298;	
286/285; 290/289; 296/295;	303/304; 305/306; 309/310;	
316/315; 320/319; 328/327;	323/324; 329/330; 343/344;	
334/333; 346/345; 354/353;	349/350; 357/358; 359/360;	
364/363; 366/365; 368/367	361/362; 371/372	

b. druhý člen filigránu

*	*	*
11,12; 15,16; 17,18; 21,22; 23,24; 29,30; 33,34; 43,44; 47,48; 51,52;		
57,58; 61,62; 63,64; 65,66; 69,70; 71,72; 75,76; 77,78; 81,82; 91,92;		
95,96; 97,98; 101,102; 103,104; 107,108; 109,110; 111,112; 115,116;		
121,122; 125,126; 127,128; 131, 132; 137,138; 141,142; 143,144; 147,148;		
153,154; 157,158; 161,162; 163,164; 169,170; 171,172; 177,178; 179,180;		
185,186; 189,190; 193,194; 197,198; 227, 228; 237,238; 239,240; 241,242;		
247,248; 249,250; 255,256; 259,260; 261,262; 267,268; 269,270; 273,274;		
277,278; 279,280; 281,282; 283,284; 287,288; 291,292; 293,294; 299,300;		
301,302; 307,308; 311,312; 313,314; 317,318; 325,326; 331,332; 335,336;		
337,338; 339,340; 341,342; 347,348; 351,352; 355,356; 369,370		

b. výskyt filigránu v literatuře

Tento filigrán se bohužel v dostupné literatuře¹⁵¹ nenachází.

c. výskyt filigránu na jiných hudebninách

S daným filigránem se setkáme u hudebnin NK ČR evidovanými pod následujícími signaturami:

59 R 1282; 59 r 327; 59 r 328; 59 r 338; 59 r 354 – 59 r 363; 59 r 366 – 59 r 371; 59 r 380; 59 r 383 – 59 r 387; 59 r 389; 59 r 398 – 59 r 402; 59 r 417 – 59 r 419; 59 r 423; 59 r 424.

3. Datace filigránu

Jelikož se filigrán v dostupné literatuře¹⁵² nevyskytuje, můžeme jeho dataci odvodit pouze podle hudebnin, na nichž se nachází. Tyto hudebniny mají následující časová určení:

první třetina 19. St.	59 R 1282
cca 1800	59 r 383 – 59 r 387
před r. 1800	59 r 417 – 59 r 419; 59 r 423; 59 r 424
cca 1795	59 r 380; 59 r 398 – 59 r 400
cca 1790	59 r 327; 59 r 328; 59 r 338; 59 r 354 – 59 r 363; 59 r 366 – 59 r 371; 59 r 401; 59 r 402
cca 1789	59 r 389

Z těchto údajů lze vyvodit závěr, že nejfrekventovanější výskyt tohoto filigránu byl v posledním desetiletí 18. století.

4. Shrnutí

Filigránový výzkum nevyvrátil ani úplně nepotvrdil přibližnou dataci dokumentu Městskou knihovnou v Lipsku. Podle ní opis pochází asi z roku 1785, což je možné, ale můžeme připustit i variantu, podle níž by byl rukopis o 4 – 15 let mladší.

¹⁵¹ Eineder, Georg: The Ancient Paper-mills of the Former Austro-Hungarian Empire And Their Watermarks, in: Monumenta chartae papyraceae historiam illustrantia, Holland, MCMLX, Zuman, František: České filigrány XVIII. století, Praha 1932 a František Zuman, České filigrány z 1. polovice XIX. století, Praha 1934.

¹⁵² viz předchozí poznámka

Příloha II:

Nekrolog Prager Oberpostamtzeitung 1782

překlad Pavel Kohout

„Nekrolog 228: Dne 22. dubna po půlnoci ve stáří 66 let nás předčasně opustil náš slavný virtuos Joseph Seger, který se narodil v Řepíně u Mělníka. Již za svého mládí projevil svoji genialitu ve vokální a instrumentální hudbě, která se stala nejenom jeho obživou, ale získal díky ní i prostředky k magisterskému studiu filosofie, které zakončil titulem „Magister Philosophie“. Brzy ale pocítil pouto a oblibu k hudbě a rozhodl se pro důkladné studium hry na varhany a hudební kompozice. Jeho prvním učitelem se stal slavný minorita Bohuslav Ceslaw; později studoval knihy a partitury nejvýznamnějších autorů (slavných varhaníků a uznávaných skladatelů), které bychom nyní již těžko hledali. V Týnu na Starém Městě zastával 6 let funkci prvního houslisty, poté varhanické místo po 41 let, a současně 37 let v křížovnickém kostele u mostu. (Karlova – pozn. překl.) Dva velcí skladatelé, pan Mysliveczek a pan Kozeluch patří k jeho žákům. Hrou na varhany jsou známí jeho žáci na mnoha místech a zemích. Musím zde připomenout i nezapomenutelné ocenění samotného S. k. k. Majestátu císaře Josefa II., který obdivoval a veřejně chválil jeho působivou hru na varhany v již připomínaném křížovnickém kostele.“

Příloha III:

Acht Toccaten und Fugen von Joseph Seger - Vorrede

překlad Pavel Kohout

„Předmluva.

Podle totožného názoru všech znalců byl předčasně zemřelý Seegr jedním z nejlepších varhaníků v Německu. Kromě jiných uznávaných mužů, kteří tento výrok potvrdili, měl především můj přítel, zasloužilý koncertní mistr Ernst v Gothě, často příležitost naslouchat Segerově hře a obdivovat jeho velkolepý, výjimečný a vzácný styl hry a neobyčejnou zralost provedení.

Se snahou o další šíření tohoto varhanního stylu – který se sice ještě zcela nevytratil; ale znatelně se přece jen stává ojedinělým – co nejvíce rozšířil, hledal a koupil získával pan Ernst všechny Segerovy zanechané varhanní kompozice. To se mu také podařilo, přestože ne bez úsilí a výdajů. V současnosti vlastní tedy značný počet preludií, toccat a fug, které budou postupně uveřejňovány, pokud hudební publikum přijme tuto sbírku s ohlasem a dostatečným počtem odebraných kusů vydavatele, který tak dělá mnoho pro šíření umění. O to méně zde můžeme pochybovat, že pravý varhaník neocení hodnotu těchto toccat a fug. Nehledě na současný vývoj hudebního vkusu, existují mužové, kteří poctivě vypracované skladby – přestože by vyžadovaly i určitou formu cvičení – velmi přivítají.

Vydavatel, se souhlasem majitelů, mi dal lichotivý pokyn, prohlédnout před tiskem rukopis, a něco z rukopisných chyb, které se tam ukradly, opravit. Učinil jsem tak s pílí pro dobro věci, se svědomitou pečlivostí. Kromě toho jsem dostal souhlas, abych jednotlivé noty, kde se zdá, že skladatel nedodržel zcela čistotu věty, mohl pozměnit. V takových případech, kde to například imitace dovolila, jsem toho také opravdu využil. K dopilování obdobných jiných prázdných míst, jsem neobdržel souhlas dědiců, zákonitě, s mými omezenými schopnostmi jsem se do takových pokusů ani nechtěl odvážit. Přesto smím doufat, že i ten nejprísrnější soudce umění nebude proti Seegerově kompoziční důkladnosti - tu a tam musí s nějakou malou nesrovnalostí počítat – něco namítat.

Každého znalce umění musí těšit, že díky rozšíření těchto skladeb se zásoba skladeb pro varhany rozroste. Neboť při mistrovských pracích této velikosti, a v určitém ohledu pro tak velký a dokonalý nástroj, není počet dobrých toccat a fug až tak velký, že by člověk tuto sbírku bral jako nadbytečnou. S tímto předpokladem a s přesvědčením o kvalitě nemohu opomenout, tuto sbírku všem varhaníkům, kteří se chtějí pozdvihnout z průměrnosti, vřele doporučit.

Ještě musím připomenout, že vydavatel těchto toccat a fug nechal vytisknout v provedení obou klíčů. V Halle, 15. října 1793. Daniel Gottlob Türk“

Příloha IV:

Apparatus musico-organisticus 1790 - Vorrede

překlad prof. Ivanka Honzíková

„Laskavému čtenáři.

Nikdy bych se býval, milý čtenáři, neopovážil pustit do díla, které je natolik nad mé síly, kdybych k tomu tak silně nebyl pobízen - jsa podporován laskavostí velkého knížete - a téměř donucen přáním mnoha lidí jakož i jednomyslným souhlasem hudebníků z lásky ke všeobecnému blahu a snahou učinit laskavost milovníkům hudby. Není mi neznámo, jací vysoce zkušené mužové doposud vynikli v tomto umění a zručnosti. Ale protože do tohoto okamžiku uplynulo již více než sedmdesát let, říkám, od času pana Frescobaldiho do našich dnů, jsem nikde nezjistil, že by něco tomu rovného bylo vydáno tiskem, takže se mi zdá, že od té doby natolik pozměněný styl umění si toto dílo vynutil. Po zvážení téhož jsem v dobré vůli zpracoval toto první varhanní dílo, byť se slabými a nedostačujícími silami. Za to poděkuj této všeobecné blahu milující horlivosti. Oceň přitom, laskavý čtenáři, mé úsilí, ať je jakkoliv špatné (prosté) a alespoň na krátkou dobu pozorně hled' na to, co jsem v tomto díle předem považoval za prospěšné připomenout.

Při vypracování těchto hudebních kousků jsem dokonce nejdennkrát usiloval o změnu hudebních klíčů určujících tón, a to proto, že jsem cítil, že dokonalá znalost všech klíčů je v současné době, kdy se všechny melodické věty převádějí do různých tónů, veskrze nutná. Proto milovníci hudby naleznou při osvojování si těchto mých hudebních kusů ke klíčům jakož i téměř ke všem dnes v hudbě obvyklých tempům úplné a - jak doufám - i prospěšné cvičení.

V této první edici je obsaženo 12 hudebních děl nebo (jak se říká) dlouhých tokát, nově uspořádaných a ozdobených, k obzvláštnímu potěšení milovníků hudby a dostatečnému procvičení tohoto umění. Dále jsou tu jedna ciacona, jedna passacaglia jakož i jedna dobře harmonující cyclopeias, jejichž variace se díky mnohým změnám vzájemně odlišují. Dále toto znaménko „t“ označuje normální trylek, při kterém takto označená nota trylkuje s nejbližší vyšší klávesou. Toto „škrtnuté t“, pod kterým vidíme podvlečenou čárku ale značí půltrylek, zvaný obvykle mordant (mordent). Zde trylkuje označená nota s nejbližší nižší klávesou, která je vzdálena o velký (diatonický) půltón a sice opakovaně (pokud to sluch nepocituje jako rušivý moment). Znaménko „tr“ s cirkumflexem značí trylek novějšího druhu, při kterém po skončeném normálním trylku, který se obvykle provádí s vedlejší vyšší notou, se jedenkrát dotkne vedlejší nižší noty. Znaménko „trrr“ ale značí dlouhý trylek trvajícím až do konce noty. Písmena P.M. naznačují, že můžeme podle libosti použít pedál současně s manuálem. P.S. znamená: pouze pedál, M.S.: pouze manuál. Vše ostatní jako rozumem obdařený hudebník sám snadno pochopíš. Mezitím můžeš vyzkoušet a nalézt potěšení v mém stylu komponování, nabytém

stálým cvičením a zkušenostmi získanými ve společenství s nejuvybranějšími varhaníky Německa, Itálie a Francie, a který ještě není tak znám a používán.

Miluj Boha a chval ho dotekem strun a varhan. Tolik praví autor, totiž „zesnulý“ pan Georg Muffat, blahé paměti kapelník Jeho knížecí Jasnosti a pána, pana Johanna Philippa von Lamberga, kardinála Svaté církve římské, biskupa a pasovského knížete Svaté říše římské.

Protože je toto výtečné dílo, přijímané jak hudebním světem, tak s „velkým potěšením“ nejslavnějšími mistry i s nemalým užtkem pro studující, všude tolik žádané a zcela rozebrané, ačkoliv bylo opakovaným dotiskem vydáno mnoho exemplářů, domnívali se dědicové, že se nemalou měrou zaslouží o všeobecné blaho, když ho, což tímto činí, dají ještě jednou do tisku. „Zůstaň jim příznivě nakloněn, což i oni činí tobě a žij blaze“.¹⁵³

¹⁵³ Německá verze původně latinského originálu předmluvy vyšla až poshumně.

Seznam použité literatury:

- Bach, Carl Philipp Emanuel: Úvaha o správném způsobu hry na clavier, Brno, Paido, 2002
- Bělský, Vratislav: Ještě k edici Musica Antiqua Bohemica, Hudební rozhledy XV, 1962
- Berkovec, Jiří: Josef Ferdinand Norbert Seger a jeho škola, Hudební věda 32, Praha, 1995
- Berkovec, Jiří: Musicalia v pražském periodickém tisku 18. století, Praha, SNTL, 1989
- Burney, Charles: Hudební cestopis 18. věku, Praha, SHV, 1966
- Culka, Zdeněk: Poznámky k problematice Černoohorského školy, Opus musicum 6, Brno, Státní filharmonie Brno a Svaz českých skladatelů str. 33 - 35
- Černušák, Gracián a kol.: Československý hudební slovník, Praha, SHN, 1963
- Černý, Jaromír & Koch, Klaus-Peter: Mitteleuropäische Aspekte des Orgelbaus und der geistlichen Musik in Prag und den böhmischen Ländern
- Dlabacz, Gottfried Johann: Allgemeines historisches Künstlerlexikon für Böhmen und zum Theil auch Mähren und Schlesien, Praha, G. Haas, 1815
- Dolmetsch, Arnold: Interpretace hudby 17. a 18. století, Praha, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958
- Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1900
- Fux, Johann Joseph: Werke für Tasteninstrumente, Kassel, Bärenreiter, 1964
- Gartner, Joseph: Kurze Belehrung über die innere Einrichtung der Orgeln, und die Art selbe in gutem Zustande zu erhalten, wie auch kleinere Ausbesserungen derselben in Ermanglung eines Orgelbauers selbst vorzunehmen/für angehende Orgelspieler verfaßt von Joseph Gartner, Prag, Druck und Papier von Gottlieb Haase Söhne, 1832
- Historische Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Redaktion
- Rochus Freiherr von Liliencron: ADB - Allgemeine Deutsche Biographie, Leipzig Duncker & Humblot, 1875-1912
- Hnilička, Alois: Portréty starých českých mistrů hudebních, Praha, nakl. Borový, 1922
- Hutter, Josef: Kniha o Praze, čl. varhany v Týně, Praha, Melantrich, 1930
- Kamper, Otakar: Hudební Praha v XVIII. věku, Praha, Melantrich, 1936
- Laukvik, Jon: Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis, Stuttgart, Carus-Verlag, 2000
- Ludvová, Jitka: Pět varhanických fundamentů; K české hudební teorii 18. a 19. století, Hudební věda, Praha, Academia, 1977, str. 146 - 155
- Navrátil, Karel: Osudy kostela, fary a školy u sv. Haštala v Starém Městě pražském, s připojením životopisu, historických dat o ostatcích sv. Haštala, mučedníka, a pobožnosti k těmž svatému, Praha, Rohlíček a Sievers, 1861
- Němec, Vladimír: Pražské varhany, Praha, nakladatel František Novák, 1944
- Pitsch, Carl Franz: „Museum für Orgelspieler Sammlung gediegener und effectvoller Orgel-Compositionen älterer und neuerer Zeit“ Praha, Marco Berra, 1832-34

Plánský, Bohumil: Minulost a současnost svatojakubských varhan v Praze, Praha, časopis Hudební nástroje, 1982

Quantz, Johann Joachim: Pokus o návod, jak hrát na příčnou flétnu, Praha, Supraphon, 1990

Quoika, Rudolf: Die Musik der Deutschen in Böhmen und Mähren, Berlin, Merseburger Verlag, 1956

Quoika, Rudolf: Die Orgel der Teinkirche zu Prag, Mainz, Rheingold-Verlag, 1946

Quoika, Rudolf: Orgelwerke Altböhmischer Meister, II. Josef Seger, Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1949

Sadie, Stanley; Tyrrell, John: The new Grove dictionary of music and musicians, New York, Macmillan, 2001

Seger, Josef Ferdinand Norbert: Composizioni per organo, Musica Antiqua Bohemica, díly 51 a 56, Praha, Státní hudební nakladatelství Supraphon, 1978

Schmid, Otto: Ausgewählte Orgelwerke altböhmischer Meister, Berlin, Schlesinger, 1938

Scholes, Percy Alfred: The Concise Oxford Dictionary of Music, London, Oxford University Press, 1973

Smolka, Jaroslav: Fuga v české hudbě, Praha, Panton, 1987

Smolka, Jaroslav: Problém autorství českých varhanních skladeb 18. století v Pitschově „Museum für Orgelspieler“, Hudební věda, Praha, Academia, 1977, str. 242 – 257

Steyer, Václav Matěj: Kancyonál Czeský Vice než osmset a padesáte pesnej na wsecky přes celý rok slavnosti, neděle a zasvěcené svátky, Praha, tisk Jiří Czernoch, 1683

Svoboda, Josef Antonín: Hlawnj chrám Marie Panny před Teynem: Geho půwod, osudowé a pamětnosti, Praha, Sommerowská kněhtiskárna, 1833

Šulcová, Kateřina: Když legenda ustupuje faktům, Hudební rozhledy VI, 1971

Theobald, Hans Wolfgang: Zur Restaurierung der Johann-Heinrich-Mundt-Orgel in der Teynkirche zu Prag, Beiträge zur Geschichte und Asthetik der Orgel, Band II, Bonn, Verlag Freiburger Musik Forum GmbH, 2001

Theobald, Hans Wolfgang: Zur Konzeption der Restaurierung der Orgel in der Teynkirche zu Prag, Konferenzbericht 17-22 September in Prag, Sinzig, studio verlag, 2000

Toulky hudební Prahou, Praha, Orbis, 1949

Straková, Theodora: Václav Pichl a jeho vztah k Giov. Bat. Martinimu (Neznámá data z korespondence), Časopis Moravského musea 47, 1962

Vanický, Jaroslav: K Segerovu výročí, Praha, časopis Hudební rozhledy X, 1957

Volek, Tomislav: Úspěchy a nezdary MAB, Praha, Hudební rozhledy XV, 1962

Wenig, Jan: Prahou za hudbou: Toulky zastavení, zamyšlení, Praha, Orbis, 1974

Zap, Karel Vladislav: Hlavní farní chrám Nanebevzetí Panny marie před Týnem ve Starém Městě pražském: jeho osudy, historické, starožitné a umělecké památnosti, Praha, tisk Jaroslava Pospíšila, 1854