

Úvod

Ve své interpretační koncertní praxi se dlouhodobě v ní spolupráci s ostatními nástroji. Komorní hra mě zaujala hned z několika hledisek, pro které jsem se rozhodla jí v novat obsáhlejší teoretickou studii. Jako objekt a prostor svého hudebního „bádání“ jsem si zvolila českou moderní tvorbu po 2. světové válce určenou výhradně pro varhany v propojení s jinými nástroji. Důvod je hned několik – moderní a současná tvorba pro varhany mě zajímá zvláště z pohledu interpreta, který praktickým způsobem (tedy studiem jednotlivých děl) sleduje vývoj varhanní tvorby. Výsledky pozorování jsou velmi stručně a jasně rozlišné. Oproti dřívějším dějinám dnes figuruje vyšší počet skladatelů, kteří se pouští do tvorby varhanních skladeb bez přímé praktické znalosti nástroje v podobě schopnosti na něj hrát, což bylo dříve naprostou samozřejmostí. Přesto mohou vznikat kompozice s kvalitními nápady, avšak ne se zcela zdalekým pochopením osobitosti tohoto nástroje. Tento zásadní problém se samozřejmě násobí ve využití varhan pro komorní hru, kde vedle správného uchopení vlastností nástroje musí autor vylenit dostatečný prostor pro nástroj další a ještě najít jejich společnou řeč. S tím úzce souvisí znalosti a představa skladatele o konkrétním typu varhan a prostoru, pro něž se rozhodne komponovat. Žádný jiný nástroj totiž nenabízí tak širokou paletu různorodých typů a charakterů jako právě varhany. Je jen málo zkušených autorů, kteří přesně ví, pro jaký druh nástroje svou kompozici zamýšlejí. Většina ostatních spoléhá na tzv. „univerzální“ moderní nástroj, což pak ve výsledku mnohdy nenaplní (a ani nemůže) jejich zvukové i technické představy.

Hned v úvodu je taky vhodné zmínit, že se ve své práci nebudu ani okrajově zabývat poměrně rozšířenou interpretační praxí, která zahrnuje celou řadu kompozic, jež nejsou převážně určeny pro varhany, ale pro svou žádanost a možnost širšího uplatnění si je interpreti pro tento nástroj upravují. Mnou sledovaná literatura je výhradně od počátku z etelně stylizována pro varhany.

Rovněž výběr pouze české tvorby po 2. světové válce má své opodstatnění. Především je vedle řady známých a hraných kompozic velké množství skladeb méně často nebo zcela neprovádných, které z naprosté většiny navíc existují pouze v rukopisech a tudíž k nim není snadný přístup. Tato práce by tedy mimo jiné měla

interpret m se zájmem o tuto tvorbu usnadnit orientaci v oblasti prost ednictvím informací o notových materiálech i autorech samotných.

V neposlední ad je pro m z ejm nejd ležit jším aspektem hudebn psychologická komunikace mezi interprety a jejich nástroji. Ve spojení s varhanami možná o to víc, že na jedné stran vzniká zvuk pomocí r zných technických vymožeností a na stran druhé proti n mu stojí v tšinou p irozen se tvo ící tón. P esto jsou schopny tyto dva rozdílné zvukové proudy dokonale splynout a vytvo it tak zvláštní neopakovatelný hudební tok.

Nástin vývoje komorní hry s varhanami

Z etelný vývoj a proměny komorní hry s varhanami lze sledovat již od dob baroka. V této hudební epoše, jejímž těžištěm byl generálbas, hrály varhany důležitou roli doprovodnou ve velkém množství vokálních i instrumentálních kompozic. Umění hry generálbasu, na jehož vrcholu jistě stojí vokálně-instrumentální díla Bachova, kladlo na varhaníky nároky především v teoretických znalostech harmonie zde uplatňovaných v praxi.

První osamostatnění varhanního partu směřem k sólovější podobě zaznamenáváme až u Mozartových tzv. Kirchensonat. Samotné označení pochází z pozdější doby, Mozart je nazýval pouze Sonaty all'Epistola, podle části katolické liturgie, k jejímuž doprovodu byly určeny. Ve své době mohly nahrazovat Graduale, druhý díl mešního propria, místo kterého mohla být provozována instrumentální hudba. V ranějších sonátách plní varhany funkci výhradně bassa-continua. Sonátám vzniklých po dubnu 1776 (KV244 a KV245) však Mozart varhanní party vypisuje. Pouze v Sonátě KV336 ale varhany získávají koncertní charakter. V pozdějších kompozicích se vrací opět k typu bassa-continua.

Romantismus přináší změny v chápání komorní hudby, která se stává nejen více svůlnou a i díky prostorům, ve kterých je hrána, vytváří se z komorního souboru varhanní doprovod. Zároveň také dochází k prudké proměně varhan jako nástroje. Varhany z dílen tehdejších varhanářů přebírají zvukové možnosti a funkci orchestru a samy se vydávají cestou symfonického zvuku. Pokud už se objeví komorní skladby s jiným nástrojem, varhany zde zastávají funkci doprovodného orchestru, či se samy stávají sólistou koncertu s orchestrem.

Teprve na přelomu 19. a 20. století, a pak hlavně v 1. polovině 20. století, se začíná rozvíjet samostatná tvorba pro komorní obsazení s varhanami (Joseph Rheinberger – Adagio a fuga pro housle a varhany, 1888; Theodor Kirchner – Dva kusy pro cello a varhany, 1890; Sigfrid Karg-Elert - Fuga, kantata a epilog pro housle a varhany, 1911; Joseph Haas – Dvě chrámové sonáty pro housle a varhany, 1926; Marcel Dupré – Balada pro klavír a varhany, 1932; Frank Martin – Chrámová sonáta pro flétnu a varhany, 1938).

Díky nárůstu velkých koncertních sál se dostávají do popředí do té doby neznámé nástrojové kombinace jako například varhany s klavírem. Jako odraz renesance barokní komorní hry s varhanami se ve 20. století objevují skladby nazývané Sonata da chiesa, které se v domě vracejí k dřívějšímu principu v podobě barokizujícího charakteru.

V českém prostředí je nástrojová komorních kompozic zvláště až ve druhé polovině 20. století. Nově se objevují skladby, kde varhany nejsou již pouhým doprovodným nástrojem, ale dostává se jim stále větší pozornost. Tento stav se odvíjí paralelně od vyššího postoje sólových varhanních skladeb a také pod vlivem nových moderních skladatelských technik. Každá kompozice pak v této době vzniká přímo pro konkrétní hudební těleso nebo na žádost sólových interpretů. Také přenesení varhan ze sakrálních do světských prostor umožňuje autorovi použít nástroj s takou libovolným nástrojem. V praxi se sice najdou některé kombinace, ve výsledku nemusí zdát příliš výhodné pro velkou disproporci, ale v podstatě žádné spojení není nemožné. Mnohostranný zvuk varhan láká autory v poslední době čím dál více. Již předem zmíněvané úskalí uchopení problematiky nástroje způsobené nepoměrným rozdílem notového zápisu proti výsledné zvukové podobě se odráží v kvalitě varhanní sazby u jednotlivých kompozic. Velká variabilita různých varhan a prostředí, ve kterých jsou umístěny, tuto situaci skladatel může nikterak neulehčit. Ve výsledku se za hranice českých pódíí a koncertů dostávají především kompozice z dílen autorů, kteří si byli schopni nejvíce osvojit varhanní specifika.

Rozvoj komorní hry s varhanami přináší nejenom řadu hudebních a psychologických aspektů. Jestliže byly varhany dříve plně podřízeny pouhému doprovázení sólového nástroje, nyní se v rámci propracování a osamostatnění partu dostávají na stejnou úroveň sólovému nástroji a jejich vzájemná komunikace tedy není jednostranně zaměřena. Přizpůsobení sólového nástroje i souboru bývá složitější vzhledem k rozdílným registracím u různých varhan a odlišným akustickým podmínkám. Samozřejmě, že všechny nástroje jsou nuceny se přizpůsobovat novému prostředí, ale jedině varhany v tomto dosahují největší amplitudy – jsou sály, kde je dozvuk téměř nulový a proti nim chrámové prostory, kde se dozvuk běžně pohybuje od 5 do 10 vteřin, což výrazně ovlivňuje tempa a artikulaci skladeb, které se v případě komorní hry musí podrobit i ostatní interpreti.

1. Varhany a žest

Nepopíratelně nejvýhodnější a ve výsledku nejlepší propojení jsou žestové nástroje s varhanami. Zvláště pak trubka. Dokonalost a kvalita kombinace těchto nástrojů je zejména postavena na výrazném charakterovém rozlišení, které však zároveň umožňuje plynulé splynutí. Trubka oslovuje svým jasným a zářivým tónem, který vedle mohutnosti a pevnosti zvuku varhan dostává příležitost náležitě vyniknout. Důležitým rysem trubky je, že v akustice domácího prostředí varhan, jímž jsou z velké většiny chrámové prostory, získává ještě více lesku a nosnosti tónu. Rovněž zvuková amplituda tohoto sólového nástroje je výhodným protípříkladem k varhanám, jímž tak umožňuje téměř sto procentní využití. V kombinaci s jinými nástroji se často výběr zvukových možností varhan musí velmi podřizovat a neumožňuje tak jejich plné vyniknutí.

1.1 Varhany a trubka

Douša Eduard

Narozen 31.8.1951 v Praze. Studoval hudební vědu na FF UK v Praze (1969-71) a skladbu na AMU v Praze (1972-77, V. Dobiáš a J. Dvořák). V letech 1978-79 si ještě rozšířil vzdělání postgraduálním studiem hudební teorie na AMU. Od roku 1986 vyučuje na Ústavu hudební vědy FF UK v Praze a od roku 1995 také na Pražské konzervatoři (hudební teorii a skladbu).

Fantasia „Ad honorem puritatis“ per tromba ed organo (1995) – natočena v českém rozhlasu v roce 2000 (Miloslav Laštovka – trubka, Josef Prokop – varhany), notový materiál pouze v rukopise.

Název skladby znamená v překladu „Chvála čistoty“ a zvukovost skladby se v domě vrací k jasné, pregnantní melodice, tonálně smíchané harmonii a zřetelné formě. Autor hojně využívá terciové příbuznosti akordů, ostinátních motivů v doprovodu a celá Fantazie je vystavěna na rozvíjení a proměně vodního tématu, které zaznívá v trubce hned po slavnostním začátku. V průběhu skladby je téma

zpracováno kánonicky, dochází k rytmické i tempové proměně, objevuje se v obou nástrojích, přestože varhany zde slouží více jako doprovod sólového nástroje. Varhanní part tak není příliš obtížný a celá kompozice i díky barevným harmonickým postupům přináší na posluchače světlo, optimismus a vnitřní pohodu.

Eben Petr

Petr Eben (1929 – 2007) je jednou z nejvýraznějších postav českých kulturních dějin 20. století. Přestože se ve studiích vynořoval zvláště klavíru a kompozici, varhany ve svých vzpomínkách označuje jako svůj „osudový nástroj“. Tento královský nástroj jej provázel celý život a právě díky tak vzácnému spojení vynikajícího skladatele a aktivního varhaníka, mimořádného improvizátora, vznikla v jeho tvorbě celá řada sólových varhanních skladeb a také několik děl v novaných komorních varhanách s jiným nástrojem. Jeho láska k varhanám ovšem pramení z jeho pevné víry v Boha, k jehož službě a chvále je tento nástroj především povolán. Není divu, že většina Ebenových děl pro varhany (nejen sólových) je tématicky orientována k vyjádření víry, zpracování rozličných biblických témat. Dělá se tak nejen prostě ednictvím volby nám tu, ale i využitím nápadu gregoriánského chorálu, jako jednoho z důležitých prvků Ebenovy kompoziční metody. V rámci mé disertační práce budu nyní v novat zcela výjimečný prostor analýze cyklu „Okna“. V mém osobním pohledu stojí toto dílo na vrcholu kompozic v české komorní tvorbě po roce 1945.

Cyklus ***Okna pro varhany a trubku podle Marca Chagalla*** (Bärenreiter Editio Supraphon, Praha, 46398) z roku 1976 vznikl na objednávku Galerie umění v Chebu. Bývalý klášterní kostel svaté Kláry v Chebu byl tehdy upraven na koncertní a výstavní síň s varhanami, která Ebena zvukově inspirovala k varhannímu partu tohoto díla. Přestože se nejedná o nástroj, který by vynikal jedinečností, právě tento typ univerzálních moderních títmanuálových varhan Ebenovi vyhovoval. Nejen díky dostatečné paletě barev rejstříků a jejich kombinací, ale i nepříliš velkým dozvukem v prostoru, který činí Ebenovy skladby překladně srozumitelnými. I když je jeho tvorba plná emocí, zvukových efektů, melodických invencí, důležitou složku tvoří logika a přehlednost jeho kompozičních nápadů, které ve velkých akustikách zanikají, což nemá být zámerem autora. Vztah Ebena k výtvarnému umění nejlépe vyjadřuje jeho citát: „Výtvarné umění je mi nejen trvalým zdrojem potěšení, ale i rádcem

a pomocníkem. To, co se snažím řešit v nehmotném světě, to, co vážím na imaginárních miskách prostoru a času, to řeší – na velmi podobné rovině – i výtvarné umění, jenomže hmatatelné a názorné.“ Jeho obdiv k výtvarnému umění a objednávka Galerie jistě usnadnily volbu námětu, kterým se staly vitráže Marca Chagalla. Autor je sice poznal nejprve prostřednictvím diapozitivů, ale později také na cestách v Zürichu, Remeši, Mohu a Metách. Dojem z promítání v autorovi zůstal po mnoho let, zvláště vzpomínka na slavnostní souzvuk světa a barev, který mu od prvních chvil evokoval souzvuk trubky a varhan. Originál dvanácti oken synagogy Hadassah v Jeruzalémě spatřil až při své návštěvě svatého místa v roce 1998. Cyklus Okna je mimořádný nejen námětem, zpracováním, myšlenkou, kterou do něj autor vložil, ale i jako pozoruhodný lánek estetického umění. Na počátku zde stojí Bible a její Starý zákon, z něhož inspiroval Marc Chagall námět dvanácti izraelských kmenů pro své vitráže. Bible nefiguruje pouze jako kniha pojednávající o historii a o Bohu, ale jako vzácné literární dílo, na němž se dle mého názoru také ukazuje a projevuje Boží záliba a láska k umění. Z ní inspirovaná vitrážová okna v katedrále v Chartres, která uchvátila Marca Chagalla. Na ně navazuje jeho malířské dílo, které je zhmotněno v oknech synagogy. Obrazový vjem z jeho uchopení tématu je natolik silný, že inspiruje skladatele k hudebnímu ztvárnění. U Ebena však poslušnost nekončí, jeho cyklus zaznívá skutečně po celém světě, nejen díky své autonomní kvalitě, ale také díky účelné interpretaci výjimečné skladatelské osobnosti, která oslovila varhaníky napříč národnostmi. Pokračování životního náboje díla se objevuje znovu v malířském hávu, a sice od malířky Ireny Stanislavové. Její citlivost a vnímavost umožňují syntézu výtvarného prožitku Chagalla i hudebního vjemu Ebena, dokresluje zde spojení těchto dvou uměleckých světů za podpory vlastních barevných vizí evokovaných Ebenovou hudbou.

Chagallovy vitráže jako námět

Dvanáct kmenů izraelských /1960 – 1963/, vitráže, 338 x 251 cm, Jeruzalém, Synagoga v Lékařském centru Hadassah-Hebrew university (Reuben, Simon, Levi, Jeodah, Zebulem, Issachar, Dan, Gad, Aster, Naphtali, Joseph, Benjamin)

K tvorbě vitrážových oken se Chagall dostává až kolem svých sedmdesáti let a výrazně tím přispívá ke své popularitě. Škála jejich využití je ohromná, od

církevních po sv tské budovy po celém sv t . Vznik vitráží spadá do Byzance, ale nejn v tšího rozvoje dosáhly v gotické architektu e v západní Evrop . Mezi nejnúžasn jší díla, která jsou ve Francii ke shlédnutí, pat í vitráže katedrály v Chartres, kterou navštívil Chagall v roce 1952, a Notre Dame v Pa íži. Chagall se k principu vitráží vyjád il takto: „S vitrážemi je to velmi prosté – pouze hmota (materiál) a sv tlo. A už jsou v katedrále nebo v synagoze, je to stále stejné – skrze okno prochází n co mystického. ... Pro m znamená chrámové okno pr hledný p ed l mezi mým srdcem a srdcem sv ta.“¹ Chagallovo poetické vylí ení a typické jásavé barvy posouvají vitráže do nových výšin. Dílo um lce samotného p ivedly do nových horizont . Dnes jeho skv lá okna nacházíme ve Francii, Izraeli, USA, N mecku, Anglii a Švýcarsku (p edevším v kostelech a pouze v jedné synagoze), ale i v etných muzeích. Realizace Dvanácti oken se uskute nila díky sklá skému mistrovi Charlesi Marqovi a jeho žen Brigitte, které Chagall potkal v roce 1958. Zakázka vzešla od Dr. Miriam Freund, prezidentky Hadassah (americká sionistická ženská organizace) pro synagogu zdravotnického centra Hebrew university na okraji Jeruzaléma, podporovaného práv touto spole ností. Ve spojení s židovskými náboženskými p edpisy okna neukazují žádné lidské bytosti, pouze jména kmen a biblické citáty v hebrejštin , stejn jako kv tiny, ptáky, ryby a jiná zví ata. Vycházejí ze 49. kapitoly Genesis a 33. Deuteronomia. Dílo bylo po dokon ení ozna eno za nejn v tší malí ský úsp ch po válce. P estože nám t izraelských kmen pochází jasn z text Bible, portrétované výjevy se pojí k text m jen neur it . Chagall se k tomu vyjád il takto: „Cht l jsem se t mito skly p epravit k hlubokému smyslu tajemství a spirituality, které cítím v Izraeli. l když podrobuji své ruce úkolu, stále nemám žádnou teorii, kterou bych svou práci popsal. Žádnou teorii se nesnažím následovat. B h lov ka stvo il bez teorie a um ní vzniká nejlépe bez ní. Vše, co mohu d lat, je pracovat pro um ní, zbytek je dílem Božím.“²

Eben v cyklus Okna je v jeho komorní tvorb pro varhany s jiným nástrojem prvním kusem. Po n m následují Fantasie pro violu a varhany Rorate coeli (1982), Krajiny Patmoské pro varhany a bicí (1984), Dv invokace na chorál Svatý Václave pro trombón a varhany (1987), Tres iubilationes pro ty i žest a varhany (1987), Gutenberg-Toccatu pro trubku, trombón a varhany (2000) a Hommage à Corelli pro housle a varhany (2004). Až dva poslední tituly se vymykají ryze duchovnímu

¹ Marc Chagall, Jakob Baal-Teshuva. Taschen, Köln 2000

² Marc Chagall, Jakob Baal-Teshuva. Taschen, Köln 2000

zamění. Každé konkrétní spojení dvou i více nástrojů přináší jiné možnosti a využití varhan. Amplituda dynamických dispozic varhan dosahuje vrcholu zvláště v kombinaci s více žesti, sólovou trubkou nebo bicími. Uvedomí si problematiku souhry s varhanami se odráží nejvíce právě v Oknech, kde Eben využívá aleatorních principů, aby umožnil svobodné rozvíjení obou nástrojů. Vyskytuje se zde pouze nemnoho ploch, ve kterých se nástroje rytmicky sjednotí a ještě méně momentů, které by komplikovaly vzájemné hudební dorozumívání. Naprostým kontrastem v tomto smyslu působí Krajiny Patmoské, kde je na vzájemnou souhru a návaznost kladen velký důraz. Zosobňuje zde rytmicitu jako základní vlastnost bicích nástrojů. Víme-li, že této kompozici předcházely v Ebenově tvorbě významné cykly Nedlní hudba (1957 – 1959) a Laudes (1964), můžeme tak sledovat vývoj varhanní sazby. K hlavním prvkům patří syntéza předchozích jevů, ale také určitě zjednodušení faktury i méně technicky náročných modelů. Tuto „úlevu“ autor varhaníkovi vynahrazuje novými formami notového zápisu – jenom ty, které plochy mají jasná taktová označení, často se vyskytují pouze modely různých délek (od několika tónů až k celým frázím) určené k etnému opakování závislém na délce melodie trubky. Přestože autor užitím aleatoriky jakoby zjednodušil souhru dvou interpretů, paradoxně vyvolal ještě větší nutnost sledovat bedlivě jeden druhého v jeho partu. Někdy totiž nelze předem spočítat, kolikrát se který model zahraje a pro plynulost, dobrý dramatický spád a hudební smysluplnost skladby je zapotřebí, aby měl zvláště varhaník neustále pod kontrolou, co právě trumpetista hraje. Eben tak dosáhl jiné formy vnímání hudebníků při společném hraní. Jako bychom se učili, že samozřejmě jednota nemusí být vždy tím nejdokonalejším, že si každý jedinec může zachovat svou vlastní identitu za předpokladu, že nepotlačuje identitu toho druhého, a dopřejí-li si dostatek času a prostoru, mohou se dorozumět a vytvořit krásný celek. Mistrovskou částí tohoto charakteru je začátek Zlatého okna. Nejprve zaznívá pravoslavný chorál v prosté a uchu lahodící harmonizaci. Po veškerém náporu předchozích částí je na okamžik posluchač zcela bez dechu, slyší nic, co je mu povdomé a co ho naplňuje klidem, náhle však vstoupí trubka se svou vlastní „synagogální“ melodií, která v první chvíli posluchače skoro vyděsí, má pocit, že mu někdo ošklivě narušil příjemnost okamžiku. Když však „názor“ druhého nástroje neodsoudí, za chvíli uvědomovat, že je schopen vnímat krásu obou tak rozdílných hudebních pásem, a teprve pak zažívá pocit dokonalého štěstí a porozumění. Jeden z mnoha důkazů, že hudba je jazykem univerzálním a svrchovaně nadnárodním, který umožňuje komunikaci i tam, kde slova selhávají.

Premiéra díla se uskutečila ve Smetanov síni Obecního domu v Praze dne 31.3.1977 v rámci koncertu nové tvorby českých skladatelů. Koncert byl složen z ryze komorních děl autorů Zdeňka Šestáka, Petra Ebena, Ivana Kurze a Václava Riedelbaucha. Ebenova Okna jako hudební dílo inspirované výtvarným uměním sice navazuje v tomto duchu již na tvorbu například Svatopluka Havelky – Hommage a Hieronymus Bosch a Václava Kučery – Orbis pictus, ale svou symbolikou překračuje hranice opisnosti a historičtí. Kritika koncertu od Jaroslava Smolky zveřejněná v Hudebních rozhledech (1977/6) hýčká pouze pozitivními komentáři a jednoznačně dílo vyzdvihuje. Smolka v něm spatřuje kromě jednoznačné osobitosti i prvky pozdní tvorby Janáčkovy i náznaky elegantního francouzského svta ve spojitosti s postavou Marca Chagalla. Na varhany tehdy hrál Milan Šlechta, na trubku Vladislav Kozderka. Od té doby se Okna dotkla naprostě v tšiny špičkových profesionálních varhaníků a trumpetistů nejen v Česku, ale i po celém světě. Patří k jedním z Ebenových nejhranějších kompozic. V kombinaci varhan s trubkou patří k nejvyhledávanějším skladbám 20. století. O rozšíření a prestiž tohoto díla se zasloužili i „Ebenovi v rní interpreti“ David Titterington, Susan Landale, Halgeir Schiagger, Siegelinde Ahrens. I trumpetová obec však v nuje dostatek pozornosti tomuto cyklu – výhody jednodušších prvků souhry a zároveň dostatečně náročné sólového partu trubky její u inily i povinnou skladbou Mezinárodní trumpetové soutěže Pražské jaro 2010. Hudebníci její mají v takové úctě, že neopomíjejí nazývat Okna tím výhradně českým jménem. Eben chápal cyklus Okna nejen ve spojitosti s Chagallovými vitrážemi, ale i symbolicky: „Okno, jako zdroj světla, okno jako směr pohledu z šera místnosti na nebe, směr od konkrétní obklopující reality do světa fantazie.“ Autor Ebenovy inspirace se dokonce shodou okolností dokal hudební nahrávky této skladby jako dárku k 90. narozeninám.

Notový zápis je od autora vybaven nejen obecnými dynamickými označeními, ale na mnoha místech i konkrétními registračními představami. Eben zde buďto popisuje pouze určitou skupinu rejstříků (například smyky na začátku Zeleného okna) nebo jednoznačné názvy i stopáže rejstříků. Svídí to o autorově dokonalém pochopení možností varhan, které se projevuje kromě registračních návodů především výbornou stylizací pro tento nástroj. Lze jen velmi těžko najít skladatele, který by byl schopen napsat opravdu kvalitní varhanní dílo bez toho, aniž by sám hru na varhany dobře ovládal. I díky tomu je Ebenovo dílo z české tvorby 2. poloviny 20. století tak

vy nívající. Krom poznámek ve varhanním partu se zde také objevují stručné návody k provádění aleatorních ploch, které usnadňují interpretům pochopení záměrů autora, ale zároveň umožňují vznik pokaždé trochu odlišného hudebního výsledku.

Modré okno Ruben /Con moto persistente/

Otec Jákob řekl: „Rubéne, tys máš j prvorozený, síla má a prvotina mého mužství; povzneseností a mocí překypuješ, přetekls jak vody.“

První kniha Mojžíšova /Genesis/ 49, 3-4

„S vlněním moře, rybami ve vodách a ptáky v povětří, vše v ustavičném pohybu.“

Petr Eben

Na bílém pozadí leží nebeská modř, která majestátně svítí. Tato modř ztělesňuje lehkost vzduchu a přizračně šumění moře. Ty i ptáci a ty i ryby se s mohutnou životní silou zmocňují svého živlu. Nad nimi září slunce s vybíhajícími paprsky a hebrejská slova v jeho středu svědčí o Boží přítomnosti.

Nosný chorální motiv citovaný po částech v pedálu varhan otevírá čtyřtý (také 20-ti minutový) cyklus. Jednotlivé úseky chorálu jsou v introdukci prokládány vzestupnými pohyby v manuálu, které jsou zcela pravidelně melodicky členěny na 4 + 5 not v rámci pulzace triol.

The image shows a musical score for organ, titled "Modré okno Ruben" by Petr Eben. The score is written for organ, with staves for "Manuale" (Manual) and "Pedale" (Pedal). The music features a 4+5 note triplet pattern in the manual part, which is repeated in the pedal part. The score is marked "mf" (mezzo-forte) and "poco f" (poco forte).

Po krátkém úvodu varhanám z stává triolový motiv a opakovaná citace hlavy tématu chorálu, zatímco trubka nad nimi se vší z etelností a klidem p ednáší varia n rozvíjenou chorální myšlenku. Jakoby trioly symbolizovaly neustálý pohyb ryb ve vod a chorál citoval hebrejský text umíst ěný v nejvyšší ásti vitráže. První obm ny chorálu p icházejí společ n se zm nou triolového ostináta varhan – ztrácí sv j melodický charakter a stává se pouze rytmickým a harmonickým doprovodem, o to více upoutají více etné p írazy v melodii trubky, které evokují vzlétajícího ptáka ve st edu obrazu, jenž jako by svým rozmachem cht l propojit klid plujících ryb a vznešenost a vážnost textu. Krátká mezihra varhan pracuje s motivem z druhého ostináta a s dvoutaktovým návratem za átku, který vyústí v prom nu rolí varhan a trumpety – varhany zde p ednášejí homofonn stylizovaný chorál, trubka dodává energii a tep triolovým ostinátem. Oproti úvodu zde však musí rytmicky ostináto p esn zapadat do chorálu, vyžaduje naprostou p esnost obou interpret .

The image shows a musical score snippet. The top staff is a trumpet part starting with a rest followed by a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) marked *mf*. Below it are two staves for harpsichord: the upper staff has chords (G4-B4, G4-A4, G4-F#4) and the lower staff has a bass line (G3, F#3, G3). The harpsichord part is marked *poco f*.

Následn se ze sekundových postup v trubce rozvine melodicky i rytmicky lenit jší melodie, varhany zm nu charakteru umoc ují zpracováním chorálu unisono v gradující dynamice zp sobem „roztrhání“.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a trumpet part with triplets of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (C5), marked *poco f*. Below it are two staves for harpsichord: the upper staff has unisono chords (G4, A4, B4) and the lower staff has unisono chords (G4, A4, B4). The harpsichord part is marked *poco f*.



Druhá varhanní mezihra pracuje s neutuchajícím triolovým pohybem p eneseným do pedálu, ale i s imitacemi rozpínaného chorálu v trubce v secco akordech. Akordy nastupují vždy po odezn ní trubky. Poslední triolová mezihra varhan p evádí ke gradaci záv ru v ty, kde se poprvé a naposled spojí oba nástroje ve slavnostní citaci tématu chorálu. Sjednocením myšlenky tedy kon í tato rytmicky motorická v ta.

Zelené okno Issachar (Andantino pastorale – Allegretto – Legato cantabile)

„Isachar, to kostnatý je osel. Mezi dv ma ohradami odpo ívá. Uvid l, jak dobré odpo inutí mít bude a že rozkošná je zem . Sehnul h bet a b emena nosil, podrobil se otrockým pracím.“

První kniha Mojžíšova /Genesis/ 49, 14-15

„Orientální pastorale s ležícím oslíkem s onou tak lidsky výmluvnou tvá í, jež mají všechna chagallovská zví ata, a k tomu hý ící kytice a réva na okraji.“

Petr Eben

Sv tlá vonící zele tohoto okna je výrazem jara a rajské blaženosti. Víno, rostoucí v zemi Isachar, pne se jako girlanda kolem celého okna. „Kostnatý osel“, symbol tohoto kmene, pokojn užívá nádheru krajiny. Uprost ed okna dv požehnané ruce píší do prozá eného trojúhelníku první verš Jákobova žehnání.

Druhá vta cyklu má velkou tídílnou formu a nejvíce ze všech využívá zvláštních zvukových variací netradi níh tэмbr v trubce. Základem je stídání dvou trubkových sordin – Hush-hush a straight mute, druhá z nich nachází ast ji uplatn ní v jazzu. I toto propojení nás p evádí do avantgardního francouzského sv ta. V ta p ekypuje lyri ností, zp vností, uvoln ností i lehkou hravostí, vše ve vyváženém pom ru. Nejvíce ze všech v t umož uje využití agogických prost edk . Pokojná atmosféra, která na nás promlouvá z obrazu, zrcadlí se v odpo ívajícím oslovi se promítá v prvním díle (A) pastorálního lad ní. Sordinovaná trubka podbarvovaná smykavými rejst íky p ednáší prostý motiv, který se rozvine v lehce naléhavou melodii. Varhany zde plní p edevším harmonickou složku s nepatrnými vsuvkami rychlejších motivk , které jako by pouze e ily v ni a erstvost jarního vzduchu. Vnit ní len ní evolu ního st edního dílu B je a-b-a'-a-c-b. St ídají se zde plochy hravé až jazzov lad né, ve kterých varhany nejprve pouze motoricky doprovázejí staccatovými akordy, zatímco trubka uvádí zajímav rytmicky vystav nou melodii. Jako by tato ást byla tím blahodárným nekon ícím pnoucím se vínem kolem celého obrazu, symbolem hojnosti této zem , to, co jí p ináší radost a užitek.

③ Allegretto (♩ = 108)
con sord (straight mute)

ban ritmico
staccato

mp a piacere

Flauto 8+1

mp 3/4

mp 3/4

Následující plocha vnáší kouzelnou tane nost v melodii trubky ozvlášt n nou na r zných dobách akordy v pravé ruce varhan, které p sobí jako sv ží kapky rosy. Návrat rychlé ásti p ináší zm nu – varhany se krom svého ostináta ujímají i p vodní melodie trubky p enesené do pedálu, toto pedálové sólo pat í

v kombinaci s probíhajícím ostinátem k interpretaci náročnějším místem. Je zakončené efektním glissandem v pedálu, po kterém se vrací v původní podobě s melodií v trubce.

The image shows a musical score for a flute. At the top, there is a single staff with a fermata. Below it, the instrument is identified as 'Flauto 8', 4', 2'' and the tempo is marked 'm^o'. The score is divided into two parts. The first part is marked 'staccato' and consists of several measures of eighth notes. The second part is marked 'f marcato, a piacere' and features a melodic line with triplets (indicated by '3' and '5') and a glissando (indicated by a wavy line) leading to a final triplet of eighth notes.

Kromě potěby obměny zde autor jistě i pragmaticky svůj první citaci varhanám, aby si trumpetista mohl odpočinout. Druhá část je obohacena o rozvíjení melodie, její rozpínání a zvukovou gradaci. Jako by symbolizovala námahu a práci, kterou je zapotřebí k obdělávání půdy vynakládat. Pechod do tanečnické plochy zprostředkovává přebrání posledního tónu varhan do trubky. Návrat po áte ního dílu A je již pouze dovršením uklidnění a zaznívá ve zkrácené podobě.

ervené okno Zabulon (Risoluto e drammatico – Meno mosso – Molto agitato – Tempo I.)

„Zabulón se rozloží až k během moře, tam, kde loď kotví, dosáhne až k Sidonu svým bokem.“

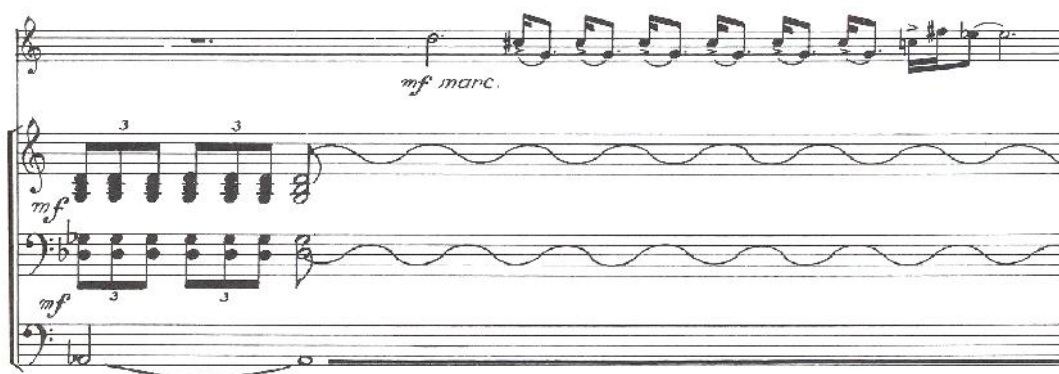
První kniha Mojžíšova /Genesis/ 49, 13

„Se západem slunce nad mořskou hladinou, nad níž se v dramatickém oblouku vymrštily dvě pestré ryby.“

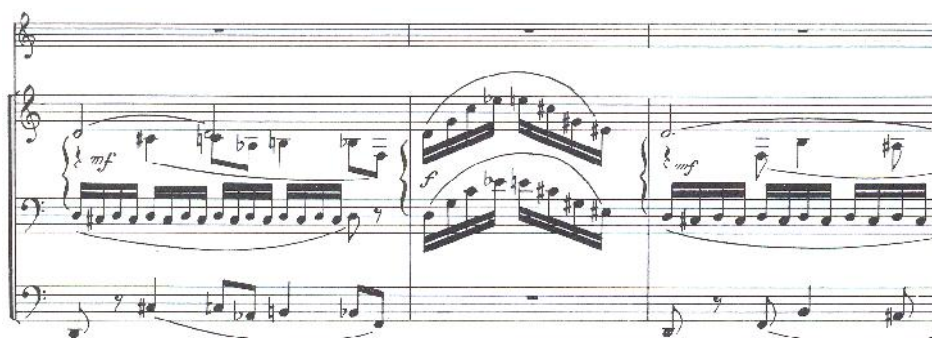
Petr Eben

Ve vzrušující červení pluje Zabalónova loď, ozářena zapadajícím sluncem. Nad nimi v dynamickém oblouku létající ryby.

Propojení bojovné červené barvy s dramatickým hudebním materiálem plně koresponduje se vzrušivou atmosférou výjevu plující lodi, nad kterou se v povětří objevují skákající ryby. Jediným jednotícím prvkem osobitě pojatého rondového principu (A – B – A – C – A – D – A) je tečkovaný lombardský rytmický model, který prochází celou v touto v r zných melodických podobách. Krátký energický úvod varhan je okamžitě podpořen nástupem trubky s melodií lennou a – b – a. Různé fanfáry jako by svolávaly k boji.



Ve Starém zákoně je moc a vláda vždy vykoupena bojem i válkou, ve které musí být nepřítel poražen. I proto zde tak dobře souzní rudá barva s použitým hudebním materiálem. Díl je zakončen krátkou varhanní mezihrou, která reflektuje tečkovaný rytmus. Nový díl B využívá ve varhanách stejného stídání manuálů a tedy okamžitých dynamických změn. Ryby skákající nad hladinu zde připomínají vkládané takty dvou rozložených akordů a zároveň pohyblivá melodie trubky využívající staccato.



Návrat dílu A je ukotven o velkou sekundu výše a nap tí roste i zásluhou dvojitého jazyku v trubce. Nový díl C p ináší na chvíli uklidn ní v dynamice i v naléhavosti a dobyva nosti p edchozího te kovaného rytmu. Rytmus z stává, ale nabývá spíše houpavé mírumilovnosti. Zp vné téma se varia n rozvíjí, každá variace je ukotvena malým taktovým záv rem in C. Úsek nabývá op t na dramati nosti, kterou p ipomene i použití st elného motivu úplného za átku skladby. Varhanní mezihra p ináší rozvoln ní i v podob provedení – ostinátní figury levé ruky doprovázejí lenitou melodií, do které vždy v záv ru vstoupí dvojhlasý pedál. Návrat dílu A op t p idává vzrušení evokované tentokrát trojitým jazykem v trubce. Díl D pomáhá gradaci rychlejším tempem, op t lombardskými rytmy a nar stající dynamikou, která vyústí v záv re né prvotní melodií trubky ješt o p ltón výše, do které vpadnou prudké secco akordy ve varhanách zakon ené hrou p edloktím. Zb silé opakování lombardského rytmu kon í útržkovitými, avšak direktivními akordy varhan, které uml í nekompromisní trubku.

Zlaté okno Levi (Festivo, Allegro)

„Budou vyu ovat tvým práv m Jákoba a tvému zákonu Izraele, budou klást p ed tebe kadidlo a na tv j oltá celopaly.“

Pátá kniha Mojžíšova /Deuteronomium/ 33,10

„Vno ené do zá e sv tla a op t s pohárem plod a kv t .“

Petr Eben

ty i fantastická zví ata tajemn zt les ují moudrost a náboženského ducha synagogy. Pohybují se jako v tanci kolem ob tní nádoby, napln né kv tinami a plody a kolem Davidovy hv zdy. Žlutá barva, barva slune ních paprsk a Božího sv tla stup uje svatou atmosféru tohoto okna. Na deskách zákona jsou napsána první slova Jákobova žehnání kmenu Lévi.

Poslední v ta je veskrze vrcholem cyklu. A už zvolenou zlatou barvou nám tu, která je symbolem vznešenosti a slávy, tak prostoupením všech slohových vrstev užitých v evropském hudebním vývoji. Eben v rámci cyklu cituje, stylizuje i adaptuje do svých hudebních představ chorální intonace odvozené z gregoriánského chorálu, ale i nápvy ortodoxní a synagogální. Úvod patří již dříve zmiňovanému pravoslavnému chorálu, který svým použitím proslavil P.I. Čajkovskij v Overtuře 1812. V českých zemích jej použil např. P. Olejník ve své Liturgii svatého Jana Zlatoústého se staroslověnským textem. Homofonní harmonizace chorálu ve střední poloze varhan na autorem předepsaný Principál 8' plně připomíná zpěv mužského sboru. Tento prvek symbolizuje jeden z kořenů malých osobností – jeho ruský předvod.

Židovskou víru Chagallovu naproti tomu připodobuje trubka, která v monomelodickém pásmu volně cituje synagogální melodie, tak jako spatřujeme hebrejskou hvězdu v horní části okna. Splynutí dvou odlišných vrstev – monofonní horizontální linie s vertikální harmonickou výslednicí – vytvoří dvoupásmovou stratofonii. Volná rytmická sazba obou nástrojových partí vede pokaždé k lehce pozmeněnému provedení, tak jako světelné paprsky nikdy nepronikají oknem ve stejné míře a intenzitě. V první části v trubce kromě synagogálních nápěvů dvakrát zazní úplná citace pravoslavného chorálu. Varhanní mezihra ve formě tria pracuje s různými částmi chorálu, vyvrcholí

v krátkém toccatovém úseku, jehož ú in je založen na clustrech posazených v rámci celého manuálu. Nový díl p ináší novou výraznou melodií, již je Ebenova váno ní antifona „Veselte se nebesa, zajásej zem “. V této ásti se varhany poprvé rytmicky spojí s trubkou.

The image shows a musical score for organ and trumpet. The organ part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and is marked 'sempre legato' and 'f senza mixt.'. The trumpet part is written on a single staff and is marked 'poco f'. The organ part consists of a series of chords and moving lines, while the trumpet part plays a melodic line.

Ve snaze se ještě více trubce přiblížit varhany po chvíli opouští vícehlas a melodií v trumpetovém rejstříku vytvářejí mírně upravený kánon k sólové trumpetě.

The image shows a musical score for trumpet and trombone. The trumpet part is written on a single staff and is marked 'poco f'. The trombone part is written on a single staff and is marked '+ Tromba 8' poco f'. The trumpet part plays a melodic line, while the trombone part plays a similar line an octave higher.

Upravená melodie antifony pak přechází do nejnižších pedálových poloh. Po ní se opět vrací zajímavý išt dvojhlasý duet varhan a trubky, v jehož závěru ještě varhany připojí tenčí hlas hraný pedálem opět s použitím jazykového rejstříku. Zkrácená toccatová mezihra převádí gradaci k finálnímu závěru, kde trubka naposled cituje celou antifonu za mistrovského doprovodu varhan. V závěrečné frázi antifony Eben neekan vypichuje předposlední tón melodie trubky a nechává jej zaznít o oktávu výše. I v tomto momentu se ukazuje náročnost celého cyklu. Zlaté okno pro svou plynulou gradaci a strhující závěr bývá uváděno i jako samostatný kus.

Laburda Jiří

Narodil se 3. 4. 1931 v jiho české Soběslavi, lásku k hudbě získal u svých rodičů a základy hudebního vzdělání u prof. Josefa Petra a prof. Emanuela Rataje. Byl soukromým žákem Karla Háby, Zdeňka Hůly a dr. Eduarda Herzoga. V letech 1952-55 studoval hudbu na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a poté na tehdejší Vysoké škole pedagogické (1956 - 1960). V roce 1970 získal titul doktora filozofie (disertační práce „Symfonie D. D. Šostakoviče“). Je autorem třídílné vysokoškolské učebnice „Diatonická harmonie“. Na Pedagogické fakultě UK vyučoval hudebně teoretické předměty, od roku 1999 také na Pražské konzervatoři.

Jeho kompoziční práce se opírá o tradiční vyjadřovací prostředky a stylově navazuje zejména na neoklasicismus. Z novodobých skladatelských technik jsou mu nejbližší aleatorika a dodekafonie. Z jeho velmi početného díla bylo vydáno přes 170 skladeb tiskem, a to převážně v zahraničí. Jeho skladby byly vícekrát oceněny na soutěžích u nás i v zahraničí. Společně s Jiřím Ropkem, Václavem Nelhybelem a Petrem Ebenem patří k autorům, kteří v nově v rámci své tvorby nejvíce kompozic varhanám ve spojení s jiným nástrojem či nástroji. Jeho varhanní instrumentální komorní tvorba čítá 14 opusů (názvy viz. přehled).

Triste - pro trubku a varhany (1991, durata 6 min., vydáno 1994 nakladatelství P. J. Tonger Editionsnummer: 2502 P.J.T.), v ČR dosud neprovedeno.

Krátká jednovtá skladba je ukotvena v mloké Es dur a spíše než obrazem skutečného smutku je určitém melancholicky laděným přemítáním. Sólová, periodicky přelíná a tonálně centralizovaná melodie patří trubce, harmonicky barevný doprovod s polyfonními prvky náleží varhanám. Sazba obou nástrojů je velmi citelná a bez výrazných technických obtíží.

Canto Pasquale pro trubku a varhany (1993, durata 4 min.), vydáno Musikverlag W. G. Haas, Köln 1993, Editionsnummer ISMN M-50 000-121-1. Premiéra Altenburger Dom, 12. 4. 1993 Ensemble Trompete und Orgel Köln - Wolf G. Haas trubka, Paul Wisskirchen - varhany).

Skladba vznikla na žádost W. G. Haase, který ji nejen vydal, ale i premiéroval. V zadání figuroval německý velikonoční chorál *Christ ist erstanden*. Formálně je jednovtá skladba tvořená několika velmi jednoduchými variacemi na vybraný chorál, jehož melodie zůstává v průběhu téměř nezměněná. V českém liturgickém prostředí je tento nápis znám jako jeden z nejstarších českých chorálů *Bůh všemohúcí*. Varhany opět plní doprovodnou funkci sólové trubce, důležitá je především harmonie, polyfonní motivy, pedál se objevuje pouze ve dvou variacích jako nejnižší tón akord.

Sonata da chiesa Nr. 3 (*Navitatis Christi*) pro trubku a varhany (1997, durata 15 min.) Vydána W. G. Haas, Köln, Editionsnummer ISMN M - 50 000 - 673 - 25; nahrávka CD „Festliche Weihnacht aus dem Dom zu Altenberg“ (Haas Classic Cologne, HCC 98002.4)

Skladba byla napsána a znovu nově koncertnímu trumpetistovi a nakladateli W. G. Haasovi, který ji premiéroval 7. 12. 1997 v Hohen Dom in Altenberg. Je inspirována vánoční tematikou, jak to dokládají i názvy jednotlivých vět (*Alleluja!*; *Ave genitue - Zdravas, rodi ko*; *Puer natus est nobis - Dítěčko narodilo se nám*; *Laeventur caeli et exsultet terra! - Veselte se nebesa a plesej země*).

Stejně jako u ostatních Laburdových kompozic pro varhany s trubkou i zde vystupují do popředí totožné rysy kompoziční práce, která je založena především na harmonickém zpracování použitých nástrojů, kde vedoucí úloha je ponechána sólovému nástroji a varhanám neustálý doprovod. Duchovní náměty skladby rovněž předurčují zvláště k provádění v chrámových prostorách a nejlépe při liturgiích.

V sonátě je opět využito hlavně manuálu ve varhanách, pedál zaznívá jen výjimečně. Charakter jednotlivých vět a příslušných doprovodů ani nevyžaduje žádné experimentální rejstříkové kombinace, stačí si vytvořit několik dynamických stupňů, které se odvíjejí od vystavné melodie. V poslední čtvrté větě zaujme použití anglické vánoční písně, známé v českých podtextem *Na svatého Štěpána* (*Good King Wenceslav*), kterou použil Petr Eben pro své variace *A festive voluntary*.

V tvorbě J. Laburdy pro trubku a varhany ještě nalezneme ***Solenne*** (1996, durata 11 min.) a ***Variazioni di Natale*** (1999, durata 8 min.) - vydáno Haas

Meisl Jan

Jan Meisl se narodil 4.10.1974 v Kyjov . Studoval na Ruské hudební akademii Gn siných v Moskv , na AMU v Praze a na Vysoké škole múzických um ní v Bratislav . Jako skladatel, libretista a básník se adí k nejúsp šn jším autor m mladší generace. Od roku 2007 p sobí jako svobodný um lec, je laureátem n kolika národních i mezinárodních sout ží. Od roku 2011 vyu uje na pedagogické fakult Jiho eské univerzity v eských Bud jovicích. Pro svou kompozi ní práci erpá z hudby duchovní, sv tové a lidové, jazzu a rocku. Vyvažuje ji syntézou klasických forem a usiluje o hledání nových a p irozených zvukových možností. Varhany použil již celkem v 16 skladbách sólových, komorních, s vokální složkou i v multimediálních instalacích.

Blind Angels – Slepí and lé – Introduction and toccata for trumpet and organ, op. 30 (2008)

Podtextem kompozice je p íjezd do Prahy – „...brzké chladné únorové ráno, metro stanice And l – lidé vypadají, jako kdyby byli mimo realitu svých život – Slepí and lé.“ Skladba zatím nebyla provedena.

Op. 30 Slepí And lé, stejn jako jeho dv další skladby op. 58 In Your Slipstream i op. 104 Gloria, vznikl pro skladatelskou sout ž v n meckém Saarlouis. Z konkrétního ur ení pramení až p ekvapiv detailní registra ní poznámky, které vznikly po konzultaci s varhaníkem Christoferem Bonheimerem na nástroji v kostele Kaiser Wilhelm Gedächtnis Kirche v Berlín , kde autor t i roky pobýval. Registrace je p ímo uzp sobena pro nástroj v Saarlouis, na který m la být skladba v p ípad úsp chu v sout ži provedena. Proto se objevuje nap . druhý manuál jako hlavní, což je práv typické pro nástroje v n meckém prost edí.

Úvodní Introdukce je vystav na ze ty r zných ploch, které se od sebe navzájem liší nejen hudebním materiálem, ale i tempem a dynamikou, zároveň je však spojuje výb r tónových skupin. Vstupní ást je charakteristická sestupnou velkou septimou v trubce, z níž se rozvíjí hlavní téma, které je n kolikrát opakováno za varhanního doprovodu výraznou skupinou rozložených p eznívajících disonančních souzvuk . Celý úsek je založen na neustálém st ídání takt , ímž je zcela narušeno pravidelné

metrum, navíc umocněné možností rubata. Jako by na nás dýchla potácivost znavených lidí v brzkém ránu. Druhá kratší část p ináší st ídání jednoduchého motivu mezi varhanami a trubkou, jako by mezi nimi probleskl náznak komunikace a vzájemného povšimnutí. T etí téma využívá lomené melodie v pedále a táhlých tón trubky (ve skute nosti opisují p edchozí jisk ivou figuru, ale jsou p íliš zatíženy). Poslední klidné tvrté téma, jehož hlavou je prima, kvinta a oktáva vždy od jiného tónu v trubce, jako by ještě více nazna ovalo prázdnotu a chlad. Všechna témata jsou p esn za sebou se azena, pouze první téma se objeví op t v záv ru.

Toccatu pracuje se šestnáctinovým tématem varhanního doprovodného motivu první ásti Introdukce. Autor op t neustále m ní taktová ozna ení (nej ast ji se st ídá 2/4 s 5/8, ímž se posouvá pokaždé akcent na jiné místo staccatové melodie), zároveň tím velmi komplikuje p esnost souhry v rychlém tempu. Rychlé tocatové téma se objevuje i v pedále. Druhé zp vné legatové téma v trubce je následováno v obráceném pohybu pedálem varhan za stálého tocatového doprovodu. St ední díl pat í tém doslovné citaci Introdukce. T etí díl je op t návratem k toccat . Záv r naposledy cituje první téma Introdukce a po n m krátkou codu tvo enou tocatovým motivem v melodickém i rytmickém unisonu.

Zemek Novák Pavel

Narozen 14. 10. 1957 v Brn . Studoval hru na hoboj a skladbu na Brn nské konzervato i (Bohuslav ehov , 1971-77), poté pokrač oval ve studiu skladby na JAMU (Miloslav Ištvan, 1977-81, 1982-88). Hudební vzd lání si rozší il ještě stipendijním pobytem v Londýn (studium skladby u Georga Benjamina) a v Pa íži (Gérard Grisey). Nyní je profesorem skladby na Brn nské konzervato i a JAMU. Jeho pevné duchovní zázemí (katolická víra) je mu trvalým inspira ním podn tem, a proto také n která jeho díla od po átku p ekra ují úzký koncertní rámeček a jsou ur ena pro akustické prostory chrámu.

***Pana doktora Julínka váno ní intráda pro trubku a varhany* (1998)**

Skladba je zamýšlena jako slavnostní vstup p lno ní mše. Tomu odpovídá zjednodušená melodicko - harmonická složka se zvýrazn nou terciovou vertikálou,

jako i volba sv tlé tóniny F Dur a celková stru nost skladby. Fanfárové téma trubky je varia n rozvíjeno za prostého a radostného doprovodu varhan. ásté repeticé umoř ují praktické zkrácení í prodloužení skladby v závislosti na délce liturgického vstupního pr vodu.

Druhá váno ní Fanfára (2000) pro trubku a varhany

Blíží se charakteru liturgické mezihry. K tomu náleží propracovan jší detail melodické linie a také volba m k ích tónin (Es, E...) a jemn jší dynamiky. Ve druhé ásti fanfáry je použit drobný motiv z Dvo ákova Requiem (Quam olim Abrahae). Stupnicovit vzestupné téma trubky je dopl ováno nejprve prostým doprovodem, který motivicky pracuje s melodií tématu. V rozvinut jší podob ě dokonce téma uvedeno i v pedále. Díl B p ináší odleh enou atmosféru v podob ě tichých staccat s p írazy v manuále varhan.

Dobré paní Nešp rkové variace Velikono ní (2000) pro trubku a varhany. Mají funkci postludia. Zpracovávají eskou velikono ní píse „Alleluja! Živ bu nad smrtí slavný vít z“ a to prostým tradi ní m zp sobem melismatického zdobení melodického základu, p í emž drobný pohyb p echází i do sólové trubky. Kontrast k této technice vytvá ejí delší prodlevy v obou nástrojích. Všechny t í zmín ěné skladby vznikly díky zájmu již zesnulého rodinného p ítele autora, pana Mudr. Jaroslava Julínka.

Hlavní melodie velikono ní písn ě náleží trubce, varhany doprovázejí nejprve pouze jednohlasými dvaat icetinovými rozklady, krátkou mezihrou se však také ujímají tématu v podob ě cantu firmu v levé ruce za stálého figurálního doprovodu. T etí díl je í p es charakter postludia a slavnostní písn ě v ppp, jako by byl pouze tichou ozv nou velikono ní radosti v srdci v ících.

Pazour Ji í

Narozen 17. 1. 1971 v Žatci. V roce 1991 absolvoval Pražskou konzervato v oboru skladba (Vadim Petrov) a klavír (Vladimír Topinka). Poté pokračoval ve studiu skladby na AMU v Praze u prof. V. Riedlbaucha. V nuje se koncertní, kompozi ní

a pedagogické innosti. Sólová koncertní innost je u n j zam ena p evážn na klavírní improvizaci.

Fantazie pro trubku a varhany (1992). Premiéra Atrium Žižkov 4. 12. 1992
J. Rou ek - trubka, M. Hradecká - varhany. Notový materiál pouze v rukopise,
nahrávka formou pracovního snímku z premiéry.

Jedinou komorní skladbu s varhanami psal J. Pazour ještě b hem studií na HAMU, obsazení vzniklo na základ zadání pedagoga. V této souvislosti je d ležitě si uv domit, že o t i roky d íve Pazour v profesor Václav Riedlbauch napsal svoji Novoro ní meditaci. Z tohoto pohledu se jeví zajímavým ur ité srovnání t chto dvou kompozic a tedy vlivu u itele na studenta. P estože jsou ob kompozice podobn rozsáhlé (cca 10 min.) a u Riedlbaucha je Meditace dopln na samostatným dov tkem, jsou si blízké minimáln svým potemn lým a pochmurným charakterem a ur itou hravost a rozvernost Riedlbauchova Dov tku lze ve skromn jším m ítku nalézt ve st edním rychlém dílu Fantazie. ty i základní hudební témata se prolínají celou kompozicí, postupn v obou nástrojích, pokaždé je téma p edstaveno jakoby z jiného úhlu pohledu. D ležitými stavebními prvky jsou ostinátní figury doprovodných septakord v levé ruce varhan, které nejen ur ují harmonii, ale dodávají Fantazii ur itou zat žkanost a krá ející ráz. S úvodní smutnou melodií trubky se setkáme zvlášt ve vrcholu skladby p ed záv rem, kde je hlavní hudební myšlenkou a v podstat cílem sm ování fantazie. Z rytmicky jednotvárné osminové melodie z úvodu varhan se vyklube rychlý st ední díl, kde melodii p ebírá a rozvíjí trubka. Dalším nep ehlédnutelným prvkem jsou motivy opakovaných tón , nejprve v trubce, a pak i ve varhanách. Druhý díl p ináší druhé zp vné téma, které se op t v mnoha imitacích objevuje v celé kompozici, typická je pro toto téma i forma rozpínání interval , ímž dosahuje autor v tší naléhavosti. Pedál varhan plní zvlášt funkci prodlev a basových tón v rámci akord , ale i rytmicko-melodických skupin evokujících nap . tympány. V rychlejší st ední ásti se objeví n kolik prvk náro n jších na souhru jako je unisono v šestnáctinách nebo dopl ované skupiny staccat mezi ob ma nástroji. Jinak je kompozice velmi p ehledná a propojení hudebních témat mezi nástroji úzké. Bou livý vrchol citující hlavní téma úvodu v trubce a v pedálu varhan unisono, zatímco pravá ruka pracuje s osminovým tématem úvodu, je vyst ídán tichým záv rem, kde pat í hlavní slovo op t trubce, p ednášející nyní druhé lyrické posmutn lé téma. P estože autor up ednost uje

akustiku sálových koncertních prostor, myslím si, že právě vzhledem k náladě i způsobilosti trumpetových melodií by skladba přesvědčivěji vyzněla v akustice chrámové.

Riedlbauch Václav

Narozen 1.4.1947 v Dýšíně u Plzně. Studoval na Pražské konzervatoři (1962 – 1968) hru na akordeon (Josef Smetana) a skladbu (Zdeněk Hledík). Ve studiu skladby pokračoval na AMU v Praze u Vladimíra Václava Dobiáše. V současné době vedle výuky skladby na HAMU působí na katedře Ars managementu Vysoké školy ekonomické v Praze. V letech 2001 až 2009 byl generálním editorem České filharmonie, v letech 2009 – 2010 pak ministrem kultury České republiky.

Novoroční meditace (Fantazie s doprovodem pro trubku a varhany, 1989, vydáno Triga, Praha 2011; TR 0111)

Premiéra: 1989 /Vladimír Rejlek – trubka, Josef Popelka – varhany/

Fantazie v sobě ukrývá spíše reflexivní než meditativní prvky. Oba nástroje spolu od začátku až do konce úzce spolupracují, jako by se zvláštním prolínáním myšlenek snažily vytvořit jednotu. Doplnují se, ovlivňují se a podporují se, jak v prezentaci hudebních myšlenek, tak i v rytmické a zvukové podobě. Varhanní part není příliš technicky náročný. Zvláště pedál je používán méně a především plní obligátní funkci. Part vyžaduje spíše dobrou promyšlenou registraci pojetí. Autor udává pouze standardní dynamické pokyny a naznačuje použití I. a II. Manuálu. Teoreticky by vzhledem k sazbě bylo možné skladbu provádět i s klavírem. Nedostatek by vznikl pouze v případě dlouhých držených tónů, které autor zvláště v úvodní ploše nechává spojovat v klastry, čímž zároveň dociluje přirozeného crescenda, které by se v případě klavíru obrátilo v pravý opak, tedy v decrescendo. Úvodní hudební motiv prochází v obou nástrojích celou vstupní plochou.

Jako by prvotní myšlenka neustále oscilovala kolem veškerého d ní. Zajímavý rytmizovaný prvek melodického postupu, ze kterého vznikají klastry, se stává d ležitým výchozím bodem pro varhanní ostinátní doprovod nové ásti, ve které trubka intenzivn a napínav rozvíjí klenutou melodii. Jako by myšlenka cht la rozepjat k ídla a vzlétnout, varhany ji však svým ostinátem stále pevn drží p i zemi. Živ jší st ední díl, který op t hudebn vychází z prvního motivu Fantazie, nyní nechává prostor rytmickému a pulzujícímu charakteru tohoto motivu, tak jako každá myšlenka v sob skrývá r zné podn ty i s jejich hodnotami.

Trubka zde používá ke zvýrazn ní pr bojného lad ní ásti dvojité p írazy spojené s crescendem. Varhany motivek zpracovávají nejen v rychlejších sekvencích melodicky, ale i harmonicky vytvá ením nových souzvuk . Tento prvek v rychlém tempu p sobí jako vypsané arpeggio. Celá plocha graduje nejen v naléhavosti trubky, rozpínání interval , ale pochopiteln i dynamikou, až do úplného vrcholu, na kterém jako by trubka mnohonásobn opakovanými tóny svolávala k poplachu. Drama však vyst ídá klid v podob návratu rozeklané tázající se melodie trubky odrážející se od tichého ostinátního doprovodu varhan. Tak jako p ed tím z p edržovaných tón klastry vznikaly, nyní je postup obrácený a klastry se rozvíjejí ve stoupající melodii, která vzedme druhou vlnu gradace, jejímž vyvrcholením je sólová srdceryvná kadence trubky. Po krátké odmlce kon í Fantazie v tichosti a smí ení.

Dov tek – krátký Dov tek je z hudebního i významového hlediska odleh ením Fantazie. Zdá se být určitým „podpisem“ skladatele, který tak naznačuje, že chtěl posluchače zbavit tíhy a chmurnosti první viny a zakončit promyšlením odleh ením. Narozdíl od první viny, ve které se stídají plochy umožňující rubato a tempo je proměnlivé, zde nastupuje až strojově přesný rytmus a tempo s motorickým doprovodem varhan.



Hravý motiv trubky se mnohokrát opakuje a pouze krátká mezihra přináší náznak vokální linky, nezdolnost motivu však stejně vítězí. Až v samém závěru opět zaznívá melodie v rozvinutější podobě zakončená hudebním „štkem“.

Ropek Jiří

Narozen 1. 7. 1922 v Praze. Studoval hru na varhany na Pražské konzervatoři u B. A. Wiedermanna, který zásadně ovlivnil jeho hudební vývoj. Jako koncertní varhaník hrál od roku 1960 téměř po celé Evropě a jako první český varhaník vystoupil v Royal Festival Hall a Westminster Cathedral v Londýně. V letech 1950-98 byl titulárním varhaníkem v bazilice sv. Jakuba v Praze.

Introduction and fugue for trumpet and organ (1997, v nověno Jennifer Bate a Bram Wiggins) – vydáno 1985 Barks

Na dvoudílnou Introdukci v odlišném metru, z níž druhá část propojuje tídobý rytmus trubky proti duolám varhan, navazuje klasická fuga tématu instrumentálního charakteru, v níž se před závěrem objeví první téma introdukce. Přestože nástroje

spolu hrají kromě krátkých varhanních vstupů ve fuze neustále, varhanní part je více melodicky i rytmicky propracovanější a je tedy rovnoprávnějším partnerem k trubce.

Invokace pro trubku nebo violoncello a varhany (1982, durata 3 min) – vydáno 2001 Alliance Publications

Barvitý harmonický doprovod varhan nikterak nevybojuje ze standardních postupů. Volba sólového nástroje však bude ovlivňovat registraci u varhan.

Sluka Luboš

Narodil se 13. 9. 1928 v Opocně. Hudební vzdělání získal na Pražské konzervatoři v oborech bicích nástrojů (1954), dirigování (1953) a skladby (1955). Z politických důvodů mu byl znemožněn pobyt v Paříži, kde byl přijat za žáka Arthura Honeggera a asistenta Georgese Aurica. Absolvoval studium skladby na AMU (1959). Působil několik let jako skladatel ve svobodném povolání, pak hudební dramaturg Čes. televize v Praze, od roku 1963 do roku 1969 odpovědný redaktor v hudebním vydavatelství Panton, avšak byl politicky odstraněn. Vynikal se pak výhradně kompozicí.

Hudba L. Sluky nikdy nepodlehla jednoznačně žádné z novodobých skladebných technik či směrů, ale pouze jejich existencí v domě navazuje na nejlepší tradice některých klasiků 20. století (Leoš Janáček, Josef Suk a Bohuslav Martinů).

Zpěvy pro trubku a varhany (2001, Editio musica humana; „Mé drahé ženy Hanalce a prvním interpretem díla, prof. Miroslavu Kejmarovi a prof. Václavu Rabasovi“)

Drobný cyklus čtyř zpěvů (s názvy Slavnostní zpěv, Důtkový zpěv, Milostný zpěv a Oslavný zpěv) je malou sbírkou čtyř krátkých skladeb v dvoudílné formě. Výrazná melodie trubky je doplněna harmonicky barevným doprovodem varhan. Autor s oblibou používá klavírní stylizace akordů, například zdvojování některých tónů v oktávě, což na varhanách nemusí vyvolat výraznou změnu dynamiky, které lze naopak dosáhnout například použitím žaluží nebo přidáním rejstříků, ale působí obtížně

v provedení dokonalého legata, které by nenarušilo klenutost fráze. Pedál často dubluje basovou linku levé ruky, což lze u varhan nahradit spojkou I/P. Lze říci, že se jedná o prosté písní určené instrumentálním hlasem, kde sólo patří trubce a doprovod varhanám.

Šesták Zdeněk

- narozen 10.12.1925 v Citolibech – skladatel a muzikolog, studoval nejprve reálné gymnázium v Lounech (1936 – 1944), pak konzervatoř hudby v Praze ve skladatelském oddělení prof. E. Hlobila a prof. M. Krejčího (1945 – 1950), pak následovala Filosofická fakulta UK Praha (Hudební věda – prof. J. Hutter – 1945-1949). Od roku 1957 působí jako skladatel, v letech 1968 – 1969 také jako ústřední dramaturg symfonické, komorní a vokální hudby v Československém rozhlasu Praha, v letech 1991 – 1992 byl pověřen přednáškami o hudební regionalistice na katedře hudební vědy FFUK v Praze. Kromě svého etného skladatelského díla se celoživotně věnuje hudební badatelské práci, která vede k odkrývání vzácných hudebních klenotů tzv. citolibských mistrů. Neutuchající zájem o tuto neprozkoumanou českou hudební epochu už započal již během jeho gymnaziálních studií, během nichž působil osm let jako chrámový varhaník v Citolibech. Do tohoto období můžeme datovat jeho první avšak intenzivní seznamování s varhanami a literaturou pro ně určenou, zvláště v liturgické podobě. Vliv tohoto údobí je patrný především na inspiračních zdrojích, kterými zde není gregoriánský chorál jako u jiných autorů (např. Petr Eben), ale naopak česká gotická, renesanční a barokní duchovní píseň. Okruh gregoriánského chorálu se mu pak otvírá až během konzervatorních studií. Českou duchovní píseň, již často doprovázel při liturgiích, obdivoval v krásných moderních harmonizacích profesora Voslavy (žák V. Nováka, inspektor hudby na gymnáziích). Jako nástroj, po odstranění vzácných barokních varhan, měl k dispozici pouze jednomanuálové varhany firmy Šerňavský. Jeho bližší seznámení se širokou varhanní literaturou i možnostmi v této oblasti nastává během let studií jeho dcery Marie Šestákové, která byla žačkou ve varhanní třídě prof. M. Šlechty na AMU v Praze. Přestože měl v době doma varhaníka interpreta, vznikly pro varhany pouze dvě kompozice – dvě sonáty pro trubku a varhany.

Evocaciones pascales pro trubku a varhany (1993) – v nováno Vlad.Kozderkovi, notový materiál vyšel v edici Alliance Publications (USA 2001), durrata cca 15 minut. Tato t ív tá sonáta vznikla na popud interpret V.Kozderky a M.Šestákové, kte í m li na hudebním festivalu ve špan lském Santanderu uvést n jakou eskou soudobou skladbu. Hudební inspirací se stal gregoriánský chorál Exultet – jeden z nejkrásn jších chvalozp v , který se zpívá p i vigilií na Bílou sobotu p i ob adu sv cení velikono ní svíce (tzv. paškálu). Svým zp sobem to byl pro autora jediný kontakt s gregoriánským zp vem b hem jeho varhanického p sobení v Citolibech, nebo vzpomíná, že tento velice náro ný melismatický zp v musel p ednést za kn ze, kterému je jinak ur en. Zárove si jasn uv domoval, že Exultet bude pro špan lské katolické poslucha e jednozna ným pojítkem v jeho skladb , nebo v d l, že je zvlášt v Hispánii již od 4.století velmi oblíbený a známý. V rámci kompozice se však nejedná o výslovnou citaci, ale spíše jen o náznakovou intona ní atmosféru, vyjád enou náležitými motivickými idiomy. Vazba ke špan lské kultu e se projevuje také nápaditým užitím tane ních špan lských rytm a prvk . Volba trubky jako sólového nástroje je rovn ž spjata s textem chvalozp vu Exultet, v n mž již v úvodních jubilózních partiích zaznívá zmínka o „polnici spásy“ (...et pro tanti Regis victoria tuba insonet salutaris...).

Sám autor ve svých kompozicích shledává p edevším prvky volné atonality, ne však p íliš dogmatické. Spíše se jedná o volné rozvíjení myšlenek na základ op ných bod užití písn . Ani v záv rech však nenalezneme úplnou citaci chorálu. D ležitým kompozi ním prvkem, jež se projevuje i ve stylizaci pro nástroj, je princip p edstavy linearity, jehož hlubokým zdrojem je autor v neobvyklý zájem o filozofický odkaz ecké kultury. Šestáka jako skladatele lze souhrnn ozna it jako syntetika. Pou en tvorbou klasik 20.století p ináší do soudobé hudby vlastní, osobitý vklad v oblasti melodiky, harmonie i formy.

První provedení této skladby se uskute nilo ve Špan lsku, následovalo n kolik provedení v Praze u sv. Mikuláše na Starom stském nám stí. Zatím poslední provedení se konalo 25.4.2010 na HAMU v Praze (trubka J Bachtík, varhany L. echová Sítková, live nahrávka Studio HAMU).

1. Evocatio prima – první v ta má charakter vznešený, ale klidný. Úvodní melodie chorálu zaznívá v partu trubky za polyfonn protkaného doprovodu varhan. Autor

po itá s v tším nástrojem umožňujícími různé zvukové barevné změny i plynulou gradací. Po úvodní citelnější části navozující atmosféru se odvíjí další díl, v němž autor pracuje s tématem a varhanám svěřuje místy impulzivní doprovod ve formě secco akordů. Další část více rozvíjí melodickou linku nejen trubky, ale i varhan. Střední díl přináší uklidňující tempové i zvukové, zejména krátká kadence trubky, po níž následuje návrat materiálu úvodní části, avšak obohacený rychlou gradací, již vtažením slavnostní končí. Typickým prvkem vycházejícím z proměnlivého metra chorálu jsou velmi různé změny taktu 3/4, 4/4, 6/8, 4/8, 3/2, jež vyvolávají stále proměnlivou metrickou pulzaci skladby, která udržuje posluchače v příjemném napětí. Až na pár míst spolu nástroje neustále zůstávají v komunikaci, přičemž v této hlavní melodické linky je nesena trubkou, zatímco varhany dotvářejí „kontrapunky“ jednotlivých úseků. Tempo přirozeně vychází ze zpěvu Exultet.

2. Evocatio secunda – druhá vtažená nová světlo nejprve v podobě velmi tichého až meditativního úvodu, posléze střední části, kterou lze ještě rozlehnout na dvě plochy, jež je charakterizována mírnou tempovou gradací, kde rozvoj a rozlet melodické linky trubky podněcuje septolové brilantní skupinky varhan, jejichž nepravidelná pulzace vzniklá umístěním na různých dobách v taktu umocňuje postupující vzrušení, které vyústí do další části. Pro ni je typický tečkovaný rytmus doprovodu varhan, který udává jásavý charakter úseku se stále pohyblivější melodickou linkou trubky. Prudké zastavení a následné zklidnění nás převádí zpět do úvodního charakteru vtu, jehož krátké rozvinutí a opětné stažení vtu ukončuje v tichosti, v jemném zvuku sordinované trubky.

3. Evocatio tertia – třetí vtažená tempová, zvuková i rytmicky nejenergičtější atmosféru celé sonáty. Jako by na rozdíl od první vtu, v níž vstupujeme s očekáváním a touhou před brány neděle Vzkříšení, a druhé vtu, v níž jsme vtaženi coby svědci tajemství prázdného hrobu, ve třetí vtu naplněno propuká velikonoční radost ze zmrtvýchvstání Krista.

Vstupní energické akordy varhan přebírají jako rozlomení smutku Velkého pátku, vzápětí nastupuje úryvek chvalozpěvu – tentokrát unisono trubka i varhany. Dále se autor vnuje rozvíjení melodie opět v trubce za doprovodu intenzivně pulsujících tvrdých hodnot, které jsou ve vnitřních hlasech ještě zlepeny na osminy. Vše vyústí v krátké varhanní mezihře, po níž následuje nový díl se zřetelnou snahou autora o přibližování španělského charakteru v prvcích tanečního tangového rytmu

varhanního doprovodu. Staccatové akordy se pak v obměněné podobě vracejí celkem třikrát. V mezích opakování více prostupuje vzájemný melodický dialog obou nástrojů. Po krátké varhanní kadenci následuje dvoudílný závěr, vyvolávající dojem slavnostní citace chorálu, i když ani zde se nejedná o doslovné provedení. Na několika místech zaujmou typicky „janákovské“ harmonie. Majestátní plenový závěr je definitivní tečkou za celou sonátou.

Autor neposkytuje interpretovi žádné registrační předpisy, ale z charakteru kompozice vyplývá, že počítá s větším nástrojem a s ním spojenými efekty práce se žaluziemi, plynulého crescenda a místy bizarními alikvótními barvami. Jediné předpisy se týkají tempa a obecných dynamických označení. Moderní přístup a plynosť je především v neobvyklých souzvucích a harmonických kombinacích, vzniklých na základě již zmínovaného aspektu lineárnosti. Formální i stylizační se sonáta jeví spíše tradičním dojmem. Větší podíl virtuózních prvků je pouze ve třetí větě, jinak autor neprobírá žádné nové neobvyklé postupy. Manuálová sazba odpovídá spíše kontrapunkticky propracované klavírní sazbě. Pedál má kromě basové funkce místy i melodickou povahu.

Dies Laetitiae – sonáta pro trubku a varhany (1994), notový materiál pouze jako rukopis. Premiéra podzim 2008 v Praze – trubka: J.Bachtík, varhany: L. Lechová Sítková. Live nahrávka Český rozhlas.

Šestáková druhá sonáta, která vznikla pouze o rok později než sonáta první, se do kálašské premiéry až po třinácti letech. Nevelký časový odstup mezi sonátami se promítá na určitě formální kompoziční podobnosti obou děl. Obě sonáty jsou totiž též, v obou autor používá podobné vyjadřovací i stylizační prostředky, obě jsou radostného charakteru. Druhá sonáta je ovšem inspirována latinskou koledou *Dies Laetitiae*. I charakterové rozvržení vět je velmi podobné. Jen v první větě zde začínají s citací písně varhany.

Op t se st ídají plochy, kde hlavním nositelem myšlenky je trubka, s místy, kde oba nástroje promlouvají sou asn , každý svým jazykem.

Druhá v ta ve form A B A p ináší lehce pastorální nádech použitím te kovaného rytmu v krajních ástech. Naopak prost ední díl nese prvky hravosti až rozvernosti, kterou zde symbolizují veselé staccatové akordy. Vyvrcholení tohoto úseku dochází v krátké kánonické práci mezi trubkou a melodií v pedálu varhan. Návrat ásti A op t zklid uje celou atmosféru. T etí v ta je nejslavnostn jší, je op t zakon ena neúplnou citací písn a návratem úvodního motivu.

1.2 Varhany a trombon

Propojení varhan a trombonu je mén obvyklé. D vodem m že být na jedné stran sice pln jší, ale zároveň syt jší zvuk s nižšími polohami, které mohou vedle plnosti zvuku varhan ztrácen na žádaném lesku.

Eben Petr¹

Dv invokace pro trombon a varhany (1987 – 1988), premiéra 1988 J. Blahnik – trombon, M. Sedio – varhany. Notový materiál United music Publishers. Psáno pro provedení na festivalu v New Prague (Minnesota, USA).

Hudební inspirací obou invokací je zpracování barokní verze svatováclavského chorálu. Užití trombonu v této kompozici p ímo evokuje starobylost citované písn v její plné ší i a vznešenosti.

1. Moderato – první invokace je klidn ějšího charakteru, jako by z dálky temného úvodního zvuku p idávaných sekund postupn ě vyv ral motiv chorálu a s ním zobrazení legendy o sv.Václavu.

Trombone

I: Fl. 8', Gemshorn 4' (soft 2')
II: Ged. 8', Fl. 4', Larigot
Ped.: S. Bass 16', Fl. 8', LP

Organ

p misterioso

p

Zcela z eteln ě pak nastoupí melodie chorálu v trombonu. Každá fráze je novým stupn ěm plynulé tempové i zvukové gradace, která se projevuje hust ějšími notovými hodnotami, p íbývajícími hlasy, energickými akordickými motivy, až k užití dvojitého pedálu v krátké varhanní mezih ě, z jejíhož vrcholu s trombonem vyústí brilantní toccatová plocha postupující od nejhlubších poloh vzh ru, na niž naváže znovu citace chorálu, ješt ě jednou krátce p ěrušena toccatovými prvky a tím dramaticky umocn ěná. Kouzlo v ty spo ívá v neobvyklém nep ěrušeném tahu od za átku až do konce, který nás p ímo pohlcuje a strhuje.

2. Risoluto – druhá invokace má dramati t ější charakter. Jakoby chtěla vyjád it nejen pevnost a nezdolnost sv.Václava, ale i složité pozadí jeho doby. Hned úvodní fanfárový motiv se n kolikrát odráží mezi varhanami a trombonem, jako ozv na truba ěna hrad ě.

¹ Životopis autora viz strana 14

Risoluto (♩ = 100)

I : 8', 4', Reed 8'
 II : 8', 4', 2', (Mixt.)

Další úsek p ináší díky doprovodnému motivu varhan zvláštní tepající neklid. I když nad ním stále zaznívá chorál, stup ující nap tí ústí do rytmicky exponované varhanní mezihry. Následná ást je založena na triolovém pohybu varhan, do nichž trochu nedo kav vniká trombon. Toccátový záv r tvo ený septolovými rychlými figurami k sob naposled p ipoutá citaci chorálu, z níž vyplyne ostrý te kovaný motiv samotného konce.

18 **Poco più largo** (♩ = 104)

Doba vzniku této kompozice se datuje do stejného období jako varhanní cyklus Job (1988), proto zde z eteln nalézáme podobnosti ve varhanní faktu e. D ležitou roli hrají melodické nápady, které zde v tšinou vycházejí z citovaného chorálu. P edevším je však každý úsek díky použitým prvk m nastaven v trochu jiném sv tle. Krom n kolika virtuózn jších partií se neobjevují žádné p íliš náro né technické ani interpreta ní problémy. Eben v zápis je hudebn vždy velmi p ehledný a zám ry autora dobře itelné. Klade d raz nejen na frázovací oblou ky, ale i artikula ní ozna ení, která umož ují interpretovi jasn pochopit, jak daný motiv i místo provád t. Zárove je part opat en p esnými registra ními pokyny, které rovn ž usnad ují p edstavivost zvukového výsledku.

Filas Juraj

Narozen 5. 3. 1955 v Košicích. Skladbu studoval na AMU v Praze u Jiřího Pauera. Jeho tvorba je vlastní silná emocionalita a vášnivost výrazu, dominuje smysl pro melodii, ve které se promítá jeho předchozí zaměření (studoval na Pražské konzervatoři zpívá). Základ jeho hudebního cítění je tonálně harmonický, vycházející z klasicko-romantické tradice evropské hudby. Píše převážně na konkrétní objednávky pro vynikající světové hráče. Využil skladbu na HAMU v Praze.

De profundis - sonáta pro trombon a varhany (2006, durata 13 min) – v nováno proátel m Joe Alessi, Marta a Stanley Kotyza. Skladba vznikla na příání sólo trombonisty New York Philharmony Josepha Alessi. Česká premiéra 5.11.2007 Aleš Bárta (varhany), Robert Kozánek (trombon).

Název pohledního žalmu „z hlubin volám k Tobě“ je pouze základní inspirací, ve skladbě není nikterak více zpracováván ani autor nesleduje jeho linii. Filasovou filozofií a stěžejním principem kompozice je postup z temnot k vítězství světla, což naplňuje i v této sonátě. Varhany vnímá jako „orchestr pod rukama“ s velkým množstvím barev. Varhany zde sice tvoří úzce spjatý doprovod k sólovému nástroji, ale místy přejímají i výrazné melodické linky a rovněž využívají svých dynamických možností. Ve skutečnosti jednovtá kompozice pracuje s úvodním zpívým tématem, které dovádí k závěru od přívodní tichosti k vítěznému konci. Skladba je složena z přehledných úseků, které vždy zpracovávají nové rytmické modely i témata. Harmonická barevnost s tonálním ukotvením a výrazně zpívné melodické linky činí kompozici velmi přístupnou uchu posluchače. Varhany harmonicky podporují trombon, ať je užití různých figurací v levé ruce, které dodávají pohyb a energii pod táhlými melodiemi trombonu. Pedál plní nejčastěji funkci prodlevy, kromě několika míst, kde imituje postup z hlubin ke světlu vzestupnou řadou a nebo opakuje fanfárový motiv trombonu. Na vrcholu, kde zaznívá téma v kánonické formě v obou nástrojích, jako by Bůh v podobě varhan za sebou táhl lovka (trombon), užívá autor jednoduché stylizace ležících akordů, přičemž melodii v pravé ruce zdvojuje v oktávách – tento prvek na varhanách vždy přináší technické komplikace v možnostech precizního vázání tónů, tak aby nebyla narušena melodická linka nechtěným odsazením.



Sonáta je v rny m obrazem autorov ych novoromanticky ch tendenci , d sledny m rozvrzenim nap t i a plynulou gradaci .

1.3 Varhany a lesní roh

Emmert František Gregor

Narozen 19. 5. 1940 v Dvojhradí Dubá v Krušných horách. Studoval nejprve Vyšší hudebn pedagogickou školu v Praze (1954-56), poté klavír (prof. Lev Esch) a kompozici na Pražské konzervato i (1956-61). Ve studiu skladby pokračoval na JAMU u prof. Jana Kapra (1961-65) a u prof. Miloslava Ištvana (1967-70). Od roku 1975 vyučuje na JAMU hlavní obor skladba. V jeho tvorbě postupně převládla duchovní inspirace katolickou vírou.

Epsilon Asociace pro lesní roh a varhany (28. 1. - 9. 2. 1982), durata 5 min, notový materiál v rukopise.

V roce 1974 vyšla v Amsterdamu u Klause Weilinga autorova Beta asociace pro lesní roh a cimbál. Na toto vydání zareagoval holandský hornista Johan Donker Kaat, který požádal Emmerta o napsání skladby pro lesní roh a varhany. Skladba je pro suverénního hornistu, ovládajícího neobvyklé technické možnosti s prudkými změnami, které autor použil ve své 6. a 7. symfonii. Přes vytříbenou techniku lesního rohu varhany nezůstávají pozadu, a přestože jsou oba nástroje v kontrapozici, tvoří

jednotu. Nikdo není nad azen. Názvy v t podle denní doby znamenají jen to, kdy autor začal v tu psát.

1. Ráno - Moderato ma non troppo - krátká v t ve formě ABA. Celý drobný tívový cyklus je odrazem práce se zvukovými a technickými možnostmi nástroje, istá, d sledn propracovaná hudba bez dalších mimohudebních impulz a vztah . V krajních dílech zaznívá sekundový motiv v plových hodnotách. Sekundové postupy se objevují i v tématech v pedále varhan a p edevším v šestnáctinových rychlých pohybech v manuálu. Vstupní rytmicky i intervalov výrazné téma horny je transponováno a rozvád no v pr b hu celé v ty. V úvodu se nástroje v krátkých úsecích lehce p ekývají, ve st edním díle se propojí ve všech zmín ných hudebních motivech.

2. Ve er - Arietta- Andante cantabile - pomalá v ta je tak ka sólovou v tou pro lesní roh za sporadického doprovodu varhan, který využívá p edevším stejných tónových postup v pedále jako v první v t , avšak v pomalejším metru.

3. V noci - Con moto - t etí virtuózní v ta je p edvedením technických dovedností a souhry obou interpret . Forma je ABA. Využívá výrazných zm n u horny, zatímco varhany p inášejí své vlastní téma v pedále a proti n mu ve velkých triolách akordický doprovod. Z stávají stupnicové postupy v šestnáctinách.

Parsch Arnošt

Narozen 12. 2. 1936 v Buovicích. Byl p vodním povoláním ekonom a skladbu studoval nejprve soukrom u Jaromíra Podešvy (1955-56) a Miloslava Ištvana (1956-62). Na JAMU studoval ve t íd Miloslava Ištvana v letech 1963-69, v následujících letech absolvoval postgraduální studium „experimentální hudby“. Od roku 1990 p sobí na Hudební fakult JAMU jako interní pedagog kompozice a teorie skladby. Ve svých skladbách používal adu technických prost edk tzv. Nové hudby“, inspiroval se grafickými partiturami a výtvarnými objekty. Ve svých dílech 60. a 70. let aplikoval soudobé skladebné principy (malá aleatorika, témbrová hudba, intervalové ady). V polovin 70. let se v jeho tvorb začínají více objevovat folklórní prvky. Jako výrostek p sobil ve svém rodišti jako zaskakující varhaník.

Dialog pro lesní roh a varhany (1984-85). Premiéra 17. 4. 1985 v Brně, Stanislav Suchánek (lesní roh), Giedrė Lukšaitė Mrázková (varhany)

„V souladu s názvem se skladba odvíjí sazením hudebních myšlenek formou rozhovoru. Na které elementy se opakují, a kdy se překrývají. Přes určitou volnost ve výstavbě formy jsou ve skladbě zřetelné dva vrcholy, které ji rozleují na dvě části. Melodika a souzvuky jsou vystavěny na modálním principu.“¹

Nahrávka skladby existuje z koncertu České filharmonie v Praze v Rudolfinu ze 3. února 1989. Jednotvá skladba je z hlediska formy volným sazením kratších částí, ve kterých autor nejprve zpracovává jedno nebo dvě určité témata. Velmi často rozvíjí motiv formou opakování a přidání dalšího prvku. Tento princip se objevuje především nejen v modálních melodiích, ale i v doprovodných figurách. Spíše než charakter dialogu - rozhovoru přebíhá mnohá část jako vzájemné souznívání dvou probíhajících toků. V průběhu kompozice zazní mnoho témat, která však nejsou vzájemně zpracována tak, aby dospěla k určitému společnému závěru a řešení. Velmi oblíbeným souzvukem autora, zvláště v doprovodných plochách, je tercie, která ozvláštňuje zbarvení sekundových postupů. Po prvním vyvrcholení, které je určeno krátké mezihře varhan ve ff, následuje klidnější plocha, ve které je lesní roh opět dominantním sólovým nástrojem. Skutečný dialog se objeví až v druhé části s figurativním toccatovým doprovodem varhan. Lesní roh zde reaguje na melodii přednášenou v pedále varhan. Další plochy jsou opět určitými stupni hudební gradace. Rytmickou labilitu přináší ostinát ní figura sedmi čtvrťových not zapsaná v 6/4 taktu, nad ní se rozvíjí bohatě rytmicky i melodicky vystavěná melodie. Po této varhanní mezihře přichází sólový vstup horny, který je vystředán opět ostinátem a návratem toccatové plochy. Druhý vrchol skladby tentokrát přichází po nejpohyblivější části skladby, ve které na sebe navazují rychlé šestnáctiny horny a šestnáctinové trioly varhan.

¹ Citace autora



Hudební materiál vrcholu je ve varhanách totožný s prvním, ale zde je obohacen o vstup lesního rohu. Po něm se opět navrací podobné prvky z předchozí části - ostinátní figura s lennou melodií rozšířená o druhou melodickou linku rohu, rozvíjení nového tématu rohu, které je přerušováno krátkými vstupy varhan. Vzájemné střídání vede k poslední gradaci a závěru, který je tvořen několikanásobným opakováním výrazného motivu v D.

Teml Jiří

Narozen 24.6.1935 ve Vimperku. Vystudoval obchodní akademii a zpočátku se živil jako ekonom. V kompoziční problematice získal konzultanta v Jiřím Jarochovi. V letech 1976 – 1980 byl hudebním dramaturgem a vedoucím hudebního vysílání českého rozhlasu v Plzni, od roku 1980 je dramaturgem symfonické, vokální a komorní hudby v Pražském rozhlase.

Tritico per corno e organo (1981-83) – notový materiál v HF, existuje studiová rozhlasová nahrávka. Premiéra 5.6.1984 J. Hora (varhany), V. Klánská (lesní roh) – Praha Rudolfinum.

1. Monologhi – v této představuje zcela odděleně nejprve roh a pak varhany. Typické beztaktové metrum, asté střídání manuálu, virtuózní figury v pedále.
2. Dialoghi – nad klastrovitým doprovodem se střídají melodie rohu a brilantní skupinky varhan
3. Controversi – teprve ve třetí větě se oba nástroje utkají ve společné hře s výraznými technickými obtížnostmi

1.4 Varhany a soubor žes ových nástroj

Ve spojení varhan se skupinou dalších nástroj lze vidět zásadní dělení nejen dle potu a typu nástroj, ale zvláště v podílu využití varhan v rámci kompozice. Vznikají nám tak tři základní skupiny. První skupinu budou tvořit skladby, v nichž jsou varhany zastoupeny pouze jako člen ansámblu s nepříliš samostatně vyvinutým partem. Ve druhé skupině nacházíme skladby, v nichž se již objevují i samostatné plochy, které dávají prostor vyniknout specifičnosti tohoto nástroje. Do třetí skupiny pak spadají kompozice, kde se zcela převrací podíl nositele hlavního hudebního zájmu k tému sólovému ztvárnění partu varhan. Zdánlivě by tato poslední skupina mohla inklinovat k již ryze sólovému varhannímu koncertu, ale stále zůstáváme v prostředí poměrně vyvážených sil komorní hry.

Eben Petr¹

Tres Iubilationes (1987). Antifona pro ty i žest (dvě trubky a dva tromboni) a varhany. Premiéra: 18. 7. 1987 Cambridge – King's College Chapel, Kongres varhaník, T. Trotter – varhany, The Kings Trumpeters.

Třídílný cyklus vznikl v roce 1987 na objednávku svatovojenského kongresu varhaník v Cambridge, kde v témže roce zazněl na slavnostním zahajovacím koncertu. Ty i jubilationes jsou jediným Ebenovým cyklem, který využívá ty i žest společně s varhanami. Dvě trubky a dva tromboni jsou z hlediska zvukových možností zcela rovnoprávným partnerem varhan, což autor využil v zapojení celého zvukového spektra varhan bez obav, že by zastínily nebo přehlušily ostatní nástroje. Přestože se jedná o třídílný cyklus, v něm nekopírují Ebenem často používané schéma sonátového cyklu, kde prostřední část bývá klidným kontrastem vůči krajním. Důvodem je zejména ryze slavnostní charakter cyklu, ale i fakt, že obě krajní části autor použil ve své *Missa cum populo* jako Preludium a Postludium, a prostřední část byla dokončována samostatně, cyklus dotváří, ale zároveň je jakousi samostatnou skladbou, která je výrazně rozmanitější, než v ty i krajní.

¹ Životopis autora viz strana 14

1. v ta - Preludium super „Asperges me“ - první v ta zpracovává gregoriánský chorál vstupní antifony Asperges me (Ra yzopem m pokropit) a žalm 50 Miserre mei, Deus. Vstupní motiv chorálu zaznívá v žestích, varhany jej p ebírají v rytmicky agresivním zpracování.

Allegretto ♩ = 74

Trumpet 1
poco f

Trumpet 2
poco f

Trombone 1
poco f

Trombone 2
poco f

Allegretto ♩ = 74

Organ
I: Pr. 8', 4', 2', Mixt. (Rd. 8')
II: Pr. 8', 4', 2' (Mixt.)

Ped.: Pr. 16', 8', 4'. I/Ped.

Ve st edním díle varhany zpracovávají svou rytmickou variantu chorálního motivu ve virtuózních šestnáctinách, zatímco v trubce a posléze v trombonu zaznívá druhé téma 50. žalmu. Tato plocha je zajímavá svou bityrmi ností, neb autor p edepisuje odlišná tempa varhanám a žes m, což zcela koresponduje s použitým hudebním materiálem (pomalejší lyrické téma žalmu proti energickému motivu z úvodu).

② **L'istesso tempo** ♩ = 112

mf

mf

② **Più mosso** ♩ = 126
Pr. 8', 4', 2' (Mixt.)

II f

Případné odchylky v závěru části jsou vyřešeny korunou na poslední notě. Těto díly je zkráceným návratem za útku. V tu lze jednoduše charakterizovat jako plnou lesku a brilantnosti, přesně tak, jak má vypadat úvod slavností liturgie.

2. vta - Chorale - zpracovává český chorál s latinským textem *Vigilanter melodum*. Hned úvodní dva takty přináší zajímavý rytmický model, ve skutečnosti se jedná o přesně vypsání *rittardando*, se kterým autor pracuje v prvním díle a v určitých obměnách a variacích i v dalších částech, čímž se stává výrazným jednotícím prvkem kompozice.

The image shows a musical score for a chorale. It consists of two systems. The first system is for a vocal line, with four staves (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 72. The score includes dynamic markings such as 'con sord.', 'mp', 'fp', and 'p'. The second system is for a keyboard accompaniment, with two staves (treble and bass clefs). It features complex rhythmic patterns with sixteenth and thirty-second notes, and is marked with 'III: Pr. 8', 4', 2'' and 'mf'. The score also includes dynamic markings like 'mf' and 'p'.

Zároveň v sobě ukrývá vedle vysokých technických interpretačních nároků na všechny hudebníky nejobtížnější prvek celého cyklu, který kupodivu neodráží problematiku souhry, ale návaznosti a plynulosti, která stojí a padá na rytmicky přesvědčivém a pregnančním provedení modelu jak ve varhanách, tak v žestích. Na začátku v této je melodie chorálu pozmeněna. Krátké varhaní mezihry, které s ní pracují, umožňují představení sólového hlasu v alikvotní registraci, barevném odlišení a odlehčení od zvuku žesť. Vtipnou synkopickou úpravou rytmu chorálu docíluje autor výrazného akcentu a živého a radostného charakteru. Ve druhém díle autor konečně přesně cituje melodii použitého chorálu zvláštní technikou rytmizovaných opakovaných tónů, jejichž skupiny se následně střídají mezi varhanami a žestí (1. tón chorálu mají žestě, 2. varhany, 3. opět žestě atd.).

Tato plocha je opravdu nesmírně obtížná v rytmickém ztvárnění, aby nevznikla zmatek. Ve středním díle se objeví nové energické téma, které Eben rozvíjí paralelně v žesťích i varhanách a které je následováno opět p vodním chorálem, který graduje nárstem dynamiky i virtuózních prvky ve varhaním partu (rychlé šestnáctinové pohyby, triolové secco akordy) až k impozantnímu závěru.

3. vta - Postludium super „Ite Missa est“ - poslední vta začíná sólovou trubkou přednášející téma chorálu, které však každým taktem stoupá o pol tón výše. Zajímavé je i druhé zpracování tématu ve 3/4 taktu, které se pouhou rytmickou úpravou melodie a jednoduchým doprovodným prvkem objevuje v úplně jiném světě se zklidujícím a houpavým efektem. Plochy žesť a varhan se první části zcela přesně stíhají, varhanní mezihry oplývají opět virtuózními prvky. Ve středním díle dochází konečně k propojení obou nástrojových skupin. Výsledkem je strhující gradace, která končí náhle a jakoby výkřikem. Návrat prvního dílu přináší stejné hudební prostředí se slavnostním zakončením.

Gutenberg toccata – pro trubku, trombon a varhany. Forma ABA, v úvodním díle hrají žesť unisono, rozdělí se až při dalším tématu. Varhany typicky stíhají manuály, objeví se toccatové figurace, polyfonní techniky, samostatné tematické vstupy.

Hurník Ilja

Narozen 22. 11. 1922 v Porubí. Pro svou mnohostrannost bývá označován jako typ renesanční. Studoval kompozici u Vítězslava Nováka a klavírní hru u Viléma Kurze (na AMU později u jeho dcery I. Štěpánové). Jeho práce se vyznačují vytříbenou formou, sdílností, šarmem, noblesním humorem, životním kladem. Pedagogicky působil na Pražské konzervatoři a na VŠMU v Bratislavě.

Sextet pro žestě a varhany (2006) – notový materiál pouze v rukopise, obsazení 2 trubky, lesní roh, trombón, tuba

1. Capriccioso – první výtah plně odpovídá humoru skladatele. Vtipné, lehce žertovné téma zaznívá po krátkém varhanním úvodu v žestích bez tuby. Žestě si doslova přehazují téma s varhanami jako dobrý vtip. Lehkost je naznačena i užitím pouze manuálu varhan, který je vlastně pouze dvojhlasem.

2. Spirituoso – druhá rozsáhlejší výtah působí spíše jako rodič rozverného dítěte v podobě první výtahy. Forma ABAC. Stejně jako u první výtahy patří vstup varhanám, ale hlavní téma zaznívá až v žestích, varhany na něj navazují a rozvíjejí jej. Opět autor nechává skupiny nástrojů mezi sebou stídat. Zvukově se liší proti první výtahy zapojením pedálu ve varhanách a v tomto využitím tuby – jako by chtěl dodat výtah závažnost uzemněním v basové lince. Úvodní váhavost se vytrácí nástupem šestnáctinových motivů nejprve ve varhanách, ale ihned se připojují i žestě.

Druhý díl Scherzando, který bezprostředně navazuje, je znovu odrazem živé letory autora. Varhany se omezují po úvodní šestnáctitaktové periodě na jednohlasé vstupy k žestem a uzavírají opět vlastní tématickou periodou, po níž se navrácí po čtvrtém díle A. Teprve v dalším díle dochází k propojení varhan s žestěmi za nárstu tempa a dynamiky a skladba má šanci vyvrcholit závěrem.

Hurník v Sextetu neporušuje klasické rozvržení závažnosti hudebního materiálu mezi nástroji, varhany zde dotvářejí celek a jsou stídatvými opozicemi i jednotlivým prvkem skupiny nástrojů.

Janáček Bedřich

Narozen 18.5.1920 v Praze, zemřel 3.6.2007 Lund (Švédsko). Po maturitě na Vanuovo reálném gymnáziu v Praze byl přijat do varhanního oddělení Pražské konzervatoře (Bedřich Antonín Wiedermann), od roku 1942 také studoval dirigování. Vzdělání si rozšířil na Mistrovské škole varhan, kterou absolvoval v roce 1946. V srpnu 1948 emigroval a trvale se usadil ve Švédsku, kde působil jako kostelní varhaník. Koncertoval tak i po celém světě. S kompozicí, ve které byl samoukem, začal až v emigraci.

Fantasy on Bohemian chorale „Saint Wenceslas“ for Brass Quartet and organ (1999, Durata 8 min). Vydáno 2005, Alliance Publications. Fantazie vznikla na objednávku Raymonda A. Ostanek jako zástupce oddělení hudebních umění Clevelandského muzea umění a je v nověna památce Henry F. Weible. Premiéra 5.12.1999 v Gartner Auditorium v Clevelandském muzeu – Karel Paukert (varhany), Geoff Hardcastle + David Duro (trubky), Chris O’Hair+ Chris Oliver (trombony)

Fantazie je založena na obou verzích chorálu – původní z 12. století i pozdější verzi z roku 1863. Principem kompozice je střídaní zpracování těchto dvou verzí chorálu. Ryze tradiční pojetí vychází z původních citací chorálu, tonálního ukotvení, modálních harmonií, pravidelného rytmu i klasických forem. Varhany se s kvartetem velmi ústředně sdílejí, autor dbá na efekt změny barevnosti a zvuku, ale přesto nástroje tvoří jednotný celek. Ústředně se objevují polyfonní plochy nejen v samotných varhanách (např. druhá varhanní mezihra), ale i v rámci žestí (následující plocha zpracovávající starší verzi chorálu). Krátká fuga kvartetu je vystředěna v novější verzi chorálu (zde se obrací tématické rozdělení v rámci nástrojů, citace a harmonizace chorálu patří varhanám, žestě v pauzách vstupují motivickým modelem – na začátku Fantazie je postup původně obrácený a vrací se hned v další části, která výrazně dynamicky graduje, společně s varhanními vstupy tocatovitěho charakteru, které posléze přebírají žestě v podobě fanfár, zatímco varhany se ujímají opět chorálu). Střídaní mezi nástroji nabývá na intenzitě a frekvenci. Závěrem je tvořená krátkou codou – varhany využívají plného zvuku v staccatových akordech naposled citujících hlavu tématu chorálu, žestě mizí stávají fanfáry. Fantazie nepřináší žádné novátorské

postupy i nápady, za to je velmi slavnostními variacemi v rnitujícími chorální verze.

Klusák Jan

(narozen 18.4.1934 v Praze) – po maturitě na gymnáziu studoval kompozici na hudební fakultě AMU v Praze ve třídách J. Fídkeho a P. Bojkovce (1953 – 1957). Od absolutoria se v rnuje svému povolání – skladbě. Žije trvale v Praze, je autorem hudby komorní, orchestrální, vokální, oper a balét i hudby filmové. Způsob jeho práce se vyvíjel od obdivu k neoklasicismu a jeho velkým postavám (Stravinskij, Martinů, Hindemith, Honneger, Prokofjev, Krejčí, Bojkovec) přes silný zásah vlivu Schönbergovy školy (včetně Berga a Weberna) až k vlastnímu stylu.

Concertino per otto stromenti (1968, live nahrávka 25.4.2010 studio HAMU, žest – studenti dechové katedry, varhany – Linda Šechová Sítková, řídí: Alois Šmolk).
Obsazení: 2 Corni in Fa, 2 Trombe in Do, 2 Tromboni, Tuba, Organo.

Vznik jediné komorní skladby byl iniciován spolužákem z AMU Janem Horou, který Klusáka požádal o napsání kompozice pro svůj absolventský varhanní koncert. Skladba však v rámci absolventského vystoupení provedena nebyla. Hlavním důvodem byla zejména náročnost varhanního partu, která zdaleka neodpovídá sledovaným požadavkům na absolventa oboru hry na varhany. Pomocí využití jednotlivých nástrojů náleží tato skladba do mnou charakterizované první skupiny kompozic. Varhanní part sice počítá s rovnoměrným využitím pedálu a manuálu, ale neopývá žádnou technickou komplikovaností. Varhany jsou zde pouze součástí komorního orchestru.

Kompozice zapadá Concertino do období autorova zvýšeného zájmu o Schönberga a Weberna. Racionálnost kompoziční práce vycházející z principu dodekafonie je navíc umocněna řádným postupem celé skladby. Jedná se pouze o jednověté dílo (durrata cca 6 minut), které je vnitřně členeno na Largo, Allegro a Largo. Autor popisuje kromě metronomických i dynamické údaje. V případě varhanního partu na několika místech i zkratky názvů jednotlivých rejstříků, ale nikterak systematicky a dle sledu. U žesťových nástrojů vyžaduje specifický (v úvodu popsáný) způsob nasazování tónů. V pozdějších letech však od tohoto principu upouští a nechává

tvorbu tónu výhradně na interpretech. Concertino je svým obsahem i rozměrem spíše nezávazně hravým výtvořem, který místy na posluchače působí až punktualisticky.

Kurz Ivan

Narozen 29.11.1947 v Praze, V roce 1971 absolvoval HAMU v Praze (ve třídě E. Hlobila), v letech 1971 – 1975 byl externím dramaturgem hudebního vysílání České televize, v roce 1976 absolvoval interní uměleckou aspiranturu na HAMU u Václava Dobiáše. Od roku 1977 učil na katedře teorie a dějin hudby na HAMU, v roce 1990 byl jmenován docentem skladby, profesorem pak v roce 1996. Od roku 2004 je vedoucím katedry skladby na téže škole.

Stříbité vlákno - kvintet pro trubku, lesní roh, dva trombony a varhany 2011

Premiéra: 4. 12. 2011, trubka Lubomír Kováčik, lesní roh Jan Doležal, trombony Tomáš Bialko, Martin Homolka, varhany Linda Šechová Sítková.

„Kvintet pro ty i žesové nástroje a varhany *Stříbité vlákno* vznikl v letošním roce z popudu prof. Aloise Šmoka – skvělého hornisty, pedagoga a neúnavného a invenčního organizátora komorních koncertů žesových nástroj, kterému je skladba in memoriam věnována. Název díla vychází především ze zvukového obrazu souboru žesových nástroj (trubky, lesního rohu, dvou trombonů) a varhan. Slavnostní a tpytivý lesk tohoto zvuku, avšak i jeho silné emocionální filozofické tíhnutí, se ve zvoleném názvu krásně zrcadlí. Pro hloubavější lidské tvory si dovoluji uvést, že „*stříbité vlákno*“ ve věcném slova smyslu znamená paprsek životní energie astrálního tělovka, neboli princip oživující. Samotný termín „*stříbité vlákno*“ byl též používán alchymisty při realizaci tzv. velkého díla, jehož převodním a hlavním smyslem byla očištění lidské bytosti (nikoliv transmutace kovů). V této souvislosti jde o terminus označující propojení (oživující spojku) tří základních komponent lidské bytosti (animální, intelektuální a duchovní). Uzavřeme citátem z publikace D. Ž. Bora „*Abeceda stvoření*“ (Trigon, Praha 1993): „Všechna hmota spíše je k duchu, protože jím kdysi byla a duch v ní je její podstatou, převodcem i pamětí.“¹

¹ Citace z programu ke koncertu 4. 12. 2011, I. Kurz.

Význam a filozofické pozadí kompozice je nejnázne pochopitelný z obsáhlého citátu autora, který jsem z tohoto díla dovedu záměrně ponechala v nezkrácené podobě. Z hudebního hlediska se jedná o cca 15 minutovou jednovětou skladu, která začíná i končí v naprostém pianu, avšak uvnitř se odehrává strhující gradace plná napětí a ohebností. Nástroje jsou z estetického využitím rozděleny na dvě samostatné skupiny (žesťový kvartet a varhany), z nichž každá přináší sobě vlastní jiné hudební prostředí, ale zároveň spolu dotvářejí výsledný efekt. Autor dosahuje použitím místy i velmi jednoduchých tradičních prostředků neobvyklého úhlu na posluchače. Zrať se zde umění skladatele vystihnout podstatu sdělení bez přílišného zatěžování posluchače.

Varhanní part je až na gradací plochu, kde se objeví virtuózní dvoacetinové hodnoty v manuále (jedná se však pouze o jednoduché prvky prstové techniky), poměrně snadný a přehledný, vyžaduje především pozornost interpreta při změnách taktu. Pedál je použit zvláště v prodlevkách a později ve snadném ostinátním motivu. Důležitost partu se projevuje především ve zvukovém uchopení a registračním ztvárnění. Rychle rostoucí dynamika v žesťích potěbuje paralelní odezvu i ve varhanách, jedná se pak o poměrně rychle crescendující části, ve kterých se jeví výhodné použití crescendového válce, kterým lze dosáhnout efektivního rapidního zvukového nárůstu. Autor využívá ke sdělení dynamických požadavků klasických označení (p, mp,...), avšak objevují se i samostatné číslice symbolizující stopáže rejstříku. Bohužel notový materiál není vybaven v tomto směru poznámkovým materiálem, který by autor v záměru osvětlil, neboť se jeví jako nelogické, když například *ff* má pro levou ruku označení 8' a pro pravou 4'. Kromě crescendových ploch se vyskytují krátké varhanní mezihry, které citují druhé zpěvné a rytmicky lenivé téma, zde se interpretovi nabízejí možnosti představit nějakou sólovou registraci pro melodii (nosná flétna, jazykový rejstřík, zajímavá alikvotní kombinace).

Úvodní šestitónové téma přesně vystihuje představu vlákna. K sólové trubce se jakoby spádáním přidává s posunutým a upraveným tématem horna. Trombony vnášejí protitéma, které využívá stídavých přelůn, jakoby se vše toilo kolem jednoho centra.

Stříbřité vlákno

Lento ♩ = 56 Ivan Kurz

con sord.

Trubka in B

Lesní roh in F

Trombon I

Trombon II

Lento ♩ = 56

Varhany (manuál)

(pedál)

4

Nositelem veškerého dění a energie jsou v první části pouze žesť. Z poklidného tématu se záhy vyvinou jiskřivé paprsky rychlejších motivů. Varhany nastoupí ve funkci podpůrného stereotypního doprovodu, který jako by vzletnost žesť držel pí zemí. Jediným prvkem vzájemné komunikace je zprávné téma (v 9/8 a 11/8 taktu), které prochází všemi nástroji a přebírají je i varhany ve své sólové melodii. Další dvě intenzivní gradace opět pracují s ostinátním doprovodem ve varhanách (v první z nich se jedná pouze o akordy, druhá využívá zmíněné rychlé dvačetinové hodnoty různých poloh tvrdého velkého Cesa septakordu). Naproti tomu žesť pracuje vždy se dvěma motivy rozdělenými mezi dva a dva žesťové nástroje.

Poslední gradace, která je vrcholem kompozice se rozvíjí nejprve z úvodního tématu, k němuž postupují další motivy a témata z první části skladby. Závěrečné zklidnění vychází již od varhan, které poprvé přijímají úvodní téma. Postupné zpomalování snižováním udávaného tempa i augmentací rytmu tématu dochází k úplnému umlknutí a ztišení. Vzhledem k zetelnému členění nástrojových skupin si myslím, že lze Stříbité vlákno v případě kvalitně sehraného žesového kvarteta provádět i bez dirigenta. Určitá zmínka lapidárnost varhanního partu také umožňuje skladbu hrát téměř na jakýkoliv nástroj s pedálem. Pro mě samotnou je tato skladba součástí poslední živou vzpomínkou na profesora Šenkora, neb organizování její premiéry společně s dalšími skladbami bylo tématem našeho posledního rozhovoru a vím, že se na tuto novinku z pera profesora Kurze velmi těšil.

Laburda Jiří¹

Sonata da chiesa pro žesový kvintet a varhany (1989)

Premiéra 22. 4. 1990, Státní konzervatoř v Saratov (Anatolij Seljanin a Anatolij Ivanov - trubky, Alexandr Šennikov - lesní roh, Nikolaj Luzikas - trombón, Jurij Blousov - tuba, Tomas Dzegnaradze - klavír) - soubor profesorů konzervatoře, umlecký vedoucí A. Seljanin. Skladba v ČR dosud provedena nebyla. Zájem o ni mělo Pražské žesové kvinteto s prof. Josefem Svejkovským, ale ve své době hráli

¹ Životopis autora viz strana 28

už Laburda v 1. Žesový kvintet a nastudování nové skladby bylo odloženo. Současně se chystal k realizaci Prof. Alois Šedivý se studenty AMU, ale již se jí nepodařilo uskutečnit. Nahrávka neexistuje. Skladba byla vydána v roce 1995 v německém nakladatelství Wolfgang G. Haas, Köln (Editionsnummer: ISBN M-5000-219-2). S nakladatelem W. G. Haasem pojí autora přátelství a velmi blízký vztah, který se rozvinul ze společného zájmu, a sice tvorby pro žesové nástroje. V letech dospívání hrál Laburda na trubku i trombón, snad právě tyto zkušenosti jej později vedly k napsání velkého množství skladeb pro žest, které přilákaly německého nakladatele, jenž je nyní jedním ze dvou hlavních autorových nakladatelů a vydává hodnocení Laburdovy rozsáhlé skladby (opera, balet, koncerty...). Inspirací pro vznik tohoto kvintetu byl impulz prof. A. Seljanina, na kterého v Praze silně zapůsobila Vltava se svými početnými mosty. Autor nazval jednotlivé části v duchu jako: 1. Proud Vltavy, 2. Svědkové minulosti, 3. Nad tichými ostrovy, 4. Mosty nové a rušné, 5. Panorama. Přestože Laburda v novém varhanám i množství sólových skladeb a jsou součástí též osmi mší, poznává, že v interpretaci technice tohoto nástroje pro něj zůstává ještě mnoho oblastí neprobádaných. Z hlediska zvukové představitelnosti tíhne k efektním nástrojům romantickým. Registraci ponechává zcela na představiteli interpreta. Zároveň také cítí neodmyslitelnou spjatost varhan s chrámovým prostředím, které umožňuje nejprůběhovější možnosti provedení.

1. Maestoso quieto - klidná, harmonicky tonální v taktu s četnými polyfonními prvky. Dlouhým intervalem společným pro všechny motivy je kvarta, která se objevuje v melodických postupech, ale i v harmoniích. Narozdíl od ostatních zmíněných žesových kvintetů zde varhany plní funkci nejen podpůrnou harmonickou, ale přicházejí i s vlastními hudebními motivy a napovídají kánonickou reakcí na melodii trubky. Celou dobu jsou žesti varhany úzce propojeny a tvoří kompaktní celek, ve kterém je jejich využití rovnoměrné. V taktu je tempová i dynamicky určená obloukem. Vstupní melodie patří žesům, varhany zase v průběhu přicházejí změnou pohybu, jako bychom se nechali unášet skutením proudem Vltavy, až se nám v dálce ztratí.

2. Presto assai - druhá v taktu virtuózního charakteru, který se u varhan projevuje především v manuálu rychlými šestnáctinovými pohyby, šestkrát unisono, přicházejí polyfonní zpracování melodie, která vychází z chorálu Boh všemohoucí, vstal z mrtvých žadoucích.

The image displays two systems of handwritten musical notation. The top system includes a tempo marking 'meno mosso (♩ = 92)' and a circled '2'. It features various dynamics such as *f*, *ff*, and *p*, along with performance instructions like 'senza sord.'. The bottom system continues the notation with dynamics like *mf* and *mp*, and also includes 'senza sord.'. The notation includes notes, rests, and complex rhythmic patterns across multiple staves.

Použití jednoho z nejstarších českých velikonočních náp v evokuje spojení s historií hlavního města, jehož středem po staletí protéká Vltava. Proporce využití žes a varhan se nemění, i nadále bok po boku vytvářejí výsledný hudební obraz.

3. Lento - tětí v ta p ináší zm ny v podob sólového začátku i konce v podání první a druhé trumpety a také v nejvýraznější agogické výstavbě.

4. Allegro tumultuoso, poco martellato - vstupní motiv te kovaného rytmu a opakovaných šestnáctin jako by napodoboval v rušném pražském provozu tak typické troubení aut. Druhým výrazným prvkem je Laburdovo „pohrávání si“ s chromatickými postupy v pomalém středním díle. V ta na nás dýchá tím hudebním „civilismem“. Varhany vytvářejí p edevším zvukovou kulisu opakovanými akordy, objeví se i kratší úseky šestnáctinových pohybů.

5. Grave nobile con sentimento - poslední krátká v ta svým pomalým a tichým koncem jako by naznaovala zatajený dech, který často provází pozorovatele tohoto krásného města.

Laurus - septet pro 3 trubky B, 4. trubku B (ossia lesní roh F), 2 eufonia (ossia 2 trombóny) a varhany (2009, durata 15,30 min.)

Impulzem vzniku byla výzva od německého nakladatele W. G. Haase. Kompozice však p esto nebyla doposud vydána a existuje v rukopise, zatím neprovedena.

1. Andantino - hned v první větě se objeví neekaná sazba varhanního partu - zatímco pravá ruka má pouze určitě figurace, levá ruka hraje společně s pedálem harmonii v akordech, přičemž pedál je dvojhlasý. Výsledný efekt může připomínat dva proti sobě stojící dechové soubory, které doprovázejí hlavní melodii trombónů a figurace ve varhanách.



2. Allegro assai - podobná stylizace, jako byla v první větě, se objevuje i nyní, tempová i dynamická gradace však v této vedou k impozantnímu finále.

Trio pro trubku, trombon a varhany (2009, durata 18 min) – notový materiál čeká na vydání.

Trio je koncipováno podobně jako Laburd v septet Laurus – první klidná věta je jako by pouze úvodem k závažnější větě druhé.

1. Elegia – varhany opíše v notaci ve dvou osnovách s klasickými dynamickými označeními nabádají interpreta k vlastnímu registračnímu ztvárnění i k vlastnímu určení míst vhodných pro zapojení pedálu (přede vším prodleky a zvukově vypjaté plochy).

2. Feste – ve druhé větě defiluje několik témat, které se od sebe dosti strukturálně liší rytmicky i melodicky. Kánonická zpracování, vzájemné prolínání i rytmické přesuny témat na jiné doby v taktu s častými tempovými změnami postupně v tu graduji, emuž napomáhají i dvojnásobně rychlé hodnoty ve varhanním partu. Samotný závěr je utvrzen návratem prvně uvedeného tématu.

Lukáš Zdeněk

(21.8.1928 – 13.7.2007) – patří k nejhranějším a nejzpívanějším skladatelům vážné hudby 2. poloviny 20. století. Vystudoval pedagogiku, v letech 1953 – 1963 byl producentem českého rozhlasu v Plzni a sbormistrem sboru česká píseň. V letech 1962 – 1970 navštěvoval hodiny skladby u profesora M.Kabeláče. Byl silně ovlivněn lidovou hudbou a vnoval se především vokální tvorbou.

Katedrály – psáno pro žesové nástroje a varhany (1982, notový materiál – rukopis v majetku HF, durrata cca 20 minut). Obsazení – 2 Trombe in Do, 2 Corni in Fa, 2 Tromboni, Organo.

Cyklus je hudebně ohraničen první a pátou větou, v nichž dává autor zaznít kompletnímu obsazení souboru. Ve vnitřních větách se obsazení mění, zcela uprostřed (jako třetí věta) je vložena samostatná část pouze pro sólovou trubku a varhany. Většinou nesou žádné názvy, pouze tempová označení. Většinou pauzu si autor přeje pouze po úvodní větě, následující části mají pokračovat attacca. Kompozice nachází prvky volné tonality. Krajní větou jsou in C, druhá věta in d, třetí a čtvrtá věta in G.

První věta – její charakter je majestátní a vznešený. Z úvodní dlouhé noty C unisono ve všech nástrojích se začíná postupně rozplétat rytmická figura, která prostupuje všemi hlasy dechových nástrojů.

♩. = 60

The image shows a handwritten musical score for a church service. It consists of two systems of staves. The first system includes parts for Trombe (in D), Corno (in F), Tromboni (first and second), and Organo. The second system includes parts for Tru. (Trumpet), Cor. (Cornet), Tru. (Trumpet), and Org. (Organ). The tempo is marked as ♩. = 60. The score is in 6/8 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The signature 'Karel Liska' is visible at the bottom of the second system.

Jednotlivé skupiny na sebe začínají rychle navazovat a doplňovat se, až vygradují do prvního závěru úvodní části. Jako by chtěl autor naznačit ohromení člověka, který se ocitne v prostoru velkolepého chrámu. Teprve po chvíli užaslého strnutí začne vnímat více kolem sebe. První dojem je natolik silný, že člověk není schopen na prostor aktivně reagovat. Údiv zcela pohlcuje veškeré vnímání. Práce s úvodní figurou se vrací po krátké varhanní mezihře. Opakovaná gradace vyústí do nové varhanní mezihry, do které vstupuje melodie sólového lesního rohu. Po ní nastává znovu návrat hudebního materiálu úvodu se závěrem opět unisono na C. Přes prozaický konkrétní název cyklu se nejedná o programní hudbu, jejímž cílem by bylo popisovat architektonické skvosty církevních staveb. Spíše v ní spatříme kompozici snažící se přiblížit různé druhy atmosféry a pocity ze sakrálních prostor. Nepochybně také poukazuje na pouto katedrál s touto hudbou skrze varhany.

Druhá vta – pouze Corni, Tromboni, Organo.

Pináší uklidní nejen tempové, rytmické, ale i ve zvukové hladině (chybí zde trubky). Klidný dvojhlas dechových nástrojů evokující charakter chorálu je porušován plynulými rychlými hodnotami slabého flétnového rejstříku v diskantu varhan. Jako by zde žest byly nositelem zbožnosti a klidu chrámového prostoru, v němž se nachází roztrávená lidská mysl, která svou nesoustředností stále více narušuje vznešený klid.

Tetí vta – pouze trubka a varhany, pozoruhodně dramaticky vystavěný dialog dvou nástrojů. Jako by lov k nacházel odvahu místy až příliš dravě hovořit s Bohem, jehož zde hledá, a jemuž předkládá své vnitřní konflikty, prosby i trápení.

čtvrtá vta – pouze druhá trubka, corni, tromboni, organo.

Následuje opět výrazné zklidnění. Jako by lov k vyklidil ve třetí vta ze svého srdce vše, co se v něm nakupilo, a teprve jen bezradně čeká na odpověď. Po dlouhých homofonních prvcích opět chorálního charakteru nastupují nad temnou prodlevou varhan různé rytmické pulsující skupiny.

The image shows a musical score for the fourth section. It consists of five staves: Flute 2 (Fl. 2), Corni (Cor.), Tromboni (Tromb.), and Organo (Org.). The Flute 2 part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of (pp). The Corni and Tromboni parts play a rhythmic accompaniment with triplets and a dynamic marking of (pp). The Organ part features a complex rhythmic pattern with triplets and a dynamic marking of (pp). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

lov k má pocit, že odpověď přichází, ale není schopen se v ní zorientovat a rozluštit ji. První moment jasného uchopení hudebního toku nastává až s nástupem melodie ve varhanách, která jen propojuje souasně samostatně hrané tóny žest. Celý úsek se ještě jednou opakuje, místo melodie v závěru však neekan vytryskne nepřetržitý sled dvoacetinových brilantních figur ve varhanách, do nichž za okamžik vnáší jediád a upevní rytmus šestnáctinové pohyby dechu, které nabývají na stále

v tší intenzit až k oslavnému zvuku úvodní melodie chorálu, nyní mohutn podpo enou i varhanami, které ji dvakrát tak ka jako blesk p eruší krátkými vstupy. Monumentální gradace jako by p ipomínala starozákonního Hospodina hovo ícího z ho ícího ke e. Okamžitě zklidn ní jakoby p edstavovalo lov ka vzpamatovávajícího se ze svého úžasu a snad ještě ani nechápajícího obsah Božího sd lení.

Pátá v ta – plné obsazení, pracuje s hudebním materiálem první ásti, dává tak celému cyklu ur ité zast ešení. Novým prvkem jsou krátké varhanní plenové mezihry, které stylizací napodobují zvony, jež neodmysliteln k chrámu pat í a jsou jejich živoucí korunou.

The image shows a handwritten musical score for organ. It consists of three staves. The top staff is the right hand, featuring a melodic line with triplets and dynamic markings like 'ff'. The middle staff is the left hand, with a bass line and chords, also marked with 'ff'. The bottom staff is a lower register, possibly for a second manual or pedals, with notes and rests. The score is written in a clear, legible hand.

St ední klidná ást (in „a“ a in „g“) je prostoupena novými melodickými linkami ve varhanách i žestích. Krátký návrat úvodního motivu rychle vrcholí v záv ru.

P estože je zde více sólových varhanních ploch, neklade autor žádné p íliš velké technické nároky na interpreta. Celkov má stylizace spíše blíže ke klavírní sazbe – zvlášt v rychlých pasážích, i v použití plných ty zvuk v nízkých polohách, které p i zvuku mixtur zní neidentifikovateln . P ekvapí také dlouhé pedálové prodlevy ve tvrté v t , které jsou napsány mimo rozsah. Rytmické komplementární dopl ování varhan s žesti vyžaduje od všech interpret d raz na p esnost provedení rytmických skupin, na jejichž propojení je vystav n charakter každé ásti. Neumož uje tedy velký prostor pro agogické zm ny, pouze snad v sólových úsecích, které však rozm rov nedovolují p ílišné vybo ení z metrické struktury celé ásti.

Nelhybel Václav

Narodil se 24. 9. 1919 v Polance, zemřel 22. 3. 1996 v USA. Studoval skladbu a dirigování na Pražské konzervatoři (1938-42) a hudební vědu na UK v Praze a na univerzitě ve Fribourgu (Švýcarsko). Po druhé světové válce působil ve Swiss National Radio a začal vyučovat na univerzitě ve Fribourgu. V roce 1950 se stal prvním hudebním režisérem rádia Svobodná Evropa v Mnichov, kde působil až do roku 1957, kdy emigroval do USA. Nelhybel byl syntetizujícím hudební impulzy své doby do vlastních vyjádření a integrujících je do vlastních konceptů a metod. Nejzřejmější charakteristikou jeho hudby je lineární - modální orientace a rytmus a metrum. Pěstože často užívá disonancí, skladby směřují k tonální centralizaci. Velká část tvorby je v novějším žesťovém nástroji a odtud také pramení velké množství kompozic s užitím varhan.

Sakrální kompozice pro žesť a varhany – všechny pro stejné obsazení (dvě trubky, dva tromboni, tuba, varhany a obligátní tympány):

Prelude and toccata – vydáno 1997, Agape. Krátká kompozice se slavnostním začátkem a virtuózní toccatou, jejíž rychlou motorickou složku mají na starosti varhany.

Gloria Patri – vydáno 1997 Agape, polyfonní skladba ryze klasických harmonií.

Now Thank we all our God – opětně fugový charakter

A Mighty Fortress

All Glory, Laud and Honour

Crown Him with many crowns – tvořeno čtyřmi krátkými větami, z nichž každá je pro jiné obsazení, opětně využití polyfonních technik.

All Creatures of our God and King – varhany opětně tvoří motorický doprovod polyfonně zpracovávané melodie v klasické harmonizaci.

All Creatures of Our God and King ¹
Concertato
 For 2 Trumpets, 2 Trombones and Organ
 with optional Tuba and Timpani

VACLAV NELHYBEL
 Based on *Lasst Uns Erfreuen*
 from *Geistliche Kirchengesäng*

Toccata and Fugue – téma fugy se objaví hned v úvodu, po n mž následuje toccata, jejíž prvky se pak vrátí v záv ru fugy.

Množství i tématika skladeb odrážejí nejen autorovo p esv d ení, ale i charakter svobodného církevního prost edí, pro které jsou ur eny a ve kterém jsou v této mí e i žádány.

Ubi Caritas pro dv trubky, dva trombony a varhany – varhany až na n kolik míst pouze manualiter.

Trumpet Voluntary – úprava Ronda Jeremiah Clarke pro dv trubky, trombon a varhany

Three Movements for organ and brass – vydáno Belwin – Mills 1970, t ív tá kompozice, z níž t etí v ta p ináší zcela samostatnou virtuózní plochu pro varhany v manuále, která pokračuje pod žes ovými harmonizacemi

Sonata da chiesa no.1 pro housle (flétnu, hoboj, violu, cello) a varhany – vydáno Joseph Boonin, t ív tá neobarokní skladba, doprovod manualiter

Sonata da chiesa no.2 pro B-trubku (hoboj) a varhany nebo cembalo – jednov tá neobarokní skladba

Sonata da chiesa no.3 (Variants on „Our God almighty“) – pro trombon (bassons, hoboj) a varhany

Hymn Variants pro varhany, dva sólo nástroje a malé zvony. části Nicea, Italian hymn, Quebec.

Metamorphosis for piccolo trumpet and organ – vydáno European American Music Corp. Netypické užití nástroje, který je často spojován pouze s barokní literaturou. Forma ABA, díl B neobarokního virtuózního charakteru, krajní části s moderními prvky.

Nelhybelova tvorba se vyznačuje velkou přístupností posluchači, přímými i lehce zvýšenými nároky na interprety a klasicko-harmonickým pojetím.

Temelí¹

Hommage a Michelangelo pro varhany, trubku, lesní roh, tubu a bicí

Jak již samotný název vypovídá, jedná se o dílo s vazbou k výtvarnému potažmo sochařskému umění. Na rozdíl od cyklu Okna Petra Ebena, kterým jsem se zabývala v kapitole Varhany a trubka, kde z etelny dominuje konkrétní dílo jako inspirační prvek skladatele, zde autor hudbou konfrontuje proces tvorby uměleckého díla, čímž vzdává hold přednímu renesančnímu umělci.

Třídílný cyklus, jehož části nesou názvy Inspirace, Hledání tvaru a Dílo je určen žesťovému kvintetu, varhanám a bicím. Každá z těchto skupin nástroj přináší jiné zvukové a hudební prostředí. Žesťový kvintet je zde velmi kompaktním prvkem, který umožňuje nejen melodické a polyfonní vedení, ale v nichž plochách vytváří zajímavé zvukové „kulisy“ jako kontrast a podklad, kdy hlavní hudební myšlenku přebírají varhany. Často se objevují v žestích aleatorní plochy, které však nepostrádají jasný rytmický, artikulační i dynamický ráz. Varhany jsou zde nositelem lesku, energie, přesnosti i jisté tiskavosti. Zvuková kombinace s žestí i bicími navíc umožňuje využití maximální dynamické škály nástroje. Baterie bicích nástroj dobarvuje rytmickou i zvukovou pestrost celého cyklu.

¹ Životopis autora viz strana 49

1. v ta „Inspirace“ – první v tu otevírá energický a hravý vstup A varhan, kde autor využívá n kolika dynamických stup , ehož lze v konkrétním p ípad vzhledem k rychlému sledu hudby docílit prost edním st ídání r zných manuál . Inspirace zde má dvojí tvá – v podob varhan p sobí jako blesk z ístého nebe. Vstupní unisono dvoutónového motivu v lombardském rytmu se prudce vršením dalších sekund rozvíjí až do tak ka zb ílé kvintolové podoby.

I. [Inspirace]

Ve varhaním sólu se st ídají plochy s mírn ím improvizá níím charakterem, umož ující užití rubata a krátkých odmlk, s ástmi diktujícími p esný rytmus (tyto plochy naopak využívají jako ozvlášt ujícího prost edku zmín éné zm ny dynamiky, které umoc ují rytmickou pulzaci a akcentaci). P estože zde Teml použil na úvod varhany, celé sólo je v podstat í jednohlasé, jako by cht l autor p edstavit inspiraci nejen jako n co ne ekaného, velmi intenzivního, ale zárove ješt neodhalujícího veškeré možnosti díla (zde využití varhan komplexn í).

Druhý díl B pat í žes m podporovaným bicími. Autor op t využívá stavebn sekundových postup , ale naprosto p esn í organizovaných v triolových motivcích. Vyžaduje velmi precizní práci s dynamikou, která svou plasti ností pomáhá rozvíjet hudební myšlenku. D raz na lehkost a rytmickou pregnatnost evokuje inspiraci z druhého pohledu jako n co, co v um lci „hlodá“ z malého impulzu, který však neustále nar stá na intenzit a síle. P ed vrcholem této ásti se poprvé k žes m p ípojí varhany krátkými vstupy svého dravého motivu z úvodu, jako by nazna ovali propojení obou poloh inspirace. Rytmické i dynamické souzn ní všech nástroj je

dramatickým vyvrcholením plochy. Následuje opět ist sólová varhanní část, pracující s hudebním materiálem za átku, avšak v tiché dynamice a s doprovodem klastr . Sólový vstup opět umožňuje využití agogických prvk . V sazbe se také poprvé objeví použití pedálu, zatím pouze ve funkci prodlev ped kaden ním vyúst ním. Následující část patří opět pouze žes m. Trubka nejprve rozvíjí myšlenku dílu B za aleatorického doprovodu ostatních žes , posléze ji přebírá tuba a trombon, aby se vzáp tí spojili všichni v aleatorice, do které vstoupí varhany s homofonní sazbou quasi chorálu, jako by byl pedzví plodu inspirace, kterým je tvo ení (Hledání tvaru).

The image shows a handwritten musical score. The upper portion consists of six staves of organ music. Each staff begins with a dynamic marking of *sfz* (sforzando) and ends with *mf* (mezzo-forte). The notation includes various rhythmic values and rests. Below the organ staves is a section for strings, starting with a dynamic marking of *f* (forte). At the bottom, there is a pedal instruction: "Ped: T T P-", where 'T' likely stands for Tenor and 'P' for Pedal.

2. v ta „Hledání tvaru“ – volná v ta cyklu p ináš zklidn ní. Výraznou zm nou oproti první v t je podíl vzájemné hry všech nástroj . V duchu „hledání“ se však jedná spíše o sou asn probíhající a vzájemn se ovliv ující a dopl ující pásma. Varhany zde zastávají p edevším funkci jakoby trvajícího mystického oparu. Hudebním materiálem jsou p edevším r zné kombinace vertikálního i horizontálního užití sekund. Ve varhanách vznikají vršením klastry, které díky vlastnosti nástroje

neomezen dlouze znícího tónu jsou podkladem pro sólové melodie dechových nástrojů. Jako by podstatu a smysl výrazné inspirace, kterou varhany v úvodní větě přinesly, teď přeměly za úkol prozkoumat žesť. Krátká mezihra varhan se zvonky rytmicky i zvukově oživuje poklidné tápání. Následuje opět aleatorní plocha nad akordickou prodlevou ve varhanách. Tentokrát jsou výchozími modely v žesťích několikátónové sekundové melodické postupy.

The image shows a handwritten musical score for organ. At the top, there is a circled '6' followed by the word 'Corale'. Below this, the word 'Rubato' is written with a downward-pointing arrow. The score consists of several staves. The upper staves contain melodic lines with various notes, rests, and slurs. There are dynamic markings such as 'mp' (mezzo-piano) and 'pp' (pianissimo). A section is marked 'aleat.' (aleatoric). The lower staves show chordal accompaniment with vertical lines and some notes. The overall style is that of a composer's sketch or a personal manuscript.

Do tohoto hudebního „víření“ opět jako v první větě vstupují varhany s imitací chorálu tentokrát podpořeny hrou zvonů. Ale ani nyní se ještě nepodařilo najít tu pravou podobu díla a opět posluchače rozptýlí krátká hravá varhanní mezihra, po níž ještě autor využije zopakování aleatorického modelu.

3. v této „Dílo“ – závěrečná věta je syntézou všech hudebních prostředků předchozích vět vedoucí k mistrnému vyvrcholení. První a v podstatě nejdležitější stupeň gradace zaznamenáváme ve vzájemném propojení všech nástrojů. Jako bychom byli svdky spojení inspirace s tvořivou snahou, která konečně smůže ke vzniku umleckého díla. Inspirovány první větou tečejí ve ff energicky všechny žesťp vodním vstupním motivkem. Jejich odhodlanost okamžitě přebírají varhany, které rozvíjením motivku ohromí efektním a virtuózním pedálovým sólem – i to je jedním z vrcholů kompozice, uvědomíme-li si, že autor takovéto technicky náročné použití pedálu nechává až na poslední větu – dílo je na světě, teď teprve můžeme v plnosti sledovat, co vše v sobě nástroje ukrývají.

Z pedálového sóla Teml plynule přechází ve ff varhany opět k chorálu, který je opět o rychlé kvintoly v pedále, poprvé není doprovázen aleatorikou. Na varhanní obsáhlou introdukci navazují žestvité části tvořené rychlými motivy z převážně opakovaných tónů. Tak jako varhany poprvé předvedly pedálovou techniku, nyní je na žestvitém kvintetu a bicích ukázat dokonalou souhru. Varhany po nich přicházejí opět se svými typickými rysy, tedy tvrdé a rychlé střídaní dynamických rovin, opět zde nejlépe proveditelné díky skokům na manuály. Celá plocha ústí opět k chorálu, jako by právě chorál měl být tím dílem, které má být vytesáno. Nyní je představen střídavou citací varhan a žeství, jako by si konečně vzájemně poplácali sluchu a předávali si slovo. Druhá rychlá rytmická část prověruje schopnost přesné souhry varhan s žestí. Neustálý tok varhanních šestnáctin musí přesně zapadat do staccatových osminových roztrhaných motivů žeství.

Druhý díl této části patří opět energické varhanní mezihře, z níž je vystavena gradativní plocha, která vychází z motivických kvintol, které už tak dobře známe jako jeden z hlavních prvků Inspirace i samotného Díla. Naprosto neekvaným, pevným a jedinečným vrcholem z tohoto pramene je vyústění do citace chorálu G. Palestriny z Missa Papae Marcelli (z části Sanctus). Je až neuvěřitelné, jakého úniku tímto Teml dosahuje. Takže po 15 minutách působení prostě moderního uchopení tonality i zvukovosti je posluchač najednou doslova omráčen přizpůsobeností a srozumitelností Palestrinovy hudby. Nyní si člověk uvědomí, že tomu všemu předchází úsilí a námaha směřující – toto je ten chorál, který jsme se snažili v průběhu cyklu tolikrát nalézt. Teď víme, že v tomto okamžiku už bychom si ani nic jiného neuměli představit. V tomto momentu je shromážděno veškeré pokora a obdiv k umění, jako k daru, který dokáže člověkem emocionálně pohnout. Závěrečná krátká coda nás svým materiálem vrátí do reality, jejímž posledním akordem je prostý C dur.

Trojan Pavel

(narozen 14. 8. 1956, Domažlice). V letech 1977-82 navštěvoval Pražskou konzervatoř v oboru skladba pod vedením Ilije Hurníka, dále pokračoval ve studiu na AMU (1982-89) ve třídě Jiřího Pauera. V současnosti vyučuje na Pražské konzervatoři obory hudební teorie (od roku 1986) a skladby (od roku 1991). Je autorem publikace Vybrané příklady z harmonie (2003). Od roku 1992 působí jako zástupce ředitele, od prosince 2004 již jako ředitel Pražské konzervatoře. Po celou dobu se však aktivně věnuje kompozici. Je členem Společnosti českých skladatelů,

sdružení pro soudobou hudbu Pítomnost a Collegia 2001. Pracoval také ve skladatelské komisi HF.

Capriccio pro žest a varhany (2002; 2 trubky, lesní roh, trombon, tuba)

Premiéra listopad 2002, Dny soudobé hudby, Sál Martin Prahy, nastudoval prof. Alois Šedivý s žesťovým kvintetem student HAMU, varhany Petr Šedivý. Notový materiál vydán nakladatelstvím Edition Rondo Prague.

Skladba vznikla na žádost profesora Šedivého o kompozici pro toto konkrétní obsazení. Ve skladbě se objeví motivy z Trojanovy opery Bylo nás pět, jejímuž komponování se autor v té době plně věnoval.

Všechny ty i v ty tohoto minicyklu jsou jakýmsi žánrovými hudebními obrázky. Duch Capriccia se projevuje spíše v odlehčené náladě, jako by autor měl v úmyslu přenést méně závažné hudební motivy do klasické sazby varhan a žesťů. Velmi patrné jsou náznaky popové hudby, a už v příznávkových doprovodech, harmonických doprovodech, harmonických terciových příbuzností i jednotlivých melodií. Varhanní part se vyznačuje velmi přehlednou strukturou. Varhany i žest hrají po celou dobu společně v pravidelných rytmech, takže ani souhra není příliš náročná.

2. Varhany a bicí nástroje

Dušek Jan

Jan Dušek se narodil 11.4.1985 a vystudoval hru na klavír (Barbara Bžková) a skladbu (Václav Bžek) na konzervatoři v Teplicích. Následně pokračoval ve studiu skladby na AMU v Praze ve třídě Hanuše Bartoně.

Chorál Hommage á Petr Eben pro varhany a bicí nástroje (2009, durata 6 min) – notový materiál vlastním tiskem autora. Bicí – gong in D, 5 tom-toms, piatto chinese, claves, campane tubolare. Premiéra – sál B. Martin AMU, 2009, Oleg Sokolov (bicí), Jiřina Dvořáková Marešová (varhany). Nahrávky pouze ze dvou koncertních provedení.

Skladba vznikla po úmrtí Petra Ebena, kterému chtěl tímto autor vyjádřit svou úctu a vzdát hold. V závěru je citován motiv z I. Fantazie z Nedelní hudby a také zazní Bach v chorálu Vor Deinen Thron treten hier mit v Duškově harmonizaci. Volba varhan byla pro autora vzhledem k Ebenovi zcela jasná, bicí pak považuje jako zástupný symbol moci, kterou nedokážeme zvrátit. Poměrně krátká kompozice je ve skutečnosti zhudebněním a vyjádřením konkrétního pocitu, který má být takto posluchači předán. Jednoduchá forma ABA, v níž drtivý úfát je vystředán tichou plochou tvořenou klastry ve varhanách, návrat části A je přes motiv z Fantazie z Nedelní hudby. Coda, neboli v tomto případě delší závěr, patří zmiňovanému chorálu. Oba party jsou přehledné, ve varhanách se objeví předržované vícezvuky v pedále. Z hlediska souhry dochází ke kombinování několika rytmických modelů nástrojů – v tšinou na sebe navazují, v nichž kterých místech se střetávají.

Krajiny Patmoské

V poadí chronologicky tetí Ebenova kompozice komorního charakteru navazuje rozm rov op t na cyklus Okna. Tentokrát je však rozší ené ješt o jednu v tu. P tidílné schéma cyklu má st žejní centrum ve tetí (prost ední) v t , která nese název Krajina s chrámem. Zjevení Janovo, které je plné neuv ítelných, bizarních a drastických symbol , má za úkol nejen reagovat na tehdejší situaci, ale p edevším nabádat a povzbuzovat každého jedince v pravosti jeho víry. Veškeré Janovo sd lení zde nevyužívá p íb h podobenství jako evangelia, ani formu duchovních kázání, jako v Listech apoštol , ale soust e uje se na silný ú inek výjev plných d ležitých symbol . Stejn tak Ebenova hudba zde nepracuje se snahou o popisnost, ale o p edání niterného zážitku, zvlášt prost ednictvím r zných zvukov barevných kombinací, a už experimentováním v použití netradi ních skupin rejst ík , tak i pestrými variacemi bicích. Stavba tohoto cyklu je velmi podobná rozvržení Janových zjevení, závažnost a ponurost je až v úplném záv ru Zjevení vyst ídána radostnou vizí Svatého m sta a života s Kristem, ideál, ke kterému poutník tohoto sv ta touží sm ovat. I Eben v cyklus získává st žejní rozjasn ní až ve druhé polovin poslední v ty, ve které autor symbolicky prom uje beznad jný chorál Dies irae v ten nejradostn jší – Victime Paschali (st edobod k es anské víry ve vzk íšeného Krista). Vzhledem k promyšlené architektu e cyklu je pochopitelné, že v centru stojí Krajina s chrámem, závažná nejen hudebním materiálem, ale i použitým symbolem. Chrám jako místo, kde se klaníme Bohu, je zde také neexistujícím chrámem ve vizi Svatého m sta, ve kterém má být chrámem Beránek, Kristus. Mírné odleh ení mezi centrem cyklu a záv re nou v tou, která hlásá poselství spásy, p ichází v podob tvté v ty Krajina s duhou – duha jako symbol p íslibu projasn ní. Motivický materiál, výb r bicích nástroj , tichá dynamika, to vše nabádá ke zklidn ní. Stejnou funkci plní i v ta druhá – Krajina se starci. Starci obklopují tr n Syna lov ka, jsou symbolem moudrosti a zjevené pravdy, je jim dop áno být v blízkosti Boha. Kone n za átek cyklu pat í Krajín s orlem. Jedna ze ty bytostí, které spole n se starci obklopují tr n a vzdávají neustále Bohu est a slávu, má podobu letícího orla. Charakter první v ty je údern slavnostní.

¹ Životopis autora viz strana 14

1. Krajina s orlem – úvodní téma zaznívá v dvojitém pedále, rozvíjení této myšlenky je svěřeno v pokračování opět dvojitému pedálu, hudební materiál tvoří převážně rznobmované postupy sekundových a terciových interval (v pedále se jedná o nóny a decimy), bicí plní úlohu zdraznění a podpoření výkik akord v manuále, teprve po chvíli se připojí s vlastním motivem, z něhož se vyvine samostatná hudební linie v poslední části v ty. Po slavnostním úvodu následuje tišší chvalozpív – hra se sekundami pokračuje nejen v podobě doprovodných přívaz, ale i v rytmicky i melodicky lenité rozvíjející se melodii. Zvuková gradace využívá opět sekundových postup, nyní však celých akord. Výraznou změnu jinak ucelené a přehledné části přináší stídání dynamicky odlišených manuálů v sedmiosminovém rytmu a změna pulzace prostřednictvím rychlých změn taktu. Uklidující závěr patří návratu a rozvíjení tématu nyní zaznívajícíchho unisono ve varhanách v přehledné registraci 8'2' za doprovodu samostatně plynoucí hudební plochy bicích. Jak je již u Ebena v tomto období zcela běžné, opětil notový zápis konkrétními registračními předpisy, dležitě jsou zvláště jeho mnohdy bizarní zvukové kombinace sólových melodií. Na některých technických místech jsou také uvedené prstoklady. Zároveň Eben velmi jasně doplňuje notový zápis frázovými i artikulačními označeními. Z technického hlediska je zřejmé, že se po varhaníkovi vyžaduje například od úslo 5 precizní legato v akordech, přesto, že jsou ve ff a označeny marcato, které lze docílit klouzáním prstů a tichými výměnami. Kvalita vzájemného rytmického citění hrá se projeví zvláště v následující části od úslo 6, kde dochází ke stídání taktů. Dozvuk zvláště silnějších akordů ve varhanách může někdy mást druhého hráče, který pak má tendenci ekat a nastupovat později, je však zapotřebí bez ohledu na doznívající varhany navazovat zcela přesně, jinak se ztrácí úinek vzájemně doplňovaných osminových motivů.

The image shows a musical score for a piece titled 'Krajina s orlem'. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The score is divided into several measures, with time signatures changing from 2/4 to 3/8 and back to 2/4. The piano part features complex chordal textures with dynamic markings such as *mf*, *f*, *mf*, and *mp*. Fingerings are indicated by Roman numerals (II, I, III). The organ part (bass line) provides a rhythmic accompaniment with dynamic markings *f*, *mp*, and *f*. The overall texture is dense and expressive, reflecting the 'slavnostní' (solemn) character mentioned in the text.

2. Krajina se starcem - tídílná forma druhé v ty p ináší samostatné úseky varhan a velmi propracovaný st ední díl bicích (crotales, bongos campane). První dv ásti pracují se stejným tématem, melodie je oproti první v t založena na kvintách a kvartách. Varhany a bicí ji tak p edstavují dvakrát v odlišném hudebním hávu. T etí díl je provázen netypickou barvou v pedále 16´ 4´, dlouhé opakované tóny evokují vzdálené zvony, nad nimi v manuále promlouvají t kavé šestnáctiny.

3. Krajina s chrámem - po krátkém úvodu následuje jakoby chorální stylizace, jejíž lesk a vznešenost je umocn na zvony a gongem. Druhý díl evokuje energii a život, p ináší technicky náro ná místa na souhru, nebo do rychle plynoucích sextol ve varhanách zaznívají útržkové motivky campanelly.



Rytmická d myslnost autora vrcholí v záv re ných taktech této ásti, kde do sebe motivky obou interpret musí p esn zapadnout. Návrat dílu A je obohacen o plochu, ve které varhany zvukov a rytmicky napodobují zvonky. Síla doprovodné melodie se projeví ve finální gradaci, která však t sn p ed záv rem umlká a v ta se vrací k vyrovnanosti svého za átku.

4. Krajina s duhou - dvoudílná forma této hravé v ty sv d í svou nápaditostí o autorov radostné povaze a smyslu pro humor. Celý první díl je jedním nepřetržitým tokem odleh ených osmin. Soust ed ný rozhovor dvou interpret . Oba interpreti se zde nemohou dovolit ani setinu zpožd ní, nebo tím by okamžit zni ili poeti nost a vtip této ásti. Ve skute nosti jednohlasá melodie d lená mezi dva nástroje vyvolává p edstavu jemného dešt , po kterém p i svitu slunce následuje duha.



Druhá část evokující právě barevnost duhy pracuje s melodickým materiálem druhé v ty. Další d kaz jasné prokomponovanosti celého cyklu. Barevn vedle sebe stojí t i r zné roviny – zvony v bicích, jazyk a alikvót ve varhanách. Alikvót zároveň tvoří akustickou ozvučnou melodie p ednášené jazykovým registrem.

5. Krajina s ko mi – je nejrozsáhlejší, technicky nejnáro n jší (nejen v samotných partech, ale i v nárocích na souhru) a nejdramati t jší. V Janov zjevení jsou kon prost ednictvím svých jezdc nositeli zkázy a hr zy pro lidstvo. Zb silost a nemožnost úprku p ed pohromou je vyjád ena vstupními šestnáctinovými unisonovými motivy varhan, po nichž zaburácí pedál. Melodie motivu je vzata z jichž zmi ovaného gregoriánského chorálu Dies irae, Dies illa, který p esn vyjad uje blížící se nešt stí.

Agitato = 100
Alle Grundstimme, + Mixtur, ohne Koppeln

LANDSCAPE WITH HORSES

Prinz. 16', Octave 8', Posaune 16', Tromp. 8'

Manuál harmonizuje chorál, pedál udává neochv jn rytmus prost ednictvím zvukové nápodoby. Prázdnotu a d s vyvolávají následující roztrhané motivy po celé klaviatu e. Další část je pomalu kulminující gradací, která je založena na r zných rytmických i melodických obm nách chorálu. Tympány, temple bloky vstupují s velkými triolami proti duolám varhan, narušují tak jednozna nost rytmu. V krátké mezih e p epracovávající melodii chorálu vstupují kravské zvonce. Vrací se zpracování chorálu, avšak o tercii výše, nap tí roste a vše se posouvá až k „h“, část vrcholí návratem roztrhané melodie ve ff. Od ísla 10 nastupuje nová plocha s výrazným rytmickým motivem temple blok , který zpodob uje klusající kon . Ve varhanách pracuje autor se svou oblíbenou technikou st ídání staccat akord na

dvou dynamicky odlišných manuálech. Celý úsek vrcholí v op. 17 tonné citaci chorálu ve
 zb. silých šestnáctinách. Toccátová část varhan využívá šestnáctinový rychlý pohyb
 unisono v manuále a v pedále dlouhé noty cantu firmu, kterým je melodicky upravený
 chorál. Veškerý hudební nápor náhle umlkně a nastupuje vznešený chorál Victimae
 paschali laudes – symbol vykoupení, nep. edstavuje však laciný romantický únik od
 zoufalství, je symbolem náro. ného boje, který zde zosob. uje i neustále vpadající
 zu. ivý motiv Dies irae v šestnáctinách na xylofon a posléze p. ebraný pedálem varhan
 („...život se smrtí utkal se v podivuhodném zápase.“).



Virtuózní záv. r, ve kterém zaznívají varhany v pedále s xylofonem sou. asn. je
 jedním z technicky nejobtížn. jších míst.



Úplný konec ještě stup. uje nap. tí, tentokrát se objevuje unisono ve varhanách
 manuál s pedálem, poslední p. ipomínka Dies irae. Záv. r pat. í sedmiosminovému
 motivu zvon. proti 4/4 taktu varhan a toccátovému akordickému zakon. ení
 s Tam-tam a zvony.

Loudová Ivana

Ivana Loudová se narodila 8. 3. 1941 v Chlumci nad Cidlinou, v šesti letech se začala učit hrát na klavír u své matky, od 13 let komponuje. Absolvovala studium skladby na Pražské konzervatoři u Miloslava Kabeláče (1961) a na HAMU u Emila Hlobila (1966). V postgraduálním studiu pokračovala na HAMU pod vedením M. Kabeláče a v Paříži u O. Messiaena a André Joliveta. Od roku 1972 se vnuje skladatelské činnosti ve svobodném povolání a je jednou z mála uznávaných českých žen – skladatelek, které se úspěšně prosadily v kompozičním i pedagogickém oboru u nás i v zahraničí.

Přestože v některých hudebních databázích můžeme nalézt mezi komorními skladbami její Chorále for Organ, Percussion and Wind Orchestra a Concerto, ani jedna z kompozic bohužel do této skupiny rozměrem obsazení nepatří. „Chorale“ vznikl na objednávku pro American Wind Symphony (1971), který její premiéroval a dodnes hrává v USA (pro 32členný dechový symfonický orchestr, 6 bicích a varhany, vydal C. F. Peters New York), o dva roky později její autorka upravila pro velký symfonický orchestr („Chorál pro orchestr“) a v nově vydané Roku české hudby. „Concerto“ pochází z roku 1974 (pro varhany, 6 bicích a velký symfonický orchestr). Jediná kompozice z její dílny, která zapadá do oblasti mnou sledovaných skladeb je Milosrdný samaritán. „Nápad napsat Milosrdného samaritána je již z roku 1968, kdy jsem byla na velké výstavě Jana Zrzavého v Pražském Mánesu. Procházela jsem výstavou několikrát a vracela se k obrazu, který mě svou atmosférou zaujal. Všiml si toho i přítomný Mistr a já se ho zeptala: „U toho Vašeho obrazu slyším varhany. Mohla bych to zhudebnit?“ „A vy to umíte?“ „No – snažím se.“ – „Tak to zkuste.“ Nejprve to mělo být s houslemi, ale nešlo mi to, úplně se to nepílo. Skladbu jsem odložila a vzpomněla si na ni až letos v únoru, když mne Oleg Sokolov požádal o skladbu pro bicí nástroje a varhany na svůj absolventský koncert. Bicí! To je ono. A bylo rozhodnuto. Skladba vzdáleně sleduje biblický příběh, ale spíše je hudební paralelou Zrzavého obrazu. Představuje bicí nástroje v ténbrové i rytmické poloze, v kontrastu i v souladu s varhanami. Pro multiperkusionistu je virtuózní, jemnější pro varhany...jest to „Milosrdný samaritán“.“¹

Biblický příběh jednoho z Kristových podobností o milosrdném Samaritanu je v tomto případě ideálním námětem pro moderní umění, nebo jeho podstata a myšlenky jsou

¹ Citace autorky

nad asové a také „moderní“. Nejedná se o „pouhé“ prokázání milosrdenství nešť stím ztíženému lov ku, je zapot ebí vnímat všechny okolní souvislosti, které výrazn prohlubují smysl sd lovaného, což se nepochybn odráží i v atmosfé e obrazu J. Zrzavého a následn ve skladb i Loudové.

lov k, který sestupoval z Jeruzaléma do Jericha, je ve skute nosti symbolem lov ka, který schází z dobré cesty na špatnou (Jeruzalém jako svaté m sto proti Jerichu plnému ne estí). Zárove však byl napaden jinými h íšníky, oloupen a zbit. Prošli kolem n j kn z i levita, p edstavitelé „správných“ zásad i myšlení, ale rad ji se mu vyhnuli, tak jako my se asto s pomocí vyhneme n komu, kdo se nám nezdá „dost dobrý“ a rad ji ho odsoudíme. Poslední procházel Sama an (na Sama any se v té dob pohlíželo „skrz prsty“, obrátili se ke Kristovi zády), který se jej ujal, staral se o n j a ješt za n j vydal peníze v hostinci, aby se tam mohl úpln zotavit. Tedy ten, od kterého by se to nejmén ekalo, dokázal prokázat bližnímu milosrdenství a na jeho skutek Kristus poukazuje. Nezáleží tedy za koho se pokládáme, i jsme pokládáni, ale jakými skutky se prokazujeme.

Milosrdný samaritán pro bicí nástroje a varhany 2012

Premiéra: 24. 4. 2012 Sál Martin AMU, Oleg Sokolov – bicí, Drahoslav Gric – varhany, Durata cca 12 minut. Batteria (Solo Percussion) – 4 timpani, 3 piatti sospesi, crotali con arco di contrabbasso, cajón, 5 temple blocks, 5 metal dishes.

Tato jednov tá kompozice je už vzhledem k dedikaci (bicistovi Sokolovovi) samoz ejm mnohem náro n jší v partu bicích, kde se odehrává veškeré nap tí i drama p íb hu. Varhany zde p ebírají roli klidu, út chy a lidské n hy, se kterou samaritán p istupuje ke zb dovanému lov ku a nenechá se ni ím zastrašit. Zajímavé jsou plochy ur ené bicistovi k volné improvizaci nad stále stejn poklidn zaznívajícími akordy varhan. Ur itá jednoduchost varhanního partu se zde nejeví jako kompozí ní nemohoucnost, ale skladatelský zám r, kdy se od stability a prostoty odráží d jová i barevná pestrost bicích, tak jako se na klidné vodní hladin odráží paprsky i mra na oblohy. Zárove je varhanní „um enost“ i symbolem prokázané služby opovrhovanému žebrákovi, kterou neprovázejí slavností salvy d l ani ervený koberec.

Meisl Jan¹

Gloria, op. 104 (2011) pro bicí a varhany (for multipercussion and organ). Durata cca 10:30 min. Percussion – Agogo Bells, Cabaza, Campane, Cowbells, Guiro, Maracas, Marimba, Piatti, Tamburino, Tamburo piccolo, Tam-tam, Timpani, Triangolo, Vibra-slap, Vibrafono, Woodblocks

Stejně jako op. 30 a 58 i tato skladba byla psána pro skladatelskou soutěž. Na rozdíl od dvou předchozích se ale autor omezuje na předepisování manuálu, občas se vyskytnou stopáže 16', 8', 4', ale o registraci se hovořit nedá. Z uvedených manuálů je zřejmé určení skladby rovněž pro nástroj s hlavním druhým manuálem. Autorova preciznost se projevuje už v úvodu kompozice, kde předkládá přesné rozvržení bicích nástrojů v prostoru, dle nákresu je zřejmé, že jeho představa je umístění bicích před oltářem, zatímco varhany jsou na kůru – jistě by tato verze byla velmi pitavá pro publikum i zvukově zajímavá, ale vzhledem k vysoké náročnosti na souhru je takové provedení nemyslitelné. Oba interpreti musí být co nejbližší, aby se intenzivně mohli vnímat a nebýt odděleni velkým prostorem a dozvukem. Oslavný a radostný výraz skladby („...oslava radosti Božího stvoření“) se odráží ve výběru nástrojů a jejich zvukových možnostech. Rozmanitý aparát rytmických i melodických bicích je zárukou hýřivé barevnosti, varhany se díky tomu mohou uplatnit i v hlasitých dynamikách (podobně využil tohoto spojení nástrojů i Petr Eben v *Krajinách Patmoských*).

Jednotvá skladba z formálního hlediska nevybojuje z tvorby předchozí, výraznou podobnost výstavby nalezneme zvláště u op.58. Gloria lze vnímat opět jako tědílité, s rozsáhlým středním dílem toccatovitého charakteru, poslední díl je v podstatě reprízou prvního (malé dokumentující schéma: ABCDCBAEABCDCBA). Oproti předchozím opusům využívá autor díky kombinaci s bicími ve varhanách i plných zvuků akordů, objevují se dvojzvuky v pedále a autor nešetří pedálovou techniku ani ve virtuózním středním díle, kde rychlé téma zaznívá nejen jako sólo po středění manuálové hry, ale i souasně s ní. Bicí nástroje se uplatní v průběhu celé skladby, zvláště ve středním díle se jeví souhra abnormálně obtížnou, do pauzy v rychlém 9/8 tématu varhan se musí trefit pokaždé dva šestnáctinové údery bicích. Lze shrnout, že Gloria klade vysoké nároky na techniku hry obou interpretů, pro výrazné uplatnění agogických prostředků zde nezbyvá místo, vše se obrací k vzájemné souhře.

¹ Životopis autora viz strana 30

7 Allegro tempestuoso 7

Perc. *pp* *mp* *mp* *p*

Org. *pp* *leggero* *mp* *mp*

Ped. *p*

15' *leggero*

Mojžíš Vojtch

Narozen 4.10.1949 v Brně, studoval na JAMU v Brně (1968-74) u Ctirada Kohoutka, v postgraduálním studiu pokračoval na téže škole u C. Kohoutka, Aloise Pišose, Miloslava Ištvana, Rudolfa Ržičky a Arnošta Parsche (1976-79). Na FF UK v Praze vystudoval muzikologii a získal doktorát (1987). Pracoval mj. jako hudební režisér Supraphonu, od roku 1995 pracuje v Českém muzeu hudby, kde je vedoucím oddělení historických zvukových záznamů. Kromě toho externě vyučuje na Konzervatoři Jaroslava Ježka. Ve svých skladbách vycházel z podnětu z metody „Projektované hudební kompozice“, kterou vynal C. Kohoutek. Později svou skladatelskou metodu zaměřuje na používání modálních a tonálních principů, jeho hudební myšlení se stává více horizontálním. Je členem Asociace hudebních umělců a v současnosti je ve výboru Společnosti pro soudobou hudbu „Přítomnost“.

Fantazie pro varhany a dva tympány (1978) – durata cca 7 min

Premiéra: 27.1.1981 na koncert Svazu českých skladatelů a koncertních umělců ve Dvořákově síni Domu umělců v Praze (Josef Kšica – varhany, Oldřich Šatava – tympány), stereofonní snímek z premiéry je uložen na magnetofonovém pásku ve

fonoarchivu Národního muzea, Českého muzea hudby v Praze (kopie rovněž v archivu autora). Notový materiál pouze v rukopise, v archivu autora a u interpretů.

Podnětem a inspirací byla výzva varhaníka J. Kšici, kombinace s tympány vznikla po vzájemné domluvě. Představu nástroje měl autor pouze obecnou, registraci ponechává zcela na interpretaci vizi varhaníka a možnostech nástroje. Je to jeho jediná kompozice komorního charakteru s využitím varhan. Datum vzniku skladby dle ještě do studijních let autora.

Jednotvá kompozice bez zřetelného výrazného myšlenkového podtextu se jeví jako oslava spojení dvou nástrojů. Slavnostní charakter je naznačen i předpisem *Festivo* a rychlým tempem. Velká část kompozice se odehrává ve $\frac{3}{4}$ taktu, ve středním díle se vyskytují volnější plochy, které by bylo možné ponechat bez taktového označení, autor ale přesně popisuje každý takt, takže se setkáváme například s $\frac{10}{8}$, $\frac{13}{8}$ i $\frac{23}{4}$ takty. Tympánem je ponechán krátký sólový úvod i samotný závěr v prostém úderném rytmu. S varhanami se tympány nejprve jen střídají, ve středním virtuóznějším díle s častými taktovými proměnami se neobjevují vůbec. Společně se vrací až v opět pravidelném nyní $\frac{4}{4}$ taktu. Prostý a přehledný úvod je srovnán s tympánem a dlouhým akordem ve varhanách. Následující části přináší tempovou i dynamickou gradaci. Časté změny taktu vyvolávají vizi fantazie. Ve varhanách autor používá paralelních chromatických kvint, ze kterých se vyvinou rychlé běhy paralelních tercií (pouze dvojhlasé). Postupně se oba motivy (kvintový i terciový) ve varhanách propojí a ještě se k nim přidají tympány. Závěrečný díl střídá opět dva motivy, tentokrát odlišného rytmického charakteru - v rámci $\frac{4}{4}$ taktu opakované osminy ve staccatu a $\frac{6}{8}$ taktu synkopicky zazené kvinty v obou rýtech ve varhanách. Z hlediska varhanního partu a souhry se jedná o skladbu jednodušší, která však v příznivé akustice může působit efektně.

3. Varhany a dřevně dechové nástroje

3.1 Varhany a flétna

Zvukové propojení varhan s flétnou se nachází n kde uprostřed naší pomyslné osy „výhodnosti“ a „efektnosti“ z hlediska hudebního výsledku. Flétna sama o sobě není nejnižší nástroj, ale nepřehlédnutelné rozdíly v možnostech dynamiky se objevují v jejích různých polohách – v nejnižších tónech má sice sametovou, temnou barvu, ale možnost praznosti zvuku je tím značně omezena, narozdíl od vysokých diskantových poloh, vše je způsobeno proměnlivým spektrem vyšších harmonických tónů. Znamená to tedy, že je sice schopna varhanám zvukově odpovídat, ale pouze ve vyšších polohách, což přináší pro registraci varhanních partiturní omezení. Další zvukovou charakteristikou je význam podobných barev, kterými disponují varhany v hojně míře (flétnové rejstříky jsou společně s principálovými hlavními u každého nástroje). Tato určitá zvuková podobnost navádí skladatele k jinému druhu práce s oběma nástroji. Nelze očekávat diametrálně kontrastní souzvuky, spíše se lépe uplatní ve vzájemném doplňování a přelívání. Typickou ukázkou takového uchopení kompozice může být *Prolínání Vryermákové*.

Bartošík Zdeněk

Zdeněk Bartošík (nar. 22.5.1974 v Hustopečích, okres Břeclav) získal hudební vzdělání na Lidové konzervatoři v Ostravě (obor skladba – Ladislav Kaistura), Konzervatoři D. Kardoše v Teplicích (Pavol Procházka) a na Hudební fakultě AMU v Praze (Prof. Ivana Loudová). V jeho tvorbě nalezneme sólové, komorní i orchestrální kompozice.

***Fantazie pro flétnu, bicí nástroje a varhany, op.7* (2009)**

Jeho zatím jediná skladba s varhanami – *Fantazie* byla premiérována 26.4.2009 v sále Martin (flétna Lenka Kozderková, bicí Markéta Mazourová, varhany Kateřina Málková), notový materiál existuje v osobním „vydání“ autora, jediná nahrávka je z premiéry koncertu.

Autor sám se považuje za synestetika s barevným slyšením, které se promítá do jeho představ barev a tvarů v rámci konkrétní skladby. Zajímavé je jeho vnímání varhanních rejstříků dle nich do základních skupin: „... tiché, husté, statické, kinetické...do modra, do žluta, spektrální výše e...“. Autor přiznává, že není zcela obeznámen s nástrojovými možnostmi varhan, ale konzultoval je při práci s interpretkou a jejím pedagogem. Po kompoziční stránce se dle jeho vlastních slov jedná o „tradiční způsoby práce, žádné horké novinky, i převratnosti zde nenalezneme“. Skladba není výhradně ténbrová ani příliš rozsáhlá. Důraz klade na souhru a míru přehlednosti varhanního zvuku v danou chvíli souboru, požívá se všemi variantami, že jsou varhany „nad, pod nebo vně“. Překvapila její míra pohlcení zvuku flétny varhanami, ale přichází se zajímavým poznatkem a řešením, že pokud hraje flétna dohromady „s hlasem“, varhany přebírají onen hlas, ale zvuk flétny projde.

Fantazie má ráz spíše bagately. Flétna je ústřední nositelkou melodie, bicí jsou nejen rytmickou podporou, ale zvláště výrazným barevným nasvícením kompozice (Piatto, Tam-tam, Tom-tom 1, 2, 3, 4). Varhany jsou důležitým pojítkem zcela odlišných hudebních prostředí flétny a bicích, jsou nositelem obecného zvukového prostředí, ve kterém se skladba odvíjí, s výrazným harmonicko-barevným podtextem. Autor využívá základního prvku „neomezeně dlouho trvajících zvuků“ zvláště v plochách ryze ténbrového pojetí. Po zvukové stránce (výrazné barevné odlišnosti jednotlivých úseků) je zřetelná práce s varhanním zvukem v jeho rejstříkových kombinacích, což odpovídá autorově barevné představivosti, skutečná sazba a notový zápis však má blíže ke klavíru, především využití pedálu je pouze u basových tónů dlouhých akordů. Rychlejší části se omezují jen na využití manuálové techniky. Přesuritu technickou jednoduchostí varhanního partu se skladba vyznačuje již zmíněným apelem na souhru interpretů vyžadující citlivě vzájemné pulsace (např. v úvodu společné nástupy flétny s varhanami po krátkých pauzách a v první rychlejší části postupující bicí ve zcela přesných rytmických modelech).

ermáková Vra

Vra ermáková se narodila 17.3.1961 v Praze, v letech 1977-83 studovala na Pražské konzervatoři klavír (Alena Poláková, Jiří Toman) a v letech 1986-92 skladbu

(Oldřich Semerák). Od roku 1992 vyučuje klavír a kompozici na hudební škole v Kladně.

Prolínání pro flétnu a varhany (1998, The Transpire), durata cca 10 minut. Notový materiál v rukopise u skladatelky, nahrávka u Českého rozhlasu. Premiéra: 11. 11. 1999 v rámci koncertu Dne soudobé hudby v Praze (Sál Martin, AMU) Michaela Valentová – flétna, Radka Štolbová – varhany

Autorské slovo: „Prolínání pro flétnu a varhany zahrnují dvě Dva, skladby mohou být hrány jako celek nebo samostatně. Obě skladby jsou zpracovány podobným způsobem – jde v nich o vzájemné propojování materiálu mezi partem flétny a varhan. První skladba je uvnitř více členěná na kontrastní plochy a ke vzájemnému propojení obou partů dochází pouze v několika místech. Druhá skladba je naopak souvislým celistvým blokem, kde oba party nástroj splývají v jeden celek.“ Autorina jediná skladba s varhanami vznikla na základě oslovení interprety.

1. vta – Andante – v rámci sedmi kontrastních ploch pracuje autorka pokaždé s jiným prvkem i principem vzájemného skloubení obou nástrojů. Z pohledu barevnosti zvukových kombinací může skladba vzhledem k již zmíněným dynamickým omezením vyznívat poněkud jednotvárněji, zato důmyslněji představuje rozličné varianty kontaktu flétny a varhan. Úvodní plocha patří formě „doplňování se“, v části druhé se kolem sebe velmi úzce tvoří nové opakující se téma souasně ve varhanách i flétně, třetí úsek propojuje prvky prvního živého tématu z opakovaných tónů ve flétně společně s druhým zpěvným tématem, které se nyní objeví v pedále varhan, čtvrtá variace ukazuje výškové rozpětí obou nástrojů (jinak uspořádané ty i tóny úvodního tématu nyní hrané staccato ve flétně imitují varhany v basové poloze), pátý díl je spíše ukázkou krátké volné kadence flétny za akordického doprovodu varhan. Snad nejzajímavější je šestá variace, ve které má flétna určené metrum ve $\frac{3}{4}$ taktu, zatímco varhany se stejným motivickým i tónovým materiálem zacházejí v trojnásobně pomalém metru ve volném taktu, vzniká tak překvapivý vrchol prolnutí a propojení dvou hudebních rovin, v sedmé krátké části se vše uklidní v metru i pohybu a skončí samotným fis^3 ve flétně.

2. vta Con moto – druhá vta společně s rychlejším tempem a neutichajícím pohybem šestnáctin přináší i aleatorní prvky (opakování modelu ve flétně během

hrané plochy varhan) a je mnohem náročnější na souhru a dorozumívání se obou interpretů, více než polovina skladby je bez taktových označení a interpreti musí nejprve rozluštit, kdy mají hrát. Na která stěžejní místa jsou autorkou naznačena šipkou, která směřuje k přesné notě nebo pauze.

Určitý nápad po prvotním „dovádění“ se objeví až v druhé části kompozice s nástupem taktových označení, zde opět ale autorka narušuje jakoukoliv stereotypnost častými změnami taktu z 4/4 na 3/4 a 2/4. Závěrem patří zmíněné aleatorice a úplnému odplutí všeho rozruchu do dále a do ticha.

Z hlediska varhanní sazby je pedál užít v menší míře, a to jako prodleva i další hlasy v rámci rozšířeného akordu. Je to celkem logické, neboť basové tóny by příliš nekorrespondovaly a zatěžovaly tímto způsobem a šetřivost obou nástrojů. Pouze ve druhé větě se objevuje v závěrečné samostatné ploše varhan v doplňujících rychlých šestnáctinách, zatímco flétna ve vysoké, prázdné a tedy ztichlé poloze stídá dva dlouhé tóny. Skladbu je vzhledem k jisté univerzálnosti partu možno provádět na různých typech varhan (například i barokní, ovšem bez krátké oktávy).

Emmert František Gregor¹

Hudba pro flétnu, vibrafon a varhany (1995), durata 8 min. Premiéra 28. 6. 1999 souborem Josefa Fojty - studenti JAMU. Notový materiál pouze v rukopise.

Skladba byla psána na pání studenta Josefa Fojty pro jeho komorní soubor. Částení částí, tak jak jsou autorem uvedeny na titulní straně, se hrají attacca, čímž vytvářejí jednotu, přesto mají každá svůj dynamický a dramatický vývoj.

„Některé motivy se ve varhanní podobě objevují i v jiných částech. Například sedmá část je velmi podobná první části a také číslu 10, které je spojkou. Druhá část čísla 6 je mobilní povahy (rytmicky ostinatní figurace ve varhanách, kde se flétna ve své odlišné figuraci proměňuje do rychlých pasáží). V čísle 8 dochází ke kulminaci obou prvků. Třetí část je reakcí na mobilitu druhé části, ale je více harmonicky statická. Čtvrtá část vychází z části druhé, kde je její mobilita varhanní. Pokračováním této části je variace čísla 11. Ve třetí části nacházíme dvakrát harmonickou sféru (aeronitido), která vytváří tektonické lomy. Pátá část je obdobou části druhé. Forma AABABA.“²

části – Lento, Con delicatezza, Con moto brillante, Agitato molto veloce, Tranquillo, Vivo feroce, Con moto brillante, Lento con tenerecca.

Varhany jako by se zde zvláštním způsobem přibližovaly zvukovým podstatám ostatních nástrojů –melodické lince flétny a melodickému a rozplývajícímu se zvuku vibrafonu. Proto například volí autor v úvodní části ve varhanách pouze flétnové rejstříky, společně se tak všechny tři nástroje prolínají tématicky i barevně. Autor představuje v průběhu kompozice všechny nástrojové kombinace, včetně sólové plochy varhan. V druhé živější části přichází ve varhanách kontrastní barva Acuty. Následující plocha sazbu předržovaných tónů rozkladu evokuje ve varhanách ozvěny vibrafonu.

¹ Životopis autora viz strana 46

² Citace autora



V rychlejších částech se objevují autorovy oblíbené stupnicové postupy. V závěru se vrací k hudebnímu materiálu v začátku.

Kalavská Faltusová Eva

Narozena 7.4. 1976 v Liptovském Mikuláši. Krom studia na gymnáziu a managementu hotelu a cestovních kanceláří studovala v letech 1998 - 2004 na Pražské konzervatoři obor skladbu u prof. O. Kvicha. V současné době se vnuje hudební tvorbě a výrobě zvukových záznamů na PC.

Preludium a fuga pro varhany a flétnu (2001) – durata cca 9 minut, notový materiál v rukopise. Premiéra : 26.11.2001 Evangelický kostel u Salvátora, zvukový záznam z koncertu 25.4. 2002 v sále Martin na AMU v Praze.

Vícemén studentská školní práce nese známky emeslného zpracování tématu. Preludium ve formě A-B-A využívá v krajních částech varhan především jako barevného harmonického doprovodu, ve středním živějším díle si nástroje vymění dva motivické prvky.

Fuga – její neobarokní charakter daný instrumentální formou tonálního tématu je pouze v závěru po nástupu tématu ve flétně narušen návratem hudebního materiálu Preludia. Kompozice nepřekvapí ani po stránce zvukové, formální i angažovanosti obou nástrojů, nároky na souhru nejsou příliš velké, varhanní technika se uplatní zvláště ve fuze, která však vzhledem k pravidelnosti tématu využívá několik podobných modelů.

Laburda Jiří¹

Elégie pro zobcovou flétnu, violoncello a varhany (1991, durata 2min)

Skladba vznikla na základě korespondence s užitkem ZUŠ ze slovenské Levoče, který požádal o skladbu pro kuriózní obsazení. Následně projevil zájem nakladatel P. J. Tonger (Köln), zda by autor skladbu upravil pro nějakou běžnější nástrojovou sestavu, tak vznikla druhá verze pro trubku, lesní roh a varhany. Nakladatelství pak obě tyto verze vydalo v roce 1996.

Varhany tvoří kromě harmonického doprovodu dvou melodických nástrojů samostatný vstup formou předehry (osmitaktová perioda), dohry (totožná s předehrou avšak rozvinutá do závěru) a krátké sólové mezihry, která používá druhé téma z flétny. Rytmická předehlednost, mírné tempo, klasické harmonické postupy a zpěvné melodie, které často zaznívají v kánonech ve flétně a v cellu, dávají skladbě charakter vyprávěcí příběhy.

Suita Adventus et Navitatis 1997, durata 16'50 min.), vydáno Wolfgang G. Haas Köln (2002, Editionsnummer: ISMN M-2054-004-0).

Vznik suity souvisí s autorovými předchozími početnými skladbami pro zobcové flétny. Od roku 1986 spolupracoval Laburda s německým nakladatelstvím Moeck (Celle), které je především významnou německou továrnou na zobcové flétny, zároveň vydává výhradně skladby pro tyto nástroje formou časopisu „Zeitschrift für Spielmusik“, které se těší velké oblibě a odběru ve veřejnosti. Zde si měl autor možnost po delší době vyzkoušet způsob komponování pro zobcové flétny (nejlépe kvartet S, A, T, B). S rozsáhlejší šestivoutou skladbou se však už musel obrátit ke svému stálému nakladateli W. G. Haasovi. Inspirací byla snaha autora doplnit flétnový kvartet (S, S, A, T) jiným nástrojem a vybral k tomu úlohu varhany, které má velmi rád. Suita výběrem nástrojů, názvem i formou předurčuje svůj charakter. Zobcová flétna patří ještě stále v dnešní době k nejrozšířenějším a nejdostupnějším nástrojům, které se využívají i v amatérské rovině. Suita nepřináší předehnané nároky na techniku hry a lze si představit, že ji lze hojně provozovat právě i v amatérských kruzích. Hudební předehlednosti napomáhá i forma samotné suity, zde 6 kratších vět, které vzhledem k nám tu zpracovávají periodické melodie místy lidového charakteru.

¹ Životopis autora viz strana 28

Celkové koncepci pak odpovídá i varhanní part, který zde obstarává v podstatě jakési „basso continuo“. Pedál je využit výhradně k prodlevám a manuál rovněž není zatížen vysokými technickými nároky.

Novák Jan

Jan Novák se narodil 8. 4. 1921 v Nové Vsi. Kvalitního vzdělání se mu dostalo na jezuitském gymnáziu na Velehrad, maturitní zkoušky složil na klasickém gymnáziu v Brně. Zejména již z těchto studijních dob pramení jeho láska k latině a antické poezii a literatuře, jejímuž studiu se v dospělosti intenzivně věnoval, což se výrazně odrazilo ve většině jeho kompozic. Od dětství se u něj projevovalo hudební nadání ve hře na housle, klavír i varhany. Na brněnské konzervatoři pak studoval v letech 1940-46 v kompoziční třídě Viléma Petrželky a u klavírního pedagoga Františka Schäfera. Ve studiu kompozice pokračoval krátce na pražské AMU u Pavla Bojkovce a dále u V. Petrželky na JAMU v Brně. Stipendijní pobyt mu umožnil absolvovat v USA kurzy u Aarona Coplanda, poté ještě strávil 5 měsíců coby soukromý žák u Bohuslava Martinů v New Yorku, což nepochybně ovlivnilo jeho další skladatelský vývoj. Po návratu do Československa v roce 1948 působil nejprve jako korepetitor brněnské opery, posléze však jako svobodný umělec. Stále rostoucí a intenzivnější konfrontace s tehdejšími režimem vedly až k jeho emigraci v roce 1968. Vrcholné období svého života tak strávil i s rodinou v exilu (v Rakousku, Dánsku, Itálii a nakonec v Německu). Umírá roku 1984. Teprve před nenadálou smrtí dostal nabídku vyučovat na Vysoké hudební škole ve Stuttgartu. Studijní setkání s Martinů mu přineslo rytmickou bohatost, inspiraci A. Corellim a J. Haydnem a precizní práci s motivem. Pro Nováka se pak stala charakteristickým zetelná formová strukturace, volná tonalita, pohyblivá rytmičnost, prvky specifického vokálního stylu, jehož melodie využívá kantilény, parlando i ornamentiky.

Sonáta da chiesa II pro flétnu a varhany (1981, dedikace „Claraefiliae“, durata cca 20 min.). Premiéra asi v roce 1982, 83 ve Stuttgartu, flétna Clara Novaková.

Varhany byly pro Jana Nováka velmi blízkým a často hraným nástrojem již od dětství. V jeho rodné Nové Vsi byly velmi pěkné varhany v premonstrátském klášteře, na které prakticky všichni z rodiny tehdy hráli.

Již samotný barokní název Sonata da chiesa obrací pozornost ke corelliovské chrámové sonátě, jednomu z vlivů Bohuslava Martinů, odlišností je však nejen spojení flétny s varhanami, ale i religiozními názvy a náměty jednotlivých vět. Typickým pro tuto sonátu je Novákův neoklasicistní kompoziční sloh, i zde se odráží vliv B. Martinů.

1. věta „De avibus caelestibus“ (O nebeských ptáčích)

První věta Allegro je v klasické sonátové formě. Novák mistrně kombinuje oba nástroje vyváženě a plnohodnotně. Zvukovou disproporcí ještě rovněž bravurně. Vstupní výrazný motiv zaznívá vždy bez flétny a je tedy možné uplatnit plnový zvuk, stejně tak v krátkých varhanních vsuvkách v provedení a repríze. V ostatních společných plochách hrají varhany buď jednohlasně s pedálovou prodlevou, nebo jsou nositelky harmonie, nebo se objeví staccatové akordy, přes které flétna zvukově snadno prochází. Flétna svým tématem se zajímavými akcenty připomíná poletující a prozpěvující ptactvo. Rozlišnost druhů jako by se zrcadlila v bohaté barvitosti v rytmičtě i harmoničtě. Flétna i varhany jako by spolu tančily a bezstarostně si hrály jako ptactvo nebeské, které plně spoléhá na Boha.

I. DE AVIBUS CAELESTIBVS - Allegro Jan Novák (1921 - 1984)

The image shows a musical score for the first movement of the Sonata da chiesa, 'De avibus caelestibus' by Jan Novák. The score is in 8/8 time and features a flute (Fl.) and organ (Org.). The flute part starts with a melody marked 'mf' and 'stacc.', while the organ provides a harmonic accompaniment with chords marked 'f' and 'mf'. The organ part includes a bass line with a 'p' dynamic marking.

2. věta „De Corona spinea“ (O trnové koruně) – Lento

Ve volné větě se charakterem zračí pašijová tematika. Nejen dvě zcela protikladná témata – první z nich je tvořeno staccatovými tóny flétny, které svůj odraz nacházejí i v pedále varhan, a mohou symbolizovat padající slzy nebo také postupně se zarážející trny koruny do Kristovy hlavy. Druhé zpěvné téma pracuje se tvrdými tóny, se kterými se setkáme i u smyčcových nástrojů, kde jsem jim v nově vložil pozornost.

Zde ještě více zvýrazní na íkavost a plativost melodie za nekompromisního doprovodu staccatových akord varhan, jako by to byly kroky na Golgotu. První téma se pak rozvíjí opakovanými tóny a z dvojic tónů pak vytváří Novák nové motivy složené z p l tónů a oddělené pauzou, v barokní mluvásto používané jako vzdechy. P ekvapivý je nástup nové melodie na varhanách, která je doprovázena osminovými stupnicovými pohyby v pedále, které připomínají téma h-moll fugy J. S. Bacha, která i s preludiem je rovněž spjata s pašijovou tematikou. Lombardský rytmus ve varhanách je vyústěním stupujícího se napětí a představuje bi ování (oproti barokní symbolika). Další díl patří fuze, ve které se objeví téma varhan z předchozí části. Po určitém „odlehění“ se opět vrací bolestné motivy bi ování i trnové koruny. Utrpení odeznívá v tichosti.

3. Alleluia – Vivace – Jako Vzkříšení po smutku Bílé soboty přichází radostné a roztaněné Alleluia.

3. ALLELUIA - Vivace

Opět propoří zvuků zpracované – nejprve si flétna s varhanami odpovídá, a když má melodii dlouhých tónů, varhany se stáhnou k rytmickému doprovodu. Zapeklitý úsek pro souhru přichází před závěrem, kdy se doplují staccatované osminy mezi flétnou a varhanami. Varhanní akordy před závěrem dávají tušit v pozadí harmonie B. Martina.

Ropek Jiří¹

Sonáta pro flétnu a varhany (1957, durata 10min) – vydáno 2001 Alliance Publications.

Pro kompozici je typická formální přehlednost, tonálně rozšířená harmonie, periodizace melodicky i instrumentálně stavěných témat, polyfonní techniky a užití varhan jako doprovodného nástroje.

1. Allegro – naplňuje znaky sonátové formy
2. Lento – ve formě ABA s vloženou sólovou kadencí pro flétnu před závěrem.
Pomalá vlna je překvapivě postavěna na tichých dlouhých prodlevách ve varhanách (CGC)
3. Allegro – tématem živě vlnitě vnáší aspekt barokizujícího charakteru

3.2 Varhany a fagot

Rejšek Radek

Narozen 6. července 1959 v Praze. Po vystudování oboru skladba (u J. Felda a O. Semeráka) a trubka (u V. Junka a J. Svejkovského) na Pražské konzervatoři odešel studovat skladbu na pražskou HAMU (J. Dvořák) a poté na brněnskou JAMU (Z. Zouhar). Od roku 1988 byl hudebním režisérem a později též hudebním dramaturgem v českém rozhlase. Jeho největší pozornosti se dostává právě královskému nástroji. Sám je varhaníkem a carillonérem. Jako skladatel se nevyhýbá experimentální tvorbě, jeho hlavní kompoziční směřování je však v duchu tradice.

Garino přiblížení pro fagot a varhany (2008, české Budějovice, v nováno fagotistovi Janu Hudečkovi). Provedení Dny soudobé hudby 2010 – Jan Hudeček (fagot), Pavel Šmolík (varhany).

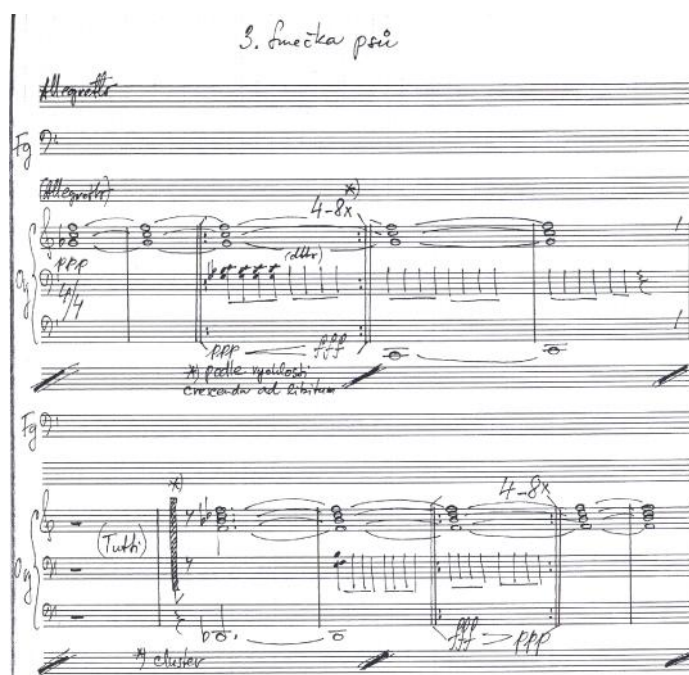
¹ Životopis autora viz strana 36

ty v tá kompozice pro netypické obsazení sleduje p íb h poustevníka Juana Garina, jehož sochu vytvořil M. Braun v roce 1726 v lese u zámku Kuks.

1. Garino a Rikilda – ctnostný život poustevníka naruší p íchod ženy Rikildy, z vnuknutí ábla je Garinem zavražděn. Fantazijní charakter první v ty je odrazem t žké a ponuré atmosféry p íb hu, ze které tušíme nap tí p ed spáchaným zlo inem. Vstupní díl A je tvo en varhanními rozloženými klastry, které jsou st ídány tématem fagotu v podob vzestupné i sestupné ady tón . V dalším díle B se nástroje začínají vzájemn na prodlevách prolínat, varhany imitují basový zvuk fagotu v pedále. Krátké propojení melodií ve fagotu a varhanách p edjímá návrat úvodního hudebního materiálu. Dramatický st ední díl v ty p etvá í sled tón klastru do dravé šestnáctinové podoby. Tento motiv je neustále opakován ve varhanách, zatímco fagot jej virtuózn rozvíjí až do zb silého vyvrcholení v podob sextol. Návrat k za átku jen utvrzuje zoufalství z hanebného inu.

2. Samota v prokletí – v ta pouze pro sólo fagot, který ve snaze zobrazit trápení duše p edstavuje nejzn ější náro né prvky a techniky hry (nap . nekone ný dech).

3. Sme ka ps – Garino je za trest prom n n ve zví ecí podobu a nesmí pohlédnout k nebes m. Je vyslíd n sme kou ps a zajat. T etí v ta nejvíce zpodob uje konkrétní úsek p íb hu. Št kající a dorážející psi znázor ují varhany opakovanými akordy p i zesilované dynamice z ppp do fff.



Rychlé motivky v levé ruce ještě umocní štvavou atmosféru, které se snaží Garino v podobě zoufalé melodie utéct.

4. Dítě, jehož ústy pronesl Bohova slova odpuštění – zajatý Garino předváděný na zámku je vysvobozen slovy malého chlapce: „Vsta, Boh Ti odpustil“. Pokoj a klid, který Garino nachází zde představuje pomalé opakující se schéma akordů, které se mění pouze v rytmických poměrech mezi sebou. Ve druhém díle v tu se fagot vrací k ad-tonjaku jako v začátku, ale nyní jsou odstraněny všechny posuvky a hříchy z jeho duše. Ve varhanním doprovodu jsou imitovány melodické postupy fagotu. Po krátké reminiscenci chorálního doprovodu se navrácí obě témata fagotu z poslední v tu. Závěrečný dovtěk je tímto tématem, tichým usmířením s Bohem.

3.3 Varhany a alpský roh

Laburda Jiří¹

Lontano pro alpský roh a varhany (1991, durata 7 min) – vydáno nakladatelstvím Wolfgang G. Haas, Koln (1998, Editions Nummer: ISMN M-50000-278-9). Kvůli větší použitelnosti obsahuje tiskové vydání kromě sólového partu Alphorn in G, také part Horn in F a dokonce i part tromba in C, takže je možný trojí druh instrumentálního obsazení.

Skladba vznikla na prosbu německého hornisty (Manfred Maurischat) koncertního prosazujícího lidového dechového nástroje zvaného Alpský roh (asi 2 metry dlouhý, hrající v ladění G, bez strojiva, disponující pouze tónovou alikvotní sadou a tudíž s omezenými melodickými i technickými možnostmi), na který koncertoval s varhanním doprovodem své ženy. Laburdova kompozice se sice zdála hornistovi nehratelná, zato ji nadšeně uvítal nakladatel Wolfgang G. Haas, který měl na ni zcela opačný názor. Kromě obecných rysů Laburdovy tvorby jako je výrazná melodičnost, rytmická plynulost, tonální harmonické postupy, nese *Lontano* prvky klasické kompozice určené sólovému nástroji s doprovodem. Varhany jsou notovány pouze ve dvou osnovách a více méně požívají se hrou manualiter. Doprovod především

¹ Životopis autora viz strana 28

harmonicky podbarvuje alpský roh, i když melodicky reaguje na témata sóla. Samostatný úsek, kde lze jistě využít i pedál, je v novém varhanám v p edeh e a dvou mezihrách, které zpracovávají druhé téma alpského rohu. Forma ABA´BA´´, každý díl je charakteristický svým tématem. Z ásti A´ se vyvine virtuózní kadence ur ená p edvedení alpského rohu.

4. Varhany a sólový smyčcový nástroj

Kombinace varhan se sólovým smyčcovým nástrojem (housle, viola, violoncello) vnáší do problematiky komorní hry s varhanami nové aspekty vzhledem k nejvyšší možné polaritě obou nástrojů v rámci všech rodin hudebních nástrojů. Zjednodušeně lze říci, že zde můžeme pozorovat dva zcela protichůdné nástroje z pohledu vzniku a prostředků pro utváření hudebního výrazu. Při hře na varhany se interpret nemusí zabývat utvářením tónového přesnou výškou (pozn. záměrně užívám výraz utváření, neboť u varhan lze ovlivnit kvalitu hraného tónu úhohozem na samém začátku a jeho konci v závislosti na dokonalosti technického provedení traktury nástroje), ta je dána technickým uspořádáním nástroje, stejně jako u všech ostatních klávesových nástrojů. Za to u smyčcového nástroje je přesná intonace jedna z prvních a nejdůležitějších vlastností při interpretaci. Vzájemné skloubení těchto odlišných principů může přinášet obtíže v „dolování se“. V rámci duu pak mohou vznikat určité chtěné i nechtěné intonační odchylky ze strany smyčcového nástroje. Ponechám stranou možnosti komorní hry na varhany s netemperovaným laděním vzhledem k tématu moderní tvorby, kterou lze v naprosté většině případů v rozhodně provozovat pouze na nástroje z období romantismu až po současnost, u kterých se již v rámci celkového vývoje a rozvoje varhan otázka netemperovaného ladění nevyskytuje (samozřejmě až na nově vznikající nástroje ryze neobarokního stylu). Chtěné intonační odchylky se mohou objevit ze strany představitele skladatele, tzv. záměrné použití například kvartálního (například Štěpán Koníček). Jistě se jedná v takovém případě o logicky promyšlený prvek v kompozici, který však v praktickém provedení vyvolává dojem určité „falešnosti“ spíše než dostatečně svébytný ozvlášťující moment.

Dalším již zmíněným problematickým bodem jsou obecné dynamické možnosti obou nástrojů, které v tomto případě handicapují varhany, které se musí přizpůsobit sólovému nástroji tak, aby jej nezastínily, čímž jsou ochuzeny o možnost využití všech svých prostředků. Lze jistě podotknout, že by mohly použít hlasitější kombinace v polohách, kde zrovna sólový nástroj nefiguruje, z hlediska proporcí a formální struktury skladby je to však (jistě až na výjimky) nemyslitelné, nebo diametrálně vzdálené kontrasty obecně narušují výstavbu kompozice.

Dalším momentem, který nyní naopak negativně postihuje smyčcový nástroj, je téměř nulová schopnost varhan měnit barvu a charakter, do jisté míry i hlasitost, tónu v jeho trvání (neuvádím možnost využití žaluzií, která je vzhledem k technickým provedením u nástrojů v našich zemích velmi omezená a v tšinou se vztahuje pouze na rejstříky jednoho, maximálně dvou manuálů, ani crescendový válec, který zjednodušeně pracuje na principu přidávání hlasu, čímž nedokáže měnit barvu tónu v takových nuancích jako smyčce). Zároveň také neposkytl možnost pomalého zatahování a vytahování mechanického rejstříkového táhla, čímž lze sice do určité míry ovlivnit barvu tónu, ale současně s ním se mění i jeho akustická výška, což není kýženým záměrem. Lze tedy konstatovat, že v této tónové oblasti se smyčcový nástroj musí poněkud přizpůsobit a omezit tak, aby v rámci jednotlivých hudebních frází příliš nekolísalo vzájemné zvukové prolínání, tzn. na mnoha místech musí smyčcový nástroj podléhat náhlé změně barvy a dynamiky omezeným schopnostem varhan.

Zde se dostáváme k třetímu bodu – rozdílným prostředkům hudebního výrazu. Tak jako smyčce mají nepevné množství způsobů, jak zvýraznit nebo potlačit určitý tón v rámci malého hudebního celku a tím dosáhnout velkých rozdílností agogických a emocionálních vyjádření, varhany se v „tónovém mikrosvětě“ musí spokojit s prací sásem, která je vedle způsobu nasazení a puštění jednotlivých tónů jediným možným agogickým prostředkem. Z technického hlediska se jedná v podstatě o tři varianty – promyšlené „protažení“ nebo „zkrácení“ tónu, čímž lze docílit výrazného akcentu na určitém tónu, a nebo naopak nenápadného přechodu, a práce s pauzami mezi jednotlivými tóny (a již formou ucelené koncepce artikulace, nebo pouze upřednostnění určitého tónu v rámci celku). V obou případech se jedná o desetiny až setiny sekund, které ve výsledku nesmí být pozorovatelné, z estetického hlediska musí vyznít pouze efekt, který přínášejí. Ve své podstatě se jedná o velmi náročný druh techniky varhanní hry, který je-li podceňován nebo dokonce zcela opomenut, způsobuje velmi ploché, školácké až banální vyznění interpretovaných skladeb. Je to jeden z důležitých momentů, kdy si interpret i posluchač může plně uvědomit a hlavně pocítit, že varhany nejsou skutečně pouhým strojem, který se stačí naučit ovládat, ale veskrze monumentálním hudebním nástrojem s nedostižitelnými výrazovými možnostmi.

Závrem lze říci, že v této skupině nalezneme zajímavé kompozice, které však vzhledem k výše zmíněným omezením ne vždy dosahují těch nejpestřejších efektů, jako například u spojení varhan s žestí.

4.1 Varhany a housle

Eben Petr¹

Hommage à Arcangelo Corelli pro housle a varhany („Milé Alence a Petrovi echovým vděkně za to, že své umění vnucují mé hudbě!“ Petr Eben)

Dílo nebylo dosud provedeno ani vydáno, existuje v rukopise. Autor sám nebyl s touto kompozicí spokojen.

Jednotvářská skladba zpracovává téma Corelliho Gavotty z houslové sonáty. Vnitřně je kompozice členěna na tři části. Oba nástroje jsou po celou dobu ve velmi úzkém propojení, odpovídají si, doplňují se a háštějí se. Téma v originální podobě se vždy tu a tam vynoří, aby bylo hned v záplavě pohlceno vírem moderních postupů a harmonie. Techniku práce s barokním tématem nalezneme u Ebena například v jeho sólové varhanní kompozici *Hommage à Buxtehude*, kde využívá variační formy. Jednotlivé variace pak působí jako barevné odrazy baroka v současném světě. V *Hommage à Corelli* se jedná o nepřetržitý tok nápadů tryskajících z povodního motivu, objevují se jeho nesčetné melodické i rytmické obměny, velmi časté je „předávání si“ rozděleného motivu mezi nástroji a kánonické zpracování. Omezené dynamické možnosti houslí zohledňuje autor v dle sledně předepisovaných manuálech, pokud hrají varhany samostatně, pak je to vždy na prvním manuále (byl jeden takt), společně s houslemi je pak ihned uveden slabší manuál druhý. Vzhledem k častému střídání a prolínání nástrojů je pak interpret tímto nabádán k četným manuálovým skokům. Zároveň je tím poměrně uražena možná registrace varhanního partu, neboť kromě možnosti mírného zvukového odlišení všech tří částí nezůstává téměř žádný prostor pro registrační proměny. Je to zejména způsobeno i absencí jakékoliv hudební gradace. Skladba vyznívá jako hravý, nezávazný, komorní kousek, který není nositelem žádné výrazné mimohudební myšlenky, což je u Ebena vzácné.

¹ Životopis autora viz strana 14

příběhu. V této části autor popisuje tetí osnovu pro pedál, který v modulacemi prodchnutém úseku pednáší v oktávách další dležitý motiv. Celá tato plocha je určena pouze varhanám, které zde mohou uplatnit své crescendové možnosti. Pro ještě větší zesílení a zahuštění nechává Sluka v pravé i levé ruce téže akordy a postupy. Z hlediska interpretace je v těchto místech náročné všechny melodie zahrát v legátu tak, aby nebylo narušeno vedení jednotlivých hlasů. Zvláště oktávy v pedálu, které autor využívá ryze z hudebního záměru, spojuje vzdálenější intervaly i na černých klávesách, což lze jen stěží obsáhnout jednou nohou. Ve zklidujícím závěru se opět nástroje spojí, housle ve dvojhlase citují Hekovo téma za harmonicky i melodicky propracovaného doprovodu, notace varhan zůstává až do konce ve všech osnovách. Z toho by se dalo usuzovat, že autor zamýšlel první část bez pedálu, avšak zvolená rozptýlení tomu nenasvědčují. Celkově je zapotřebí zde varhanní part chápat jako kompletní výslednou vizi autora, jejíž formu naplnění musí interpret hledat sám, podobně jako například u úprav klavírních nebo orchestrálních partů pro varhany.

4.2 Varhany a viola

Eben Petr¹

Rorate coeli fantazie pro violu a varhany (1982). Premiéra: únor 1983 Stockholm, V. Chrastný - viola, E. Lundkvist – varhany, vydavatel Universal Edition

Vzhledem k tématu i nástroji a jeho temné a teplé barvě se jedná o skladbu, která se obrací spíše do nitra, na rozdíl od Ebenových cyklů varhan s žesti, které z etelů expandují do okolního světa. Latinský gregoriánský chorál *Rorate coeli* (Rosu dejte nebesa šerý) byl autorovi inspirací i z formálního hlediska kompozice. *Rorate coeli*, které provází celou adventní dobu k esany před ranních bohoslužbách, je nejen symbolem adventního čekání na narození Krista, ale zároveň rozedníváním od ranní temnoty k prvním slunečním paprskům. Prosvětlování poáteního temna až k výslednému jasů kompozice charakterizuje krátení dobou adventní k vánoční radosti z příchodu Spasitele.

¹ Životopis autora viz strana 14

Temný úvod ve varhanách je v tiché registraci, nad prodlevou in D se rozvíjí vstupní téma recitativního volného charakteru na alikvotní rejstříky. První téma jakoby v sobě schovávalo úvodní motiv chorálu Rorate coeli (1., 3. a 5. tón chorálu), kolem těchto tónů oscilují rychlé rytmizované skupinky tremolovitěho charakteru.

Po úvodu, který jakoby vyzýval k naslouchání, přichází prostý dvojhlas mezi jednohlasou melodií ve varhanách a violou, jako by viola byla ozvučenou, lidským hlasem, který reaguje na Boží volání. Poprvé zde zaznívá hlavní téma skladby – rorátní zpěv – Prolom, pane, nebesa a sestup na zemi v život písně Marie panny!

The image shows a musical score for the first system. It consists of three staves. The top staff is for the voice, marked with a dynamic of *mp* and includes the instruction "(+ Vox coel.)". The middle and bottom staves are for the organ, with the middle staff marked with a dynamic of *mp*. The organ accompaniment features several triplet figures and a melodic line that interacts with the vocal line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Následné variační rozvíjení tématu pracuje s rytmickými obměnami, harmonickým podbarvením, zhušťováním pohybů, nárůstem dynamiky a dvojhlasu ve violě. Další výrazně tempově rychlejší část zpracovává v akordických vstupech ve varhanách úvodní téma, zatímco viola v šestnáctinových hodnotách pracuje s hlavním tématem, zajímavostí této plochy je autorem požadovaná nezávislost obou nástrojů – viola v rámci gradace zrychluje svůj pohyb, zatímco varhany v pedálu v původním tempu přednáší „roztrhaný“ chorál „Prolom, pane“.

The image shows a musical score for the second system. It consists of three staves. The top staff is for the voice, marked with a dynamic of *mp* and includes the instruction "(+ Vox coel.)". The middle and bottom staves are for the organ, with the middle staff marked with a dynamic of *mp*. The organ accompaniment features a melodic line that interacts with the vocal line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The instruction "Ped: + Nachthem: 4''" is present at the bottom of the organ part.

Díky zpomalení exaltované violy se opět stětnou ve stejném tempu. Celý princip se ještě jednou opakuje, po které navíc varhanní doprovod tvoří pouze ostinátní jednotaktová skupina rychlých šestnáctin. Ve které závěrečné části si vymění nástroje hudební témata, varhany plně citují hlavní téma, viola ve vysoké poloze úvodní motiv, který nám zazníval na začátku v alikvotní barvě.

Úplný závěr patří nejprve varhanní mezihře, na níž navazuje hudební materiál úvodu skladby, ale s hlasitou dynamikou, akordickou prodlevou ve vysoké poloze ve varhanách a violou s prvním tématem, která oscilováním kolem tercie dotváří dojem jasného durového závěru. Tedy proměna od počátečního *d moll* k závěrečné *H Dur*. Přestože se nejedná o prvoplánový charakterem slavností kompozici, nelze ani říci, že by byla pouze meditativní, to je poloha, ke které Eben nikdy sto procentně netíhnul. Všechny jeho skladby, i tato nepostrádají napětím a vnitřním dýcháním, který nás unáší. Tato Fantazie je opravdu spíše tichým probouzením lidské duše reagující na Boží hlas a nataženou ruku, jako by krácela k onomu radostnému světlu.

Gemrot Jiří

Narozen 15.4.1957 v Praze. Skladatel a hudební režisér vyrůstal v rodině s hudebním zázemím. Vystudoval Pražskou konzervatoř v oborech klavír (Ema Doležalová) a skladbu (Jan Zdeněk Bartoš) a posléze AMU v kompoziční třídě Jiřího Pauera. Od roku 1990 je šéfredaktorem českého rozhlasu a od roku 2001 též pedagogem skladby na Pražské konzervatoři. Ve své tvorbě usiluje o sdělný hudební projev s důrazem na melodickou složku. Často používá nekonvenčně pojatou sonátovou formu ve smyslu principu evoluce a kontrastu.

Meditace pro violu a varhany (1986, v nováno Ladislavu Kyselákovi a Josefu Popelkovi, dur. 10 min)

Meditace je tvořena formou ABA'. Rozjímavý charakter přímo koresponduje s kompozicí, jejíž ústřední téma je ve skutečnosti hlavní myšlenkou, která nás provází celou skladbou a jejíž rozdílné zpracování a zpracování dotvářejí její obsah. Téma vzniká rozvíjením jednoduchého sekundového motivu v tečkovaném rytmu. V druhé polovině tématu se po viole připojují s obměňovaným vstupním motivem varhany v basové poloze, jakoby z hloubky chtěly reagovat na myšlenku

violy, pochyťí však pouze rytmický model, ze kterého postupn vytvo í nový prvek opakované skupiny osminové s te kou a dv ma dvaat icetinovými hodnotami. Druhé zp vn jší téma naopak nejprve uvád jí varhany. St ední díl se odvíjí od citace prvního tématu poprvé ve varhanách, po n mž následuje gradující plocha violových pravidelných šestnáctin narušovaných rychlými kvintolami varhan, jako by vzr stala snaha zachytit unikající myšlenku, ta se skute n vrátí v podob tocatové sólové mezihry varhan, kde je hlavní téma citováno v pedále. Uklidn ní p ichází v záv ru plochy dynamickým ztišením a p enesením motivu tématu do diskantové polohy, jako by se op t ztrácelo mezi prsty, z stávají pouze vzrušené kvintoly, do nichž se op t napojí viola se šestnáctinami. Nyní se navrací díl A, viola se ujímá hlavního nezm n ného tématu, varhanám náleží odpov ve druhém tématu, které nyní p ebírá i viola, zatímco varhany si p ivlastní hlavní téma. Jako by se dv hlavní myšlenky intenzivn proplétaly a zaznívaly z úst obou nástroj . Skladba se vytrácí, jako bychom už jen z dálky tušili p vodní téma, ze kterého nyní z stává pouze te kovaný rytmus provázený violovými šestnáctinami, který vyústí ve Fis Dur.

Oba nástroje jsou zde rovnocennými partnery, p i emž u violy je vyzdvihnuta d ležitost melodické linie a u varhan zase v sólové ásti jejich technické a zvukové možnosti.

Invokace pro housle a varhany (1983) – skladba ur ena autorem k likvidaci

Meisl Jan¹

In Your Slipstream – meditation for viola and organ, op.58 (2009).

Skladba nebyla dosud provedena, vznikla rovn ž pro skladatelskou sout ž, s registrací pomáhala varhanice Lenka Fehlgajdošová na nástroji v kostele Zum Gutem Hirten v Berlín . Má být odrazem pocitu: „...Všemohoucí nad námi drží všudyp ítomn svou ochrannou ruku.“

Jednov tá, pom rn obsáhlá kompozice využívá skladebných prvk typických pro Meisla. P edevším je to vysoká úrove technické stránky skladby i vysoká náro nost part obou interpret í jejich souhry. Tak jako v op.30 autor nechává oba nástroje

¹ Životopis autora viz strana 30

spolu intenzivně komunikovat. Chytě se vypořádává s rozdílnými dynamickými možnostmi violy a varhan. Pokud hrají oba nástroje souasně, varhany se omezují na jednohlasé a dvojhlasé motivy ve staccatu, tiché klastry, ve vícehlasých částech popisuje autor velmi tiché rejstříky, z nichž nechává zvukovně vyniknout pouze stejné melodie. Z formálního hlediska má kompozice fantazijní ráz, jehož podobné ztvárnění nalezneme u Meisla v op. 30, ale v mnohem menším měřítku. Právě na rozdíl od op. 30 se zde spojují meditativní prvky s toccatovými částmi v jeden celek, zatímco u předchozí kompozice jsou rozděleny do dvou vět. Princip stídání ařazení několika tématických bloků je zde však totožný. Pro lepší pochopení a představitost uvádím schématický náznak řazení jednotlivých částí v rámci Meditace – ABCBAD (s prvky C) AEAE´AE´AEAD (s prvky C) ABCBA. Všechny části jsou pokaždé autorem nadepsány příslušnými označeními (Misterioso, poco rubato; Con moto; Lamentoso; Allegro con fuoco; Comodo). Z přesného rozvrhu mozaikovitěho skládání částí vystupuje z etelně do popředí tídílná forma, v níž každá část je tvořena těmi tématy, z nichž první díl přináší dvě nová se stídáním s úvodním prvním tématem. Stejný díl je také nejdelší plochou celé skladby.

První díl je složen tedy ze tří odlišných hudebních úseků. První téma ve violě pracuje pouze se dvěma extrémně vzdálenými tóny ($e+f^2$), u kterých autor v prvé části dynamiku. Do tohoto zvláštního prostoru zaznívá stejné tónové téma ve staccatu, ve vzestupné i sestupné podobě (složeno z malých tercií). Meisl opět zcela typicky stídá taktová označení, čímž destabilizuje pravidelné metrum až do krajnosti. Druhé téma ve varhanách využívá pouze doprovodných klastrů, viola jejich přesnou pulsaci přerušuje v pauzách lomenou melodií. Třetí téma opět pracuje spíše se stídáním motivů mezi nástroji a je odrazem určitého náku. Velký stejní díl toccatovitěho charakteru 7/8 rytmu zpracovává v obou nástrojích úvodní stejné tónový motiv varhan z první části. Netypický rytmus dodává taneční prvky. Autor zde navíc nesmírně pečlivě vypisuje artikulační a akcentační znaménka, která tématu dodávají ještě větší razanci. V rámci dlouhé plochy se stídají odlišné formy práce s tématem (například druhá kratší část je krátkým dialogem mezi nástroji v osminových hodnotách, varhany v 5/8 taktu a viola v 2/4, 3/4 a 4/4 – podobný charakter, jako jsme komentovali u Ebenovy 4. části Krajinní Patmoských). Zajímavý prvek ve skutečnosti vypsáných ozdob v podobě stídání septol a kvinto, který jsme našli už v první části, zde zaznívá ve virtuózním tempu. Dynamickým vrcholem toccaty je tanečně laděná část v pravidelném 5/8 taktu, kde viola i varhany přednášejí stejné téma v převrácené

podob v i sob . Gradace se uklid uje obráceným azením toccatových ástí tak, aby na ni nerušen navázal st ední díl toccaty, ve kterém se objeví prvky melodie z první ásti prolínající se zde mezi ob ma nástroji. Návrat toccatové ásti je op t formáln shodný a po n m již následuje záv re ný díl t etí, který je tém totožný s úvodem. Pokud bychom se cht li upnout na podtitul kompozice Meditace, jeví se spíše jako souhrn st elných modliteb a myšlenek, než ucelený tok sm ující k jasnému cíli. Jako bychom se zde teprve u ili um ní rozjímat a usm r ovat neustálou p ítomnost myšlenek, které narušují vnit ní rovnováhu.

4.3 Varhany a violoncello

Koník Št pán

Št pán Koník (7. 3. 1928 v Praze – 26. 5. 2005 v Praze) byl eský hudební skladatel, dirigent a hudební dramaturg. Jednalo se o dlouholetého dirigenta a pozd jšího šéfdirigenta Filmového symfonického orchestru, který za sv j život zkomponoval hudbu k více než t em stovkám eskoslovenských i zahrani ních film . Vystudoval hudební v du a estetiku na FF UK a dirigování na AMU u Karla An erla a kompozici u Pavla Bo kovce.

Žalm pro violoncello a varhany

Žalm pro violoncello a varhany je svým zp sobem raritou mezi ostatními skladbami, neb využívá tvrttónu ve violoncellu.

The image shows a musical score for 'Žalm pro violoncello a varhany'. It consists of two staves: the top staff is for the Organ and the bottom staff is for the Cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The Organ part begins with a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2. The Cello part begins with a half note G2, followed by a half note F2, and then a half note E2. The score includes dynamic markings such as ff, p, mf, and f.

Obecně jsem tuto problematiku krátce popsala v úvodní kapitole Varhany a smyčcový nástroj. Jedná se o jednovrtou skladbu, v níž varhany plní spíše funkci doprovodného nástroje než rovnocenného partnera. Varhanní sazba je poměrně jednoduchá, pedál je využíván pouze obligátně. Kromě vstupního sólového šestitaktového úvodu, jehož hlavu tématu autor opakovaně cituje, se varhany omezují téměř výhradně na hru akordů, veškerý hudební děj se odehrává v partu violoncella, jako by nahrazovalo žalmistu, zatímco varhanám je určen pouhý prostý doprovod, který má hudební sólistu podpořit, ale ne zastínit a rozmlnit tak význam zpívaného „textu“.

4.4 Varhany a smyčcové kvarteto

Dušek Jan¹

„...již za sedm dní sešlu na Zemi déš“ – biblický příběh pro varhany, dva hráče na tympány a smyčcové kvarteto (květen 2005)

„...již za sedm dní sešlu na Zemi déš“, v ta kterou varoval Bůh Noema před velkou potopou světa. Nikoliv samotný akt potopy, ale Boží milost, kterou dává všemu živému příležitost zachránit se alespoň v jediném páru od každého druhu. Tento inspirační zdroj mne napadl bez jakéhokoliv váhání při žádosti o skladbu pro severo-ekologicko-výtvarné sympozium „Vznášení nad krajinou“, v rámci kterého měla v září 2005 tato skladba premiéru na koncertě ze skladeb studentů teplické konzervatoře.“²

Prosba – Bůh – Déš, tři vrstvy, tři emocionálně odlišné plochy, sedm hráčů, tón D jako centrum celé skladby, D jako symbol z latinského Deus.

Jednovrtá kompozice (durata cca 8 min) je ve všech směrech horizontálním, vertikálním i vnitřním členěním rovinná, jak v předmluvě uvádí autor (Prosba – Bůh – Déš). Dmyslná prokomponovanost je v tomto ohledu základním stavebním

¹ Životopis autora viz strana 77

² Citace autora

kamenem skladby. Tídílné vnitní len ní lze chápat jako úvodní Prosbu (Andante molto, Quasi chorale, molto religioso), kde smy cový kvartet p ednáší neustále se opakující (s drobnou obm nou) melodii evokující chorál, která symbolizuje prosebnou modlitbu v tušícím nebezpečí. Do ní zakrátko zaznívají nejprve hn vivé a neut šené prvky ve varhanách a bicích, posléze rozeklaná a lkavá sólová melodie varhan za úto ného doprovodu akord v levé ruce a ví ivých pedál . Nar stající zb silost v disonantním dvojhlas kvintol a sextol v manuále zaznívá nad stále sílícím chorálem, který se nyní objeví i ve varhanách v pedále. Bicím i nadále pat í údernost padající na nás ze všech stran. Vyvrcholení ásti je zároveň p esunem do druhého dílu kompozice (B h), varhany jej symbolizují vznešen krá ejícím op t quasi chorálem v tutti dynamice. Z n j vyv rá klidný polyfonní úsek smy cového kvarteta odvíjející se nad opakovanou prodlevou D ve violoncellu, naprosto jasná centralizace. Následující pouze t ítaktová mezihra je vzdálenou reminiscencí za átku, nad prodlevou D zaznívají ve varhanách a bicích v pp motivy hn vivého za átku, jakoby ale nyní m ly ulámané hroty. Poslední ást zcela neomyln p edstavuje děš . Úvod ppp dlouhých tón D v smy cích a tympánech s p írazy jakoby p edstavoval vzdálené h m ní, které p inese spouš , zároveň D op t symbolizuje Boha, od n jž je děš seslán. Následující virtuózní plocha ponechává varhanám v manuálovém unisonu prost ednictvím temperamentních rytmických motiv , interval a skok hlavní sd lnost dramatické události, zatímco tympány se ve ff dopl ují st ídav v plynoucích dvaat icetinách, lad né na D a Es, padající krupobití.

The image shows a musical score for an Organ, two Timpani parts, and a String quartet. The Organ part is in the upper register, featuring a complex melodic line with trills and a '5' fingering. The Timpani parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The String quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) plays a sustained note with a dynamic marking of 'pp'.

Vše je podepřeno opakovaným D ve violoncellu, známka všudypřítomnosti Boha, zatímco ostatní smyčce rozvíjejí opt polyfonní melodii z druhé části skladby. V závěru části, kdy deš ustává, logicky zaznívá prosebný chorál úvodu. Úplný závěr patří tiché cod nad prodlevou D, kde violoncello přednáší opt melodii z druhé části, varhany zazní kvintolovým motivkem ve zvonivé registraci, který jakoby symbolizoval vycházející sluneční paprsek po potop, který přináší spásu a vykoupění.

Jak jsem již zmínila, skladba je velmi pečlivá a logicky prokomponována, což na druhé straně v daném případě trochu omezuje výraznost hudebního významu a invence. Varhanní sazba zde opt podléhá spíše klavírním zkušenostem autora, pedál je použit pouze v akordech, jako cantus firmus, prodleva, ve virtuózní části chybí zcela. Ani manuálová technika nenese žádné nové prvky, nevyužívá ani v tšiny možných prostředků varhanní hry.

Grossmann Jan

Jan Grossmann se narodil 4. 1. 1949 v Havířově. Na Konzervatoři v Ostravě absolvoval v roce 1972 dva obory, hru na harfu (Vnceslava Jandová) a skladbu (Jaromír Podešva). V oboru skladba pokračoval na HAMU v Praze (doc. Jiří Dvořák), poté na JAMU v Brně (doc. Miloslav Lšťvan), kde absolvoval v roce 1979. Ke konci roku 1989 byl přijat jako odborný asistent na katedru hudební výchovy dnešní Pedagogické fakulty Ostravské university, od roku 1993 tam působí jako docent.

„Petr – skála“ kvintet pro varhany a smyčcový kvartet (durata cca 16 minut, notový materiál v rukopise)

Varhanní kvintet „Petr – skála“ vznikl na žádost přítele a spolužáka skladatele - varhaníka Petra Planého a jemu je také věnován. Za minulého režimu směl být prováděn jen pod názvem Varhanní kvintet a s odvodněním, že jde o nekvalitní skladbu, bylo odmítnuto jeho natočení eským rozhlasem. Skladba vychází myšlenkovými výrazovými významy jména Petr: skála, skálopevný, lovk s pevným, nezlomným charakterem. Jako komorního partnera k varhanám vybral autor

smycové kvarteto zámru. Jednak ke smycovému kvartetu tihne, jednak představa, že se tento subtilní soubor musí prosadit proti zvukově robustním varhanám a být jim partnerem, vyhovovala jeho ideovému a koncepčnímu zámru.

Dvoutaktá kompozice Jana Grossmanna zaujme hned z několika hledisek. Výrazným duchovním tématem, odvážnou kombinací smycového kvarteta s varhanami a velmi důkladným uměleckým využitím varhan. Vzhledem k datu vzniku skladby (1986) je zřejmé, že duchovní význam hraje pro autora stálejší roli. Důležitý podtext nacházíme v autorově tichnutí k Světovému bílému bratrstvu (duchovní hnutí inspirované z křesťanských základů a tradic, zároveň však se zvláštními důrazy na myšlenky karmy a reinkarnace). Jak již bylo zmíněno v úvodu, smycový kvartet zde neplní pouze zajímavý zvukový kontrast k varhanám, ale je i záměrným nositelem myšlenek spojených s tématem „Petr – skála“. Přesobí zde jako odraz lidských slabostí, prosekání emocí, které se střetávají s písňovým řádem v podobě varhan, tak jako v postavě sv. Petra nalézáme lidské pohnutky i selhání, ale zároveň upřímné prohledání a poznání Boha, s jehož pomocí a založeno na důvěře v něj se Petr stává stálejší pilířem na této zemi.

1. v takt Lentissimo – Modlitba za sílu k vytrvání – pomalá, klidná, meditativní v taktu, v níž se v úvodu střídají smyčce s varhanami, jakoby náznak tichého dialogu s Bohem, který však narůstá v intenzitě a vrcholí krátkým dramatickým úsekem, který využívá pedálového sóla varhan. V následující opožděné části se objeví i dvojitý pedál a recitativní sólo prvních houslí nad akordickou prodlevou varhan. V taktu končí zajímavým zvukovým efektem fff akordu náhle přeměněného do ppp, čehož autor ve varhanách dosahuje prostým trikem souhlasného akordu ve slabé dynamice. Do zpěvných ploch se zdánlivě uzavírají „zasekávají“ cizí intonace.

2. v takt – Allegro assai – Měj pevnou dlouhý zápas s temnou mocí – druhá v takt se liší od předchozí nejen rozlehlostí (cca 10 minut), ale i charakterem a úrovní důjovou popisností s dramatickými vstupy. Varhany zde sice mají více samostatných i technicky náročných ploch, ale souhlasně mnohem více spolupracují s kvartetem a je kladen velký důraz na souhru. Jako bychom v bizarních staccatových a lomených melodiích kvarteta pozorovali všudypřítomné pokoušení zla, které na nás neustále útočí, avšak varhany jako by symbolizovaly Boží přítomnost a pomoc, která nás ani v těchto chvílích neopouští, i když ji zrovna nejsme schopni postehnout.

2. věta

Dlouhá varhaní mezihra ve střední části nejprve plyná úlevu a lyrické zklidnění, které však vystoupí dramatická a virtuózní plocha, ve které autor použil dvojitý pedál. Úsek bez taktových čar je nahrazen pravidelným rytmem, tentokrát neustále dorážející trioly kvartetu. Obecně blesk ústí až do homofonní *ffff* plochy, která má evokovat chorál *Dies irae*. Bezúšnost duše ještě rozrazí návrat triolového blesku, které už však nemá dlouhého trvání a přeci jen se dokáme „vysvobození“ ze zoufalství a spár temné moci v podobě „vítězného chorálu“, quasi chorální melodie nejprve v primě, pak v exaltované vysoké violě nad tutti akordem *c moll*.

Z faktury varhanního partu vyplývá, že autor je velmi dobře obeznámen s možnostmi varhan, narušil od jiných kompozic z tohoto období, které často využívají varhany spíše jako doprovodný nástroj, nejčastěji se promítá vidina klavíru s pedálem, zde jednoznačně převažují prvky i technicky virtuózní varhanní hry (pedálová sóla, dvojitý pedál,...). Autor sice nepřináší žádné novátorské objevy, ale zkušeně využívá zvukových i technických možností nástroje. Dynamické poznámky jsou pouze klasickou formou, nevyskytují se žádné registrační pedipsy, což umožní interpretovi mnoho různých pojetí. Je však zřejmé, že autor počítá vzhledem k srovnání s moderním, nejlépe tímto manuálovým nástrojem. Zatím jediná nahrávka z roku 1999 (J. G. – Spirituál compositions) varhanní part představuje příliš jednotvárnými zvukovými kombinacemi, které navíc mnohdy nekorespondují

s požadavky autora v partituru a způsobují, že v nich kterých plochách jsou varhany zbytečně upozaděné.

4.5 Varhany a soubor smyčcových nástroj

Jiráková Marta

Narozena 22.3.1932 v Kladně. Po maturitě na gymnáziu absolvovala studium na Pražské konzervatoři ve třídě Emila Hlobila. V letech 1962-64 studovala moderní harmonii a skladbu u Aloise Háby, v druhé polovině 70. let na JAMU u Ctirada Kohoutka a Aloise Pišose. Jejím životním a tvůrčím krédem je protestovat proti nelidskosti, a seď je kdykoliv a kdekoliv a pispívat svojí hudbou k obnovení čistoty lidského ducha.

Hodina skladby op. 35 – preludium, fuga a postludium pro varhany, smyčce a bicí (1988, durata 15min). Obsazení – 1. a 2. housle, violy, vcelli, bassi, varhany, bicí.

„Skladba vznikla jako výroní vzpomínka na mého profesora skladby E. Hlobila a jeho nadanou žačku Janu Obrovskou, která byla mou kolegyní. Prof. Hlobil zemřel v lednu 1987 ve věku 86 let, Jana pouhé dva měsíce po něm. Bylo jí pouhých 57 let. Vzpomínka na oba a na své studium v kompoziční třídě na Pražské konzervatoři odvoduje tedy název díla. Vrcholem skladatelské výuky byla tvorba fugy. Proto i střed této skladby tvoří ty hlasá fuga, uvedená preludiem a uzavřená postludiem. Skladba vzdává estet památce dvěma osobnostem, které poznamenaly můj život – laskavému, ležněúprosnému profesorovi a jeho žačkou mé kamarádce.“¹

1. Preludium – úvodní téma je tvořeno čistou a zvláštěnou kvartou, autorka jej využívá v kánonických postupech, nechává jej zdvojit v basové poloze (a ve smyčcích, tak ve varhanách dubluje pedál s levou rukou). Tradiční postupy se odrážejí v přehledné formě ABA´ i v tonálních harmoniích. Druhé téma je opakem prvního ve své statičnosti i intervalové blízkosti (velká sekunda) – proti melodickému

¹ Citace autorky

postupu je zde použit charakter harmonie zdrazněný v akordové sazbě. Úvodní téma je předvedeno v augmentaci i diminuci.

2. Fuga – uvedení tématu je svěřeno varhannímu unisonu v manuále, pravidelný rytmus je podpořen hrou tympánů, ostatní hlasy nastupují v pořadí housle, viola, vcllo, bassy. V místech, kde hraje celý soubor společně, autorka stylizuje varhanní hlasy do diskantových poloh, aby docílila větší jasnosti a nesplynutí zvuku se smyčci. Závěrečná coda nechává varhany zaznít znovu především jako unisono hlas, tedy pouhá součást ostatních nástrojů.

3. Postludium – poslední v této práci s tématem z Preludia, nyní je však jeho uvedení ponecháno smyčcům, tempo však naznačuje výrazné zklidnění. Krátký střední díl patří sólo varhanám, smyčce vstupují pouze s doprovodnými akordy. Tečkovaný rytmus a šestnáctinové hodnoty vnášejí oživení a vytržení z předchozí plynoucí letargie. Závěr je vzpomínkou na úvodní téma, které ve strunosti prochází všemi nástroji.

Teml Jiří¹

Clevelandské trio pro violu, violoncello a varhany (2006, durata 12 min) – psáno pro K. Paukerta

1. Dialog – forma ABA, střídání ploch varhanních akordů a smyčcového dua, ve střední části Temlovy typické staccatové figurace v manuále.

2. Meditazione – varhany tvoří klastrovitý doprovod s pravidelnou pulzací, v mezích se rozvíjejí rytmicky upravený vstupní motiv

3. Finale – závěrečná vta vnitřně členěná na šest úseků, z nichž poslední je návratem k začátku, pracuje se synkopovaným tématem ve všech nástrojích. Na rozdíl od předchozích vta dochází k propojení smyčců s varhanami nejen v doprovodu ale i v technicky vypjatějších plochách.

¹ Životopis autora viz strana 49

5. Varhany a recitace

Velmi specifickou skupinu tvoří spojení varhan a recitace, kterou jsem úmyslně zvolila jako „hraniční“ oblast mezi komorní tvorbou pro varhany instrumentální a s vokální složkou. Důvod je hned několik. Z hlediska zvukových proporcí se vyskytuje užití mluveného slova společně se strunnými a drnkacími nástroji (harfa, kytara, housle...) na samotném konci pomyslné osy. Zároveň ale díky absenci melodicko-rytmických hudebních prvků vytváří ojedinelý prostor pro varhanní part, který má v takovém případě nabývat až sólových rozměrů. Tímto důležitým momentem je přínos dramatických, dějových a rozličných emočních projevů, které zvláště v méně hudebně školeném publiku navozují pocit větší srozumitelnosti díla. „Hraniční“ nazývám použití bytí lidského hlasu, avšak bez vokálního charakteru. Také je zapotřebí uvést prolínání tohoto prvku do tvorby vokální složkou, kde jej velmi často nacházíme jako součást v těchto hudebních uskupení (např. v kantátách nebo oratoriích). Přestože jsem uvedla možnost využití varhan v nezvykle propracované míře, hlavním úskalím zůstává vyváženost hlasitosti varhan a slova ve vzájemně probíhajících plochách.

Objevují se tři základní formy zpracování – 1. mluvené slovo se vyskytuje pouze samostatně a dochází tedy jen ke střídání hudby a textu, čímž má skladatel neomezenou práci s hudební složkou ve varhanách a zároveň bez potíží vyzní jakékoliv nuance recitace (tato forma zpracování melodramatu patří mezi počáteční pokusy, z nichž jsou známé např. dva melodramy J. Bendy). Vzniká tak kompozice, kterou lze často interpretovat i bez výstupu recitátora, který beze sporu dotváří celkové vyznění a záměr díla (např. Petr Eben – Job). Druhou skupinu tvoří skladby, kde je stále zachován vysoký podíl sólové varhanní hry, ale zároveň se tu a tam objevují styčné plochy, kde se na určitý okamžik musí varhany plně přizpůsobit funkci pouhého podbarvení a dokreslení textu (např. Petr Eben – Labyrint světa a ráj srdce). Tímto skupina skladeb, která má vzhledem k tématu zajímat nejvíce ve svých možnostech spolupráce interpretů a celkovém vyznění, je ztvárněním intenzivního propojení hudby a slova (tento druh melodramatu je vlastně stádiem definitivního ustálení se jeho formy, jak jej nalézáme např. v trilogii Hippodamie Z. Fibicha). Klade tak vysoké nároky nejen na hudební složku, aby nebyla pouhou lacinou výplní, ale i na leckdy náročnější zvukové disproporce zůstať stran. Chce-li autor

ponechat varhanám využití téměř všech rejstříkových skupin, aby zbytečně neochudil kompozici o zvukovou pestrost, musí sáhnout k nazvučení lidského hlasu, který by jinak velmi snadno zanikal. Rozdíly technického uspořádání budou v sálové i chrámové akustice. V chrámech lze využít akusticky nosných a výhodných pozic pro recitátora, jako je křesadlo a především kazatelna. Další „komplikace“ při nastudování je zapotřebí řešit v barevných pásmech hudby a slova. Pokud je hudební složka daného společného úseku skutečně umělecky prokomponovaná, snese pouze určitě výchylky tempových relací. Zároveň však kvalitní přednes s výraznou dikcí rovněž nelze příliš „uspíchat“ ani umělecky „natahovat“, aby projev neztratil na přirozenosti a dramatickém spádu. Zde záleží především na zkušenostech skladatele a jeho dobrém odhadu, avšak je nutno počítat s drobnými výkyvy i při několikanásobném zkoušení a provádění, nebo na rozdíl od čistě instrumentálních skupin, které až na aleatorní plochy mají přesně určená tempa, mluvené slovo pokaždé přináší nové možnosti barevných proměn a odmlk.

Bernátek Jan

Jan Bernátek se narodil 11.2.1950 na Prostřední Bečvě. Vystudoval hru na klavír na konzervatoři v Ostravě a poté na JAMU v Brně. V roce 1988 byl absolventem oboru skladba ve třídě I. Hurníka na Pražské konzervatoři. Jeho činnost se kromě skladatelské oblasti zaměřuje také na pedagogiku a korepetici. Významná je jeho spolupráce se sborovými tělesy.

Zjevení Janovo pro varhany a recitátora na texty evangelisty Jana

Premiéra: 18. 11. 2010 Sál Martin AMU v rámci koncertu Dne soudobé hudby, Rudolf Kvíz – recitace, Linda Šechová Sítková – varhany, nahrávka z koncertu pro Český rozhlas. Notový materiál existuje v rukopise.

Zjevení Janovo plně charakterizuje výše popsanou skupinu kompozic, ve které varhany paralelně zaznívají s recitátorem. Autor se v celé své skladatelské tvorbě obrací výhradně k duchovním kompozicím, inspiraci pak často nachází zvláště v biblických textech (viz. Diplomová práce J. Bernátek). Zjevení Janovo je zatím autorovou poslední kompozicí s využitím varhan (cca 20 minut). Práci s recitací

a varhanami sice již několikrát vyzkoušel v předchozích skladbách (Křížová cesta, Kantáta svatý Vojtěch, oratorium Nový Jeruzalém) avšak zde se poprvé odhodlal k samostatné dvojici. Námětem jsou velmi dramatické a symbolické texty Apokalypsy Zjevení svatého Jana, s nimiž jsme se setkali i v kompozici Petra Ebena (Krajiny Patmoské). Je zajímavé porovnávat zpracování a uchopení tématu u obou autorů. V Ebenově cyklu se jedná spíše o vystižení emocionálního náboje jednotlivých obrazů a symbolů, zatímco Bernátek i vzhledem ke konkrétní citaci textu postupuje spíše metodou programní hudby. Obě kompozice jsou podobně stejně dlouhé, avšak Zjevení je na rozdíl od Krajiny jednovětá skladba, což je pro posluchače náročnější na udržení pozornosti a pro autora k celkovému vystavění a koncepci, která musí obsahovat dostatečné množství rozličných a pestrých prvků, které skladbu uchrání od jednotvárné popisnosti. Z formového, harmonického i melodického hlediska autor neopouští své klasické cítění. Objevují se klasické formy jako variace i fuga nebo trio, často užívá hlavní melodie jako cantu firmu. Harmonie je rozšířená s výrazným tonálním cítěním. V tomto směru tedy nepřináší Bernátek nic neobvyklého, ale z hlediska varhanní sazby, která je jedním z důležitých momentů, kterými se v této práci zabývám, je u něj patrný strmý vývoj od dřívějších kompozic, ve kterých u varhan převládala spíše klavírní sazba. Již zvláště v oratoriu Nový Jeruzalém je zřejmá mnohem vyšší náročnost varhanního partu, ale ve Zjevení se podařilo Bernátkovi ještě více posunout hranice využitých prostředků, které umožní varhany představit v mnohem plastičtějším obraze a zvukových možnostech. Nalezneme typické prvky varhanní hry, jako rychlé stídání dynamicky odlišených manuálů, etná pedálová sóla, která jsou buď ryze melodického nebo i technického charakteru, triovou hru a velmi zajímavá je závěrečná nepřilíživě dlouhá fuga, která svým lehce neobarokním charakterem evokuje menší fugy Maxe Regera. Autor se nebál použít virtuózní téma i v pedále.

Varhanám patří v kompozici i zcela samostatné plochy, jako je úvod, zmíněná závěrečná fuga, ale i mezihra navazující na vrcholné dramatické místo textu. Ve všech těchto plochách nejsou nikým a ničím zvukově i interpretačně limitovány. Recitátor má jeden vstupní text bez přítomnosti varhan, vše ostatní se pak již odehrává společně, což přináší mnoho úskalí vzájemné časové sounáležitosti, tak jak jsem ji popisovala v úvodní stati k této kapitole. V textově méně exaltovaných plochách užil autor i klidnějšího doprovodu, který plní spíše onu „podbarvovací“

funkci, i když pokaždé nalezneme alespo zašifrované téma v pedále nebo jiný spojující motiv.

Kdo z vítězí, toho učiním sloupem v chrámě svého Boha a chrám již neopustí; napišu na něj jméno svého Boha a jméno jeho města, nového Jeruzaléma, který sestupuje s nebe od mého Boha,

V dramati t jších úsecích, které vzhledem k vybranému textu tvo í naprostou v tšinu, Bernátek pracuje s virtuózn jšími modely, výraznými rytmickými motivy, které již logicky nesnesou p íliš velkou interpreta ní volnost a je velmi obtížné skloubit dob e zn ící hudbu s projevem recitátora. Zde se výrazn projeví jeho hudební cít ní, bez kterého lze jen st ží skladbu dob e provést. Vyskytují se dokonce místa, kde po velkém dramatickém vyp tí v obou rovinách musí p esn zapadnout slova do pauz jinak dále rytmicky probíhajícího hudebního toku. Je zapot ebí se vyvarovat jakéhokoliv zakolísání, které by naprosto zni ilo výsledný efekt. Ve shrnutí lze konstatovat, že v plochách, kde p sobí sou asn hudba i slovo, se vyskytují v menší mí e úseky plnící pouze podbarvující doprovod, ve v tší mí e ásti, které hudebními prost edky stimulují a podporují závažnost a údernost sd lení Apokalypsy a v neposlední ad , které barvit ozvlášt ují a dokreslují atmosféru významu textu. Záv rem lze íci, že jsou zde varhany mistrn využity.

Meisl Jan¹

...Leib ohne Kreuz, Kreuz ohne Leib..., op. 97 (2010) – multimediální instalace pro recitátorku, varhany a cyklus maleb K ížová cesta, v nováno manželce Pet e. Zatím neprovedeno, zamýšlená plátna existují zatím pouze formou skic obraz ,

¹ Životopis autora viz strana 30

jejichž autorem je skladatel, který ukončil představy o barevném provedení a celkovém rozvržení v prostoru.

Inspirací skladby je vánoční velikonoční příběh, námětem je Křížová cesta z pohledu Ježíšovy matky Marie, která svého syna z dálky doprovází na jeho poslední cestu. Zároveň je multimediální divadlo s obrazy, recitátorkou a varhanami jako „božím hlasem“. Autor předepisuje opět pouze základní rejstříkové stopy a užití manuálu, aby bylo jasné, v jaké oktávě má daný úsek znít. Ideálním se jeví použití alespoň manuálových varhan. Libreto díla pochází rovněž z pera autora spolupracujícího z Bible, durata cca 65 min.

Formální rozdělení parafrázuje 14 zastavení Křížové cesty, každé z nich je označeno jako Scena s příslušným názvem odpovídajícím zastavení. Početí, sedmé a deváté scéně následují Intermezza, která jsou určena samostatnému textu recitátorky, jsou to vlastně scény, které vybrané události ze života Krista přetlumí autorem a doplní úvahou (Kdo je má matka a má bratr?, Svatba v Káni Galilejské, Anděl Gabriel přináší poselství Marii). Jednotlivá zastavení jsou poměrně krátká. Meisl v nich využívá nejen doslovných citací z evangelií, ale v hojné míře svých vlastních úprav. Na rozdíl od Bernátka, kde jsme se setkali s paralelním zazníváním hudby a slova, Meisl nechává recitátorku „vskakovat“ do hudebního toku, který je tím vždy na okamžik pauzou přerušen, maximálně se slovo odehrává nad dlouze znějícím tónem nebo souzvukem, čímž odpadá problematika sjednocení tempa hudebního i slova. Více vystupuje do popředí akcent návaznosti, kde by bylo zajímavé při možném provedení v budoucnosti sledovat míru přerušování a oddělení recitace a hudby ve výrazově odlišných částech (např. v dramatických úsecích bude jistě zapotřebí velmi rychlých reakcí). Střední část by také měla umožnit umístění recitátorky ve větší vzdálenosti od varhan.

25 **ff**

Was soll ich denn meinen mit Jesus,
von dem gesagt wird, er sei der Christus?

f marcato

31 *f*

Less ihu kruzigid

32 *pp*

33 *f*

Mein Herr, sie rufen:

34 *pp*

V rámci každé části autor zpracovává maximálně dva motivy nebo témata. Na která zastavení jsou jakýmisi variacemi předchozích (např. podobný hudební materiál je užit ve scénách 1, 3, 5, 7, které jsou velmi energické; a 4 a 8, které společně s 6. a 13. částí jsou neklidnějšími lyrickými plochami kompozice). Z hlediska sazby využívá autor oblíbených vícezvuků v pedále, i šestnáctinových rychlých pohybů, akordů i jednohlasých motivů v protipohybu v manuálu, výrazných rytmických i taktových změn. Závěrem na 14. scéně (Uložení do hrobu) je pojata slavnostní hudbou i textem (několikrát se objeví zvolání: „Můj Bože, v Tebe věřím, Hallelujah!“).

6. Varhany a klávesové nástroje

Spojení varhan s jiným klávesovým nástrojem přináší nejvíce problematiky v technických otázkách provedení. Hledisko hudební otvírá naopak velké možnosti ztvárnění. Zvláště kupříkladu při využití dvou či více varhan. Autor tak získává k dispozici dva „orchestry“ s podobnými či stejnými podmínkami. Nejčastěji se setkáváme v tomto případě s improvizacemi či improvizací technikou kompozice. Důvodem právě bývá problematika akustiky chrámů, ve kterých nejpravděpodobněji nalzááme více varhan pohromadě. Nástroje pak bývají rozmístěny v různých částech kostela, aby umožnily rozdílné formy hudebního či liturgického využití. Proto v těsné vzdálenosti mezi nástroji vyvolávají akustické zpoždění, jehož negativní působení na průběh skladby se snažili autoři eliminovat již od dob baroka technikou střídání a pouhého navazování jednotlivých partů. V praxi se pak v kompozici objevovalo jen málo míst, kde hrály nástroje současně, a to pouze ve velmi jednoduchých rytmických modelech. Nejjednodušší variantou je úplná separace nástrojů do samostatných ploch či částí, jako to využil Petr Eben ve svých Mutacích pro dvoje varhany (zároveň tím umožnil cyklus provádět i pouze na jednom nástroji s výrazně odlišnými registracemi pro malé a velké varhany). Improvizací metody mezi více varhanami přinášejí nejvýše devizu v „ovládnutí“ celého zvukového prostoru a tím působení hudby na posluchače z různých úhlů. Dosahují tak velkého psychologického účinku vtažením posluchače do zvukové masy, dalo by se to nazvat „3D“ hudebním efektem.

Varhany s klavírem naráží především na omezenost prostorů, ve kterých se vyskytují pohromadě (v těsnou se jedná o velké koncertní sály) a na problematiku ladění, kdy klavír musí být pro společné provedení přeladěn na příslušnou akustickou výšku varhan. Zmíněná sálová akustika tady naopak umožňuje v těsné technické kompozici propracovanost partů a vyšší nároky na souhru, které jsou však v daných podmínkách naplnitelné.

Diametrálně odlišné dynamické možnosti varhan a cembala staví tuto kombinaci spíše na okraj možností využití, přesto však i taková díla nalezneme v hudební literatuře.

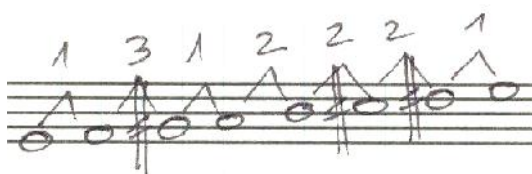
V českém hudebním prostředí se mi do dnešního dne nepodařilo objevit jedinou kompozici pro varhany a akordeon, což dle mého soudu vyplývá především z naprosto odlišných oblastí působení a využití těchto nástrojů v našich podmínkách. Varhany si přes všechna pětiletá posledních desetiletí uchovaly podstatu své existence v církevním prostředí, zatímco akordeon se u nás rozšířil zvláště jako nástroj lidové hudby.

6.1 Dvoje varhany

Rejšek Radek¹

Ludus spatii fantazie pro dvoje varhany (1990, durata 15 minut)

Nahrávka českého rozhlasu z Vyššího Brodu (varhany Krušina a Roubal), notový materiál pouze v rukopise. Skladba je určena pro dvoje varhany romantického charakteru a vychází z inspirace prostorem a nástroji klášterního kostela ve Vyšším Brodě. Jedná se o meditaci nad obrazem Vyšebrodské Panny Marie. Ve většině části kompozice je používán základní modus.



1. Nacházení mystéria – formální řešení v tvary ABA'. První díl A přináší dva různé témata, na hlavní tonální téma v akordické sazbě reagují malé varhany rychlou taktovou odpovědí. Druhé, nejprve jednohlasé téma patří opět velkým varhanám, kromě využití modu je velmi husté stavěno na ligaturách, což vyvolává pocit napětí a očekávání. Stejný díl je intenzivním dialogem mezi varhanami, základem je opět hojně ligaturované stupňovité téma, které se doslova přelévá ve zvucích malých a velkých varhan v plynulé gradaci, na jejímž závěru zaznívá opět téma dílu A, tentokrát v obou nástrojích souasně, malé varhany jsou v podstatě jakousi ozvučnou

¹ Životopis autora viz strana 98

(nastupují o dobu později). V ta svou zvukovostí vyvolává dojem jako by se mysl i duše lov ka voln pohybovaly v prostoru chrámu a hledaly n jaký pevný bod a p ítom se mohly jemn dotýkat všeho krásného kolem.

2. Modlitba – klidná druhá v ta je založena na jemn ějších barvách a zpo átku využívá principu st ídání hlavní melodie mezi nástroji, v druhém díle se však za nou témata nástroj propojovat, až se sjednotí a v záv ru v synchronním tempu spole n kon í, jako by byly odrazem pokorného zklidn ní a usebrání se, ve kterém krom svého hlasu slyšíme i hlas Boží.

3. Zp ítomn ní – velmi krátký záv r celé kompozice vystav n p edevším z dynamických kontrast fff velkých varhan a pp malých varhan. Je obrazem stru né a jednozna né odpov di na hledání Boží p ítomnosti v p edchozích v tách, optimistický a ístý poslední C dur akord v terciové poloze vše utvrzuje.

Skladba neklade p íliš vysoké nároky na souhru, ani oba varhanní party nejsou z technického hlediska p íliš obtížné, je spíše dob e promyšlenou improvizací, jejíž pevný základ je zvýrazn n užitím vlastního modu. Pracuje p edevším se zvukovými prom namí a akustickými efekty pramenícími z umíst ní dvou nástroj v chrámu.

6.2 Varhany a klavír

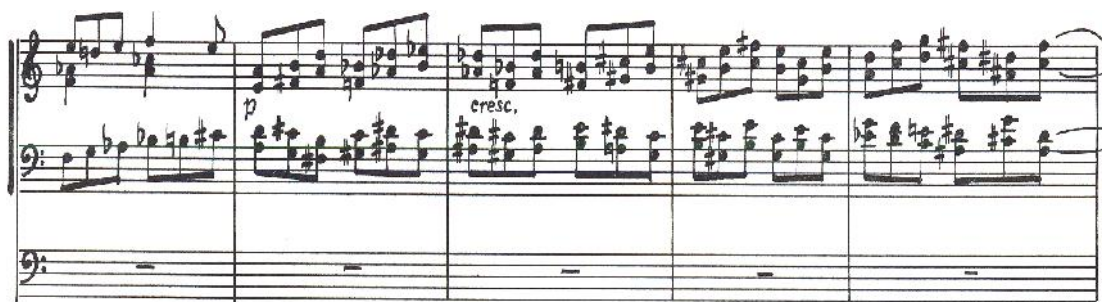
Pololáník Zden k

Narozen 25.10.1935 v Tišnov . Absolvoval brn ňskou konzervato ve varhanní t íd Josefa ernockého (1952-57), skladbu studoval soukrom u Františka Suchého, pak na JAMU v Brn u Viléma Petrželky a Theodora Schaefera (1957-61). V 60. letech byl lenem avantgardní brn ňské skladatelské „Skupiny A“. P sobí jako editel k ru a varhaník v Ostrava ících u Brna. V letech 1990 – 94 byl varhaníkem brn ňské katedrály sv. Petra a Pavla. V eské T ebové se od roku 2005 koná každoro n Mezinárodní varhanní festival Zde ka Pololáníka. V jeho tvorb se uplat uje pestrá rozmanitost žánr , záliba v nevšedních nástrojových seskupeních, neobvyklých um leckých koncepcích vzájemná stylová kontrastnost jednotlivých díl. V jeho

opravdu mnoho etnám díle nalezneme kupodivu pouze dvě kompozice pro varhany s jiným nástrojem (pominu-li vzhledem k tématu velké množství skladeb s vokální složkou, kde jsou varhany často zastoupeny). Obě skladby navíc zapojují do spolupráce pouze klavír, což je méně typická kombinace varhanního duá.

Variace pro klavír a varhany op. 1 – vznikly ve 4. ročníku autorových konzervatorních studií na popud profesora kompozice Františka Suchého úkolem napsat skladbu formou variací pro dva nástroje. Chce-li použít plnost a barevnost zvuku vedla Pololáníka ke spojení klavíru a varhan. K provedení skladby připravili spolužáci Jaroslav Šiler (varhany) a Milan Bialas (klavír). Díky nadšení prof. Šilernockého se během pár měsíců ujal nahrávky skladby Český rozhlas. První živé provedení se uskutečnilo v sále hudební školy v Bělehradě a autorovi pomohlo také k přijetí na skladbu na JAMU v Brně. Další provedení postupně přibývalo u nás i v zahraničí. Supraphon natočil Variace na LP desku s Milanem Šlechtou a Milanem Klínikem a v roce 1982 (33 let od vzniku kompozice) je dokonce vydal tiskem. Novou rozhlasovou nahrávku pak připravili Jaroslav Tuma a Norbert Heller. Skladba je určena pro velký nástroj s bohatou rejstříkovou dispozicí. Typickými rysy pro raná díla Pololáníka jsou rozšířená tonalita, obohacovaná prvky novodobé modalita, polyharmonie, polyrytmiky a polystratofonní souhry. Variace v sobě snoubí variální formu s typickým rozvržením pro sonátový cyklus. Úvodní téma ve formě abakta je tónově, pohledně, tonálně ukotvené v optimistické D dur, jejíž radostný odlesk je pro něj hlavní charakteristikou.

1. vta – 1. variace Andante, 2. + 3. variace, 4. variace Allegro. První vta bezprostředně navazuje na téma. Její tektonické rozvržení je díky uplatnění variální práce velmi jednoduché. Hned od počátku se projevují varhany s klavírem jako dokonalé duo, které staví na plnohodnotnosti využití obou nástrojů i na zdůraznění jejich odlišných znaků. Ve varhanách se jedná především o představení rozličných zvukových kombinací, což je umožněno zvolenou variální technikou. Pravidelné metrum usnadňuje vzájemnou souhru, zároveň se autor nevyhýbá hudebně plynulému využití rubátů a tempových proměn. První vta vzdáleně připomíná zvolenými variálními postupy například Variace M. Duprého (1.-3. variace) a kvartovými paralelismy evokuje zvukovost L. Vierna.



2. v ta – 5. variace Allegretto, 6. Variace Meno, 7. + 8. Variace, 9. Variace Presto. Druhá v ta se svou lehkostí blíží spíše scherzovému charakteru v rámci sonátového cyklu. Téma je také více zašifrováno, místy jej poznáváme jen v intervalových náznacích (nap . 6. variace), zvukov se dotýká postromantismu (nap . 7 variace p ipomíná S. Rachmaninova, záv re né téma 9. Variace je zase blízké A. Dvo ákovi)

3. v ta – 10. Variace, 11. + 12. Variace. Zm na proti p edchozím v tám p ichází nejen v tonální centralizaci v a moll, ale i v nejdelší samostatné ploše varhan a celkov klidn ějším a rozjímav ějším charakteru. Klenutá a zp vná melodie v 5/4 taktu je doprovázena prostými figuracemi, které udávají vnit ní pulzaci a dopl ují harmonii.



4. Finále – 13. Variace Vivace. Virtuozní v ta s periodicky len ným rondovým tématem s charakteristickou úvodní synkopou p sobí jako oh ostroj melodického nadšení a energie, které srší mezi ob ma nástroji. V záv ru se objeví návrat k Tématu s pompézním zakon ením.

Pololáníkovy Variace lze vnímat doposud jako nejlepší kompozici pro toto obsazení. Tradi nosti formy, lákavými melodiemi i barvitými tonálními harmonickými postupy t ší a upoutávají nejen interprety, ale i poslucha e svou p ístupností.

Dodici Preludi per organo e due pianoforti (1963). Premiéra 1964 Brno, Vraha a Vlastimil Lejskovi (klavíry), Miroslav Buk (varhany). Skladba vznikla na žádost prvních interpretů a je jim také v nována. Provedli ji v Brně, v Rudolfinu a nahráli na LP v Supraphonu.

Autor určil každému preludiu jeden ze dvanácti intervalů jako charakteristický – proto Dodici (dvanáct). Preludia spojil do tří dílů od unisono p ebíhajícího všemi nástroji v různých rytmech a polohách s postupnou gradací do velké tercie. Pomalá část je tvořena preludiem isté kvarty, zv tšené kvinty a isté kvinty. Další rychlá část pokračuje malou sextou po velké septimu s postupným nabýváním zvukové hutnosti i gradace. Vzhledem k obtížnosti partu a umístění dvou klavírů společně s varhanami je počet provedení menší než u Variací. Notový materiál pořízen na náklady autora opisem a 2009 vydán u nakladatele Fr. Preislera (Editio Vivo – česká Tebová), který vydal mj. všechny Pololáníkovy varhanní skladby.

1. Vta - Allegro vivace – 1. až 5. Preludium. Hudební materiál Preludií vychází z autorovy jasné konstrukce postupného použití intervalů, čímž je výrazně ochuzena Pololáníkova spontánní melodická invence, která upoutala v předchozích Variacích. O to více zde autor pracuje s etnými rytmickými proměnami a prudce zvyšuje náročnost na vzájemnou souhru všech tří interpretů. První vta je plná dravosti a ustavičného zápolení tří nástrojů mezi sebou.

2. Vta - Largo (Molto legato)- 6.až 8. Preludium. Druhá vta p inější rytmické i dynamické uklidnění. 6.Preludium ve formě ABA je charakteristické rozdělením pouze na dvě hudební roviny (klavíry se zde hudebně sjednotí, zatímco varhany jsou samostatný sólový nástroj). Tento rys pokračává i v 7.Preludiu, které v díle B otvírá opět gradaci tempovou i zvukovou, klavíry stále s totožným materiálem, ale posunuty vůči sobě kánonicky o p l taktu. 8. Preludium (ABCBA) je krátkou vznítlivou gradací s tichým koncem, během níž se jeden z klavírů odpoutá a p idá unisono k varhanám.

3. Vta - Con moto – 9.až 12. Preludium. 9. Preludium na malou sextu je hravým dialogem mezi nástroji, úvodní te kovaný rytmus sestupný se v závěru promění na vzestupný a synkopované téma se před koncem poslušně posune na t žké doby. Doslova v rytmickém hýbení se ocitáme v 10. Preludiu, každému

z nástroj je p id lena vlastní rytmická i melodická funkce zcela odlišná od ostatních.
11. Preludium je zklidn ním p ed záv re ným „výbuchem“ nahromad né energie a nepatrnou reminiscencí na n která p edchozí témata.

Preludia jsou zmín ným výb rem motivického materiálu a rytmickou promyšleností o n co h e p ístupná poslucha i i p es skute n velké úsilí interpret naplnit požadavky notového zápisu.

7. Varhany a harfa

Nardelli Neasová Jindra

Narozena 5. 7. 1960 v Praze. Studovala klavír (Jaromír Kříž) a skladbu (Jindřich Feld) na Pražské konzervatoři, po té skladbu na HAMU Václav Riedlbaucha. Nyní je korepetitorkou souboru Baletu Národního divadla v Praze. Velmi často ve svých kompozicích propojuje hudbu se složkou výtvarnou i pohybovou.

Před branou nekonečné cesty („*Devant la porte du voyage infini*“) pro harfu a varhany (durata cca 15 min). Premiéra 1. 4. 1997 v sále Martinů, Praha – Bára Váchalová (harfa), Michal Novenko (varhany). Koncert byl zároveň k tomu CD s názvem Tolerance – česká soudobá hudba (Triga 1997) a současně probíhala výstava výtvarníků výtvarné skupiny Tolerance 95. Notový materiál v rukopise, v současné době probíhá zpracování nakladatelstvím AMOS Editio pro jeho vydání. Inspirací bylo výtvarné dílo Reona Argondiana se stejnojmenným názvem (malíř dal svolení k použití obrazu na obálku not).

„Skladba patří do kategorie méně obvyklých zvukových barevných kombinací, je vícetématická a využívá přechod mezi modernistickým vyjádřením a tradičními postupy. Jedno z ústředních témat má vysloveně barokizující charakter. V takovém rozsahu se využití dvou harfy a varhan objevuje výjimečně. Poetická mystika, s jejími symboly dobra a zla, všednosti a neobyčejnosti, harmonií zvukových barev a pocitem odvíjejících se nekonečných lidských příběhů, které tajemně plynou ekou života až k bráně všednosti, tvoří hudební výraz tohoto díla.“¹

Skladba je zajímavým propojením dvou zcela odlišných nástrojů. Varhany se v mnohém musí přizpůsobit nižší dynamice harfy, v nichž plochých snaha o sblížení těchto nástrojů vyvolává až mystické zvukové formy. Nástroje jsou spolu od začátku v těsném propojení, předávají si hudební motivy a stíhají se doprovázejí. Pokud hrají současně, varhany se omezují v tónině na jedno či dvouhlasé melodické linky, případně podpořené rozklady, které opět více směřují

¹ Citace autorky

k charakteru harfy prodlevou v pedále. Skladba v nás vyvolává pocit plutí hudebním prostorem, ve kterém se prolíná n kolik témat a zp sob zpracování. Výrazné první téma v pedále varhan, které je následováno opakovanými, zrychlovanými a zesilovanými akordy v manuále, prochází celou skladbou, jako by bylo tou „branou“, kterou je souzeno vejít.

Tak ka jako „píse beze slov“ zaznívá rozvíjené téma v krátké varhanní mezih e, romantickou klavírní stylizaci p ipomíná i doprovod levé ruky v podob opakovaných akord .

The image shows a musical score for Organ and Arpeggiator (Arp). The score is divided into two systems. The first system (measures 38-40) shows the Arpeggiator (Arp) and Organ (Org) parts. The Organ part features a series of chords in the left hand, with a melodic line in the right hand. The second system (measures 41-44) continues the Organ part with more complex rhythmic patterns and a change in meter from 3/4 to 2/4. The Arpeggiator part is mostly silent in the first system and has a few notes in the second system.

ást kon í op tovnou citací úvodního tématu. Nový odlišný díl (b) p edstavuje nové téma, které je až p íliš pevn zakotveno v klasické harmonii. Zvukov nejzajímav jší je díl C, ve kterém autorka používá ízené aleatoriky v obou nástrojích.

17

The image shows a musical score for two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Organ (Org.), and Bassoon (Fag.). The second system includes parts for Alto Saxophone (Atr.) and Organ (Org.). The Organ part in the first system has markings 'ripetere ad lib.' and '15 s.'. The Organ part in the second system has a marking '20 s.'.

Nejen kontrast po p edchozím tak ka neobarokním tématu, ale zvlášť splynutí dvou odlišných model , které se odehrávají každý ve své vlastní poklidné pulzaci, vyvolává dojem hudby z „jiného sv ta“, nadpozemsky uklid ující zvuky, které se v záv ru ásti op t za nou zhmot ovat návratem dvou st žejních témat díl A i B. Vrací se prvek zrychlovaných opakovaných akord , který vnáší neklid a burcuje k dynamické gradaci. Záv re ná ást pat í op t tonáln ukotvené ploše s návratem barokizujícího tématu i vokální linky s akordickým doprovodem i modelu z aleatorní plochy. Záv r je stejn jako za átek vstupní branou, která otvírá sv t nekone né cesty, ve kterém jsme se krátce ocitli prost ednictvím až meditativních zvukových kombinací.

8. Varhany a syntetizér

Oblast spojení varhan a syntetizéru považuji vzhledem k zaměření mé práce za okrajovou, avšak zmínit ji je legitimní. Jelikož sama nemám s kompozicemi tohoto druhu vlastní zkušenosti, na rozdíl od ostatních skupin ponechávám záměrně v této prostoru citacím autora Daniela Forró z komentářů k jeho kompozici vzniklých na základě naší korespondence. Jeho postřehy, představy a záměry dle mého soudu v rozhodnutí deklarují stejné principy takového spojení. Přestože u nás nenalezneme v této množství takovýchto skladeb a je nutné se tedy vyhnout přílišnému generalizování, lze říci, že prvoplánově se nejedná o kompozice zakládající se na zpracovanosti hudebních materiálů, ale cílem je především vznik nové netradiční skladby, jež má za úkol novými technickými „vymoženostmi“ zapůsobit efektivně na publikum. Následující kompozice je svým vznikem a provedením toho dokladem, avšak z hlediska hudebního ji nelze (ani by to nemělo smysl) podrobovat důkladnějšímu zkoumání.

Forró Daniel

Narozen 19. 2. 1958 v Jihlavě, z hlediska hudebního vzdělání samouk ve hře na mnoho nástrojů, s celou řadou zájmů z jiných oborů. Od roku 2003 žije v Japonsku. Hru na varhany studoval na konzervatoři.

Fata organa pro varhany a syntetizátor

Skladba vznikla dle autorových slov jako příležitostní kompozice pro jeho koncert polystylové elektronické hudby v brněnském červeném kostele (premiéra 17. 6. 2000, eskobratrský chrám J. Komenského v Brně, varhany Daniel Forró) a víckrát provedena nebyla. Spojení syntetizátoru a píšťalových varhan inspirovalo autora „k určitému druhu happeningu, kde by syntetizér na scéně (před oltářem) hrál automaticky ze sekvenceru naprogramovanou tonální, meditativní a velmi harmonickou hudbu ve zvuku píšťalových varhan a na reálné varhany na klávesu by se improvizovala velmi dramatická, disonanční a diatonická hudba plná klastrů a glissand, jakoby naopak simulující soudobé struktury až elektronického charakteru.

Tedy takové záměrné narušení obvyklých klišé, kde varhany (akustický nástroj) jsou chápány jako nástroj zejména vhodný pro klasickou, tradiční, konsonantní hudbu minulosti, zatímco elektronické nástroje jsou zaměřeny do budoucnosti a hodí se nejlépe pro experimentální disonantní hudbu, například rock, jazz atd.“¹

Skladba obsahuje šest stídaných se sekvencí, tři pro syntetizér a tři pro varhany. Sekvence pro syntetizér se postupně zkracují a gradují instrumentálně i dynamicky, používají hudebního materiálu písně „Zahrada slunečná“ z cyklu 22 písní na texty Ludmily Pešinové (D. Farró). Varhanní sekvence jsou stejné délky a jsou tvořeny pouze improvizacemi, které zaznívají pouze na tutti zvuk varhan, kterým se má docílit zvukového kontrastu proti jemnějším barvám a dynamice gradujícího syntetizátoru. Účinkem má být zvukové překvapení, náraz, násobený záměrnými disonancemi a klastry.

„Záměrem bylo využít varhany zcela netypicky pro brutální zvukovou masu účinnou na posluchače.“² Ve skutečnosti se nejedná o seriózní prokomponovanou skladbu, spíše jen o dramaturgicky zajímavé číslo do koncertního programu polystylové a experimentální elektronické a počítačové hudby. Autora upoutala i možnost napsat skladbu, která dle jeho představení využívá chrámový prostor, konkrétní inspirací pak byla mj. píseň z desky Konvergence slovenského Mariána Vargy, kde podobně využívá píšťalové varhany pro improvizovaná intermezza.

¹ Citace autora

² Citace autora

9. Skladby bez dohledaného i neov eného notového materiálu

Blatný Pavel

Narozen 14.9. 1931 v Brn . Jeho otec Josef byl rovn ž skladatelem, žákem L. Janá ka. Absolvoval brn nskou konzervato v oborech hra na klavír, dirigování a skladba a hudební v du na brn nské universit . V kompozici se stal žákem Pavla Bo kovce. Po období p íklonu k neoklasicismu a na konci 50.let zájem o soudobé kompozi ní techniky je v 60. letech jeho tvorba charakterizována úsilím o syntézu racionálního kompozi ního ádu se spontaneitou bezprost edního muzikantského projevu, o syntézu vážné hudby s jazzem, která bývá ozna ována jako „t etí proud“. Díky této tv r í koncepci získal popularitu i v zahrani í. V letech sedmdesátých lze hovo it již o syntéze jazzu a neoklasických i neorenesan ních prvk . V 80. letech se vrací k tonalit , formové p ehlednosti a zjednodušenému projevu.

Trio pro flétnu, lesní roh a varhany (1989) – napsáno na objednávku ostravských um lc , noty autor nemá.

Skladba pro varhany a bigband (1981) – vznikla na vyzvání editele firmy Varhany – Krnov Jind icha Závodného, ctitele jazzu. Premiéra v sále závodu 30.6. 1981, hrál orchestr Gustava Broma, varhany Kamila Klugarová. Z koncertu vydáno CD. Existuje také televizní snímek z koncertu v B eclavi. Notový materiál pravd podobn v archívu Gustava Broma, který byl p esunut do bratislavského rozhlasu.

Stavba skladby – formáln A-B-A1 a velká Coda. Rozsáhlý díl B jsou variace na téma passacaglie, kde si mezi varhanami a jazzmany ob strany tyto variace podávají.

Faltus Leoš

Narozen 21.7.1937 v Jablonném nad Orlicí. Na konzervato i v Brn studoval hru na klavír (Anna Skalická) a skladbu (František Suchý) . Ve studiu skladby pokračoval na JAMU v Brn (1958-62). V letech 1968 – 1990 vyu oval na Pedagogické fakult brn nské university, od roku 1992 vedoucí Katedry kompozice a dirigování na JAMU,

1998 jmenován profesorem. V roce 2000 zvolen prorektorem JAMU pro výzkum a vývoj a zahraniční vztahy. Kompoziční styl zpočátku ovlivnila 2. vídeňská škola a seriální skladebné metody západoevropského skladatelského směru 50. a 60. let „Musica Nova“. Koncem 70. let se začal přiklánět k modálnímu způsobu hudebního myšlení a montážnímu způsobu práce.

V jeho komorní tvorbě pro varhany nalezneme dvě kompozice, jejichž notové materiály existují pouze v rukopise u autora, který je takto nechtěl poskytnout.

Musica festiva pro tři trubky, tři trombony a varhany (1980) – příležitostná skladba, durata 3 minuty.

Malá liturgie pro housle, violu a varhany (1992) – příležitostná skladba k synovím svatbám, durata 3 minuty.

Filas Juraj¹

Sonata pro violu a varhany (1979, durata 12 min) – notový materiál v HF. Premiéra 1982 L. Kyselák (viola), J. Popelka (varhany).

Skladby pro Otto Sautera (vynikající piccolo trumpetista) – Adagio pro tr. piccolo a varhany (2004); Romance pro tr. piccolo a varhany (2005); Appassionata pro tr. piccolo a varhany (2009).

Fantazie na Byla cesta, byla ušlapaná – pro smyčce, lesní rohy, trumpety, tympány a varhany (2004). Varhany zde plní spíše doplňující charakter celkového zvuku komorního orchestru.

¹ Životopis autora viz strana 45

Hrabánek Pavel

Narozen 18. 6. 1946 v Praze. Houslista a skladatel. Od roku 1979 studoval kompozici na AMU v Praze. Dodnes p sobí jako houslista Symfonického orchestru hl.m. Prahy FOK.

Hledání mantry pro klarinet a varhany. Premiéra 2002 – V. Mareš (klarinet), M. Kv chová (varhany), nahrávka z koncertu pro eský rozhlas

„D vodem vzniku byla p íhodná zvuková kombinace obou nástroj , v p ím ru asi lidského klarinetu a nadlidských varhan, tak lze symbolicky dojíti k mantrám, kdy vnímáme to, co nás dalekosáhle p esahuje.“¹

Hurník Ilja²

Concertino pro pozitiv a dechy (premiéra Cleveland USA, Karel Paukert)

Concerto capriccioso pro varhany, 2 housle a violoncello (1998, Cleveland, Museum of Arts, K. Paukert – varhany)

Prom ny pro dechový kvintet a varhany (2004). Premiéra – Cleveland, K. Paukert (varhany), eská premiéra 12.11.2004 Praha, Dny soudobé hudby, Aleš Bárta (varhany), dechové kvinteto Academia (fagot, flétna, hoboje, klarinet, lesní roh).

ásti: 1. Con calore, 2. Con umore, 3. Zeffiroso, 4. Gracioso, 5. Con brio, 6. Lugubre, 7. Drammatico, 8. Amabile, 9. Con fuoco meno nostro. Come prima.

Notový materiál pravd podobn v Cleveland Museum of Art, které skladby u autora objednalo. Bohužel v sou asné dob probíhá eliminace tamní hudební knihovny, takže jsou noty „nezv stné“. Pouze varhanní party se nacházejí v soukromé knihovně Karla Paukerta (Prom ny + Concerto capriccioso).

¹ Citace autora

² Životopis autora viz strana 54

Jirásek Jan

Narozen 9. 1. 1950 v Rychnově nad Kněžnou. Nejprve studoval skladbu soukromě u prof. Miroslava Raichla, poté na JAMU v Brně u Zdeňka Zouhara, dále studium elektroakustické, počítačové a elektronické hudby a hudební teorie.

Viribus unitis pro varhany a tubu (2003) – dílo vzniklo na objednávku festivalu Voor de Wind v Amsterdamu, hrává se i ve verzi s basovým pozounem (notace stejná). V obou verzích nahrál skladbu pro český rozhlas Jürgen Essl, se kterým autor často spolupracuje. Notový materiál vydán nakladatelstvím českého rozhlasu v Praze.

Marek Martin

Narozen 28.8. 1956 v Praze. Studoval na Pražské konzervatoři hru na violoncello u Pravoslava Sádla a skladbu u Ilije Hurníka. Pracoval jako violoncellista v SOČR. Studia skladby na HAMU v Praze absolvoval u Marka Kopelenta v roce 1998.

Epitaph pro Pavel Wonka pro anglický roh a varhany (1992) – durata 5 minut, skladba byla komponována in memoriam disidentu P. Wonkovi, který byl v polomrtvém stavu odsouzen do vězení, kde skonal. Premiéra: Jiří Hebdá – anglický roh, Josef Popelka – varhany, notový materiál existující pouze v rukopise se však ztratil.

Výběr subtilního anglického rohu proti varhanám byl záměrný, jako symbol nepomírné síly mezi jedincem především vyhlédnutým k likvidaci a totalitní mašinérií.

Novák Jan¹

Sonáta da chiesa pro violu a varhany (1981, psána pro violistu Václava Chrástného, žijícího ve Švédsku). Zajímavé řešení druhé vltavy „Parva cantilena in honorem Sancti Francisci“ – dtský sbor ad libitum. Noty pouze v rukopise, nahrávka na Katedře filologie na Mnichovské univerzitě a v Brněnském rozhlase.

¹ Životopis autora viz strana 95

Pololáník Zdeněk¹

3. Symfonie pro skupinu hráčů na bicí a varhany - skladba vznikla v 60. letech, autor ji poslal na žádost do zahraničí (vzhledem k neexistenci kopírek posílal originály, které se nevrátily). V té době se živil především hudbou scénickou a filmovou. Skladba tedy v podstatě jako by neexistovala.

Raclavský, Jiří

Narodil se 3. 2. 1974, studoval hru na klasickou kytaru (Igor Krejčí), následně hudební vědu (prof. Jiří Fuka a Miloš Štědrový) a filozofii (prof. Pavel Materna) na FFMU. Soukromě se vnoval studiu harmonie a kontrapunktu u Martina Dohnala (1992-94) a Prof. Aloise Pišose (1994-96), u něj pak v letech 1996-2000 na hudební fakultě JAMU kompozice. Od roku 2010 pracuje jako docent na Katedře filozofie FFMU.

Alleides pro trubku, trombón a varhany. Premiéra 1997 na JAMU v Brně v rámci koncertu skladeb studentů, místo varhan byla použita Clavinova Yamaha. Notový materiál existuje pouze v rukopise, avšak dle komentáře autora se jedná o skladbu juvenilní, která nezasluhuje většího rozboru. Inspirací byl Ligettiho klavírní koncert a Xenakis, i když Ligettiho varhanní tvorbu autor tehdy vůbec neznal.

Růžička Rudolf

Narozen 25.4.1941 v Brně. Studoval na brněnské konzervatoři (1958-62) a JAMU u Theodora Schaefera, Miloslava Ištvana (1962-67) a Miloslava Kabeláče (1967-69). V Růžičkově díle se odkrývají neavantgardní technologie, kde počítač slouží k výpočtům nové entity kompozičního materiálu, inovujícího skladební proces po stránce formové a tektonické.

Sonata aleatoria pro varhany, klavír a bicí nástroje (1963) durata 8 minut.

¹ Životopis autora viz strana 127

Premiéra : 8.12.1964 na koncert v Besedním domě v Brně, M. Budek – varhany, J. Doležal – klavír, Dvorský, Krejčí – bicí. Natočeno brněnským rozhlasem. Notový materiál pouze v rukopise u autora, bohužel jej nemohl zapůjčit.

Skladba o čtyřech částech vznikla pro koncert nově vytvořeného spolku skladatelů soudobého kompozičního zaměření nazvaného „Skupina A“ spolu s obdobně zaměřenými interprety pod názvem „Studio autor“. Skladba tehdy umožnila publiku seznámit se s tehdejšími nejnovějšími postupy v západoevropské a americké hudbě – s volnou i řízenou aleatorikou (odtud název skladby). Na koncert zazněly skladby i J. Berga, M. Ištvana, J. Nováka, A. Pióse a Z. Pololánika.

Svoboda Milan

Narozen 10.12.1951 v Praze. Patří mezi přední osobnosti české hudební scény. Jako jazzový pianista a band leader si získal mezinárodní renomé. Působí také jako skladatel a dirigent. V roce 1976 absolvoval varhanní oddělení Pražské konzervatoře, studoval muzikologii na FF UK, kompozici na HAMU v Praze a jako stipendista působil na Berklee College of Music v Bostonu. V současnosti působí jako profesor skladby a jazzové harmonie na Konzervatoři Jaroslava Ježka v Praze.

Prolínání - variace pro tři klavíry a varhany

Prolínání vzniklo jako příležitostná skladba za účelem jednoho speciálního provedení v rámci autorského koncertu M. Svobody v Rudolfinu v roce 2001 (varhany - autor, klavíry - Karel Růžička, Kryštof Marek, Adéla Svobodová), který byl přeludem jeho tvorby od symfonické až ke komorní hudbě. Skladba nebyla více opakována a neexistuje k ní žádná partitura, notový záznam byl pouze přibližný a především interpreti improvizovali. Záznam koncertu je možno shlédnout na Youtube.

Ve skutečnosti se jedná o jazzové improvizace s prvků hudby různých žánrů (včetně citace Bachovy hudby), na principu postupného přibývání interpretů, varhany se objeví až jako poslední v závěru kompozice za doprovodu všech tří klavírů. Efektivní výsledek vyplývající z nezvyklého spojení (málokdy se podaří najít prostor s varhanami a 3 klavíry souasně) a širokého spektra hudebních prvků a žánrů má

pouze nepatrný nedostatek v souhře klavír s varhanami, což je vzhledem k prostoru a principu improvizace pochopitelné.

Svoboda Tomáš

Narozen 6.12.1939 v Paříži českým rodičem. Začal komponovat již v devíti letech. Vystudoval Pražskou konzervatoř v oborech bicí, skladba a dirigování. V roce 1964 rodina emigrovala do USA, kde v roce 1968 úspěšně absolvoval University of Southern California. Po absolvování přijal místo na Portland State University in Oregon, kde učil skladbu a hudební teorii až do roku 1998. V současné době se pomalu zotavuje z masivní mozkové mrtvice, která jej postihla v prosinci loňského roku.

Preludium pro cello a varhany (1969, op.54 a). Premiéra 23.2. 1969 Maywood, CA – Tomáš Svoboda (varhany). Další provedení 23.12.1984 Cleveland, OH – Karel Paukert (varhany) , František Smetana (vcello). Notový materiál pouze v rukopise, nahrávky neexistují.

Cadenza for Guitar, Horn and Organ (1969, op. 54 d. durata 2 minuty).

Duo concerto for Trumpet and Organ (1997, op. 152). Premiéra 30.5. 1997 Portland OR – Fred Sautter (trubka), Tomáš Svoboda (varhany) . Vydáno nakladatelstvím Thomas C. Stangland Co.(USA). Nahrávka CD „ Virtuoso trumpet,“ (Kleos Classic, Charles Schleuter – trubka, Paul Jenkins – varhany).

„V roce 1994 Fred Sautter, první trumpetista Oregon Symphony, ztratil svého blízkého přítele Richarda R. Thornburga, druhého trumpetistu tohoto orchestru, který zemřel na srdeční infarkt v den svých padesátých narozenin. Krátce na to mě Fred požádal, abych napsal něco na jeho památku. Vybavil jsem si smutek v jeho hlase a pochopil, jak velký vliv měl tento přítel na Fred v život. Přijal jsem tuto výzvu s hlubokým pochopením a napsal Duo concerto. O několik let později jsem byl požádán upravit tento kus jako Remembrance, Chorale for Trumpet and Orchestra.

Skryté motto této skladby promlouvá ke každému z nás – poklad těch milovaných, kteří již nejsou s námi, ale kteří zůstávají s námi skrze naše vzpomínky na ně.“¹

Štědro Miloš

Narodil se 5. listopadu 1973 v Brně. Studoval Konzervatoř v Brně obor klavír a skladba, dále na JAMU obor skladba (prof. A. Parsch) a Filozofickou fakultu Masarykovy univerzity v Brně obor hudební věda.

Hudební databáze uvádí **4 organs** - jedná se však o elektroakustickou hudbu z roku 1996, bez možnosti akustického provedení a **Tumen romouralé pro violoncello a varhany** z roku 2000. Obě skladby existují pouze v rukopise u autora.

Teml Jiří

Concertino pro varhany (cembalo) a dechové kvinteto – psané pro K. Paukerta. Premiéra 11.6.2006 v St. Paul v Clevelandu.

Tři skladby pro varhany a bicí nástroje – psané pro K. Paukerta. Premiéra 24.6.1992 v Museum of Art v Clevelandu

David a Goliáš pro flétnu a varhany – psáno pro M. Svobodovou, existuje pouze v rukopise.

Wlosok Pavel

eský klavírista, skladatel a pedagog získal hudební vzdělání na Janákově konzervatoři v Ostavě v oborech klavír a skladba, na JAMU v Brně a na University of North Texas (jazz). Od roku 2002 je asistentem profesora jazzu na Western Carolina University (Cullowhee, NC).

¹ Citace autora

² Životopis autora viz strana 49

Contrast pro varhany, flétnu a perkusi (1998, premiéra Kroměříž, Josef Fojta – bicí).“.

Trio pro flétnu, bicí a varhany (1997, premiéra Brno Besední dům, Josef Fojta – bicí, absolventský koncert).

Skladby i obsazení vznikly ještě v době autorových studií v Brně na žádost spolužáka Josefa Fojty, který obě kompozice několikrát provedl na festivalech duchovní hudby. Notový materiál existuje pouze v rukopise u autora, který jej bohužel nemohl poskytnout.

Zemek Novák Pavel¹

Unisoni sacri No. 2 pro klarinet a varhany (2008 - 2011) - duo klarinet a varhany náleží jako druhá část do celovečerního cyklu *Unisoni sacri* pro různá obsazení (např. . 3 pro kontrabas a zvony, . 4 pro sólové housle), který je zatím nedokončen. Skladba je napsaná technikou unisona v celém průběhu formy, která přináší různý náhled na vztahy mezi oběma nástroji, a to v rámci tvarování jediné linie.

¹ Životopis autora viz strana 31

Závěr

Během psaní své disertační práce jsem mnohokrát přemýšlela nad významem hudebně teoretického díla z pera praktického hudebníka. Na jednu stranu se mi může zdát, že studia interpretace neumožní obsáhnout teoretické disciplíny do dostatečné hloubky, jako je tomu například u studia hudební vědy. Proto v mnohém ohledu mohou takové práce působit nedokonale a neohrabaně. Jejich nepopíratelným přínosem však je intenzivní prožitek hudebníka z prováděných skladeb, který mu (na rozdíl od pouhých teoretiků) umožňuje nahlédnout, vnímat a hodnotit kompozici z vlastních vnitřních zážitků. Teoretik sice může nastudovat velké množství odborné literatury, ale nikdy se nedostane k jádru skladby tak, jako interpret, který ji mnohokrát za tu dobu zahraje a na vlastní kůži zažívá, jak skladba působí, což je primární funkcí každé hudby.

Já sama jsem takto postupovala ke komentářům k jednotlivým skladbám. Samozřejmě ty, které jsem již jednou či vícekrát hrála, se do kaly barvitějšího ohodnocení. Mou snahou bylo obsáhnout co nejvíce množství informací a notových materiálů vztahujících se k mnou vybranému tématu. Jedním ze způsobů mé práce byla intenzivní komunikace s větinou žijících českých autorů, kteří napsali nějakou skladbu pro varhany s jiným nástrojem. Výsledkem některých kompozic, které pouze zmienuji v závěrečném pohledu skladeb, je víceméně odrazem možností dohledání notových materiálů například již zesnulých skladatelů, nebo těch, kteří se zdráhali nebo z jakéhokoliv důvodu neposkytli skladby k nahlédnutí – naprostá většina skladeb totiž existuje pouze v rukopisech.

Do systému zpracování a hodnocení se promítá má dosavadní interpretační praxe a za tu dobu utvářené vlastní názory na problematiku. Lze říci, že v celkovém souhrnu je možno skladatele rozdělit do čtyř skupin – někteří varhany nepoužívají vůbec, jiní píšou sólové skladby, další vyzkouší napsat jednu až dvě kompozice, které větinou nesou znaky menší schopnosti vystižení charakteristiky nástroje, a pak jsou to autoři, kteří se kompozici s varhanami věnují prakticky celý život. Již několikrát zmiňované sepjetí varhan s církevním prostředím se jistě odráží v této problematice, kdy se jedná větinou o autory se vztahem k věci. V porevolučním období se začínají

více vyskytovat kompozice bez duchovního podtextu, které jsou často určeny pouze ke koncertnímu provedení.

Frekvence a uplatnění kompozic s varhanami je přímo úměrná možnostem provádění. V našich podmínkách se jedná především o festivaly soudobé nebo duchovní hudby, v mnohem menší míře je umožněno moderní kompozice provádět i liturgiích, tak jak se tomu děje v zahraničí (problém je v tšinou v hudební nepřipravenosti kléru i lidu).

Cílem mé práce bylo uvést ve větší povědomí možnost komorní hry s varhanami prostřednictvím uceleného pohledu a především tím vzniklého rozboru, co vše lze od této oblasti v interpretaci očekávat a docílit. Pestrost nástrojových obsazení a forem zpracování je natolik dostatečná, že si v ní jistě každý hudebník i laik může nalézt skladbu, která jej osloví.

P íloha

Seznam instrumentálních varhanních kompozic v české tvorbě po roce 1945

- Bartošík Zdeněk : Fantazie pro flétnu, bicí nástroje a varhany (2009) /kap. 3.1/
Bernátek Jan : Chorální fantazie pro trubku a varhany
Zjevení Janovo pro recitátora a varhany / kap. 5./
Bezdek Jiří : „...a vysvobodí nás ode všeho zlého“ fantazie pro cembalo a varhany
(1996)
Blatný Pavel : Per organo e big band (1983) / kap. 9./
Trio pro flétnu, lesní roh a varhany (1983) / kap.9./
Bokes Vladimír : Hudba pro varhany a žest (1986)
Burghauser Jarmil : Dar letnic (1966)
Bžek Jan : Hudba pro klavír a varhany
ermáková Vera : Prolínání pro flétnu a varhany / kap. 3.1/
Dadák Jaromír : Ludi pro smyčcový kvartet a varhany
Dohnal Martin : Vnuknutí pro zvony a varhany
Modlitba za nepřátele
Douša Eduard : Ad honorem puritatis pro trubku a varhany (2002) /kap. 1.1/
Dušek Jan : „Již za sedm dní sešlu na zemi děš“ pro varhany, smyčcový kvartet
a tympány (2005) /kap. 4.4/
Chorál Hommage á Petr Eben pro varhany a bicí (2009) /kap. 2./
Dvořáková Markéta : Perrar pro varhany a bicí nástroje
Eben Petr : Okna pro trubku a varhany / kap. 1.1/
Jubilace / kap. 1.4/
Invokace pro trombón a varhany / kap. 1.2/
Krajiny Patmoské pro bicí a varhany / kap. 2/
Rorate coeli pro violu a varhany / kap. 4.2/
Hommage a Corelli / kap. 4.1/
Gutenberg – Toccata pro trubku, trombon a varhany / kap. 1.4/
Emmert František Gregor : Epsilon Asociace pro lesní roh a varhany (1982) / kap.
1.3/
Hudba pro flétnu, vibrafon a varhany (1995) /kap. 3.1/

Faltus Leoš : Musica festiva (1980) /kap. 9./
 Malá liturgie pro housle, violu a varhany (1992) / kap. 9./

Fiala František : Chrámová sonáta pro flétnu a varhany

Filas Juraj : Sonáta pro violu a varhany (1979)
 De profundis sonáta pro trombon a varhany (2006) /kap. 1.2/
 Fantazie na Byla cesta, byla ušlapaná (2004) /kap. 9./
 „Appassionata“ sonáta pro picc.tr. a varhany (2009)
 „Adagio“ pro picc.tr. a varhany (nebo klavír)(2004)
 Romance pro picc.tr. a varhany (2005)

Fišer Luboš : Dialog pro trubku a varhany (1996)

Forró Daniel : Fata Organa pro varhany a syntetizér

Francl Jaroslav : Pastoral-Suite pro flétnu a varhany

Gemrot Jiří : Invokace pro trubku a varhany (1983) / kap. 9/
 Meditace pro violu a varhany (1986) / kap. 4.2/

Grossman Jan : Petr-skála kvintet pro varhany a smyčcové kvarteto (1987) / kap. 4.4/

Hájek Aleš : Rozpravy pro trubku a varhany

Hálek Václav : Šest meditací pro housle, violu a varhany

Hrabánek Pavel : Hledání mantry pro klarinet a varhany / kap. 9./

Hron Karel : Chorale Sv.Václave for trumpet (trombon) and organ (1994)
 Tempus adventus for organ and trumpet
 Marian songs from Bohemian for C instrument and organ

Hrušovský Ivan : Rytmické dialógy pre organ a skupinu bicích

Hurník Ilja : Concerto capriccio pro varhany, 2 housle a vcello (1998) /kap. 9/
 Sextet pro žest a varhany (2006) / kap. 1.4/
 Concertino pro positiv a dechy / kap. 9./
 Proměny pro varhany a dechové kvinteto /kap. 9/

Janáček Bedřich : čtyři chorální parafráze pro lesní roh a varhany
 Fantasy on Bohemian chorale Saint Wenceslas (1999) / kap. 1.4/

Jelínek Stanislav : Sonata da chiesa

Jiráková Marta : Hodina skladby / kap. 4.5/

Jirák Karel Boleslav : Smuteční hudba pro violu a varhany (1967)

Jirásek Jan : Viribus unitis pro varhany a tubu (2003) / kap. 9./

Kalavská Faltusová Eva : Preludium a fuga pro varhany a flétnu(2001) / kap. 3.1/

Klusák Jan : Concertino per otto stromenti / kap. 1.4/
Koník Štěpán : Žalm pro varhany a violoncello / kap. 4.3/
Košťál Michal : Lety vodních ptáků pro varhany, smyčce a bicí nástroje (1974)
Kurz Ivan : Litanie pro varhany a bicí nástroje (1984)
 Stříbrné vlákno pro varhany a žesťový kvintet (2010) /kap. 1.4/
Kvapil Jaroslav : Sonáta pro housle a varhany
Laburda Jiří : Laurus , septet pro žesť a varhany (2009) /kap.1.4/
 1.Sonata da chiesa pro žesťový kvintet a varhany (1989)/ kap.1.4/
 2.Sonata da chiesa pro 2 trubky, 2 trombony a varhany (1990)
 3.Sonata da chiesa „Navitatis Christi“ pro trubku a varhany (1997)
 /kap. 1.1/
 4.Sonata da chiesa pro trubku, lesní roh a varhany (1999)
 Suita Adventus et Navitatis pro 4 zobcové flétny a varhany (1997)
 /kap. 3.1/
 Elegie pro zobcovou flétnu, violoncello a varhany (1991) /kap. 3.1/
 Elegie pro trubku, lesní roh a varhany (1991) / kap.3.1/
 Triste pro trubku a varhany (1991) /kap. 1.1/
 Canto pasquale pro trubku a varhany (1993) /kap. 1.1/
 Solenne pro trubku a varhany (1996)
 Variazioni di Natale pro trubku a varhany (1999)
 Lontano pro alpský roh a varhany (1991) /kap. 3.3/
 Trio pro trubku, trombon a varhany (2009) /kap. 1.4/
Loudová Ivana : Milosrdný samaritán pro bicí a varhany / kap. 2/
Lukáš Zdeněk : Katedrály pro žesťový kvintet a varhany (1978)/ kap. 1.4/
Mácha Otmar : Movimento
Marek Martin : Epitaph pro Pavel Wonka pro anglický roh a varhany (1992) / kap.
 9./
Mazourová Markéta : Zrození zla a jeho vítězství pro varhany a tympány
Meisl Jan : In Your Slipstream (2009)/kap. 4.2/
 Gloria pro bicí a varhany (2011) / kap. 2./
 Blind Angels (2008) / kap. 1.1/
 „Leib ohne Kreuz, Kreuz ohne Leib“ (2010)/ kap. 5./
Micka Vít : Pastorale per carnevale pro trubku a varhany
Mojžíš Vojtěch : Fantazie pro varhany a tympány (1978) / kap. 2./
Nečasová Nardelli Jindra : Před bránou nekonečné cesty pro harfu a varhany

(1996) /kap. 7./

Nelhybel Václav : Prelude and Toccata / kap. 1.4/

Gloria Patri / kap. 1.4/

Now thank we all our God / kap.1.4/

A Mighty Fortress / kap. 1.4/

All Glory,Loud and Honour / kap. 1.4/

Crown him with many crowns / kap. 1.4/

All creatures of our God and King / kap. 1.4/

Toccata and Fugue / kap. 1.4/

Ubi Caritas / kap. 1.4/

Trumpet Voluntary / kap. 1.4/

Three Movements for organ and brass / kap. 1.4/

Sonata da chiesa no.1,no.2,no.3 / kap. 1.4/

Hymn Variants / kap. 1.4/

Metamorphosis for piccolo trumpet and organ / kap.1.4/

Novák Jan : Sonata da chiesa I pro violu a varhany (1981) / kap. 9/

Sonata da chiesa II pro flétnu a varhany (1981) / kap. 3.1/

Novák Roman : „Prosím žádné city..., ne na tomto světě“ pro housle a varhany
(1996)

Odstrčil Karel : Vox Humana dialog varhan s mluveným mužským hlasem (1977)

Parsch Arnošt : Dialog pro lesní roh a varhany (1984) / kap. 1.3/

Pauer Jiří : Capricci pro flétnu a varhany

Pazour Jiří : Fantazie pro trubku a varhany / kap. 1.1/

Piňos Alois : Tři kontemplace pro vcello a varhany (1997)

Pololáník Zdeněk : Variace pro varhany a klavír (1956) / kap. 6.2/

Preludi dodici pro dva klavíry a varhany (1963) / kap. 6.2/

Raclavský Jiří : Alleides pro trubku, trombon a varhany / kap. 9./

Rada Jiří : Solennita pro 2zobc.fl., 2 pípné fl., 2 klarinety, varhany a 4 harfy

Rejšek Radek : Ludus spatii pro dvoje romantické varhany (1990) / kap. 6.1/

Garino pro fagot a varhany (2011) / kap. 3.2/

Riedlbauch Václav : Novoroční meditace pro trubku a varhany / kap. 1.1/

Konjunkce pro dvoje varhany (1983)

Ropek Jiří : Introdukce a passacaglia pro anglický roh a varhany

Sonáta pro flétnu a varhany (1957) / kap.3.1/

Scherzo pro klarinet a varhany (1985)

Sonáta pro hoboje a varhany (1969)
 Introdukce a fuga pro trubku a varhany (1977) / kap. 1.1/
 Invokace pro trubku nebo violoncello a varhany (1982) / kap. 1.1/
 Sonáta pro trubku a varhany
 Fresco pro housle (nebo flétnu nebo trubku) a varhany (1966)
 / kap.4.1/
 Sonáta pro housle a varhany
 Hudba pro žest

Růžička Rudolf : Sonata aleatoria pro varhany, klavír a bicí nástroje / kap.9./
 Sklenička Karel : Meditazione paschalis per 2 viole ed organo piccolo
 Sluka Luboš : Zpěvy pro trubku a varhany (2001) / kap. 1.1/
 Meditace pro housle a varhany (2011) / kap. 4.1/
 Sokol Miloš : Largo pro violoncello a varhany (1974)
 Stivín Jiří : Wagnerovské inspirace pro varhany a jazzový kvartet
 Strejček Jiří : Novela for organ, 3trumpets, timpani, bells
 Svoboda Milan : Prolínání – variace pro 3 klavíry a varhany / kap. 9./
 Svoboda Tomáš : Preludium pro violoncello a varhany / kap. 9./
 Duo Concerto pro trubku a varhany / kap.9./
 Šesták Zdeněk : Evocationes paschales pro trubku a varhany / kap. 1.1/
 Dies Laetitiae pro trubku a varhany / kap. 1.1/
 Šimandl Karel : Nemesis pro varhany a syntetizér
 Štědro Miloš : Claudia Monteverdiho Melodiarum pro angl.roh a varhany
 Štědro Miloš Orson : Tumen romouralé pro vcello a varhany (2005) / kap.9/
 Teml Jiří : Hommage a Michelangelo / kap.1.4/
 Trittico per corno e organo (1981-83) / kap. 3.2/
 Clevelandské trio pro violu , violoncello a varhany (2006) / kap. 4.5/
 Concertino pro varhany a dechové kvinteto (2006) / kap. 9./
 Tři skladby pro varhany a bicí nástroje / kap. 9./
 David a Goliáš pro flétnu a varhany / kap.9./
 Trojan Pavel : Capriccio pro žest a varhany / kap. 1.4/
 Vaňka Dalibor : Modlitba za padlého vojáka pro trubku a varhany (1972)
 Valach Ján : Variace na Tichou noc pro trubku a varhany (1983)
 Intrada zum 20. Festival in Sion für Orgel und Bläser (1989)
 Laudatio Organi Seduniensis Orgel und Bläser (1989)
 Vostáček Zbyněk : Tajemství rže

Werner Vladimír : Concertino pro varhany, žest a bicí
Wlosok Pavel : Contrasts pro varhany , flétnu a perkusi / kap.9./
Trio pro flétnu, bicí a varhany / kap.9./
Zahradník Zdeněk : Rágy pro hoboj (klarinet) a klavír (varhany) (1969)
Dialogy pro harfu a varhany (1990)
Zajíček Jeroným : Intrada pro dechové nástroje, tympány a varhany (1970)
Zemek Novák Pavel : Pana doktora Julínka vánoční intráda pro tr. a varhany (1998) / kap.1.1/
Druhá vánoční fanfára (2000) / kap.1.1/
Dobré paní Nešpřkové variace velikonoční (2000)
/ kap.1.1/
Unisono sacri pro klarinet a varhany (2008-11) / kap.9./

Prameny

Použité notové materiály v rukopisech, autografech i tištěných verzích:

Bartošík, Zdeněk : Fantazie pro flétnu, bicí nástroje a varhany (2009)

(tisk autora)

Bernátek, Jan : Zjevení Janovo pro recitátora a varhany (2010)

(autograf)

Bermáková, Věra : Prolínání pro flétnu a varhany (1998)

(autograf)

Douša, Eduard : Ad honorem puritatis pro trubku a varhany (2002)

(autograf)

Dušek, Jan : „Již za sedm dní sešlu na zemi déšť“ pro varhany, smyčcový kvartet a tympány (2005) (tisk autora)

Chorál Hommage á Petr Eben pro varhany a bicí (2009)

(tisk autora)

Eben, Petr : Okna pro trubku a varhany

(Bärenreiter Editio Supraphon, Praha 1980, H 6390)

Three Jubilations

(United Music Publisher Ltd., London 1997)

Invokace pro trombón a varhany

(United Music Publisher Ltd., London 1996)

Krajiny Patmoské pro bicí a varhany

(United Music Publisher Ltd., London , ORS No.5)

Rorate coeli pro violu a varhany

(Universal Edition A.G., Wien 1991)

Hommage á Arcangelo Corelli pro housle a varhany

(autograf)

Gutenberg – Toccata pro trubku, trombon a varhany

(autograf)

Emmert, František Gregor : Epsilon Asociace pro lesní roh a varhany (1982)

(autograf)

Hudba pro flétnu, vibrafon a varhany (1995)

(autograf)

- Fila, Juraj : De profundis sonáta pro trombon a varhany (2006)
(tisk autora)
- Gemrot, Jiří : Meditace pro violu a varhany (1986)
(autograf)
- Grossmann, Jan : Petr-skála kvintet pro varhany a smyčcové kvarteto (1987)
(autograf) / kap... a skupinu bicích
- Hurník, Ilya : Sextet pro žest a varhany (2006)
(autograf)
- Janáček, Bedřich : Fantasy on Bohemian chorale Saint Wenceslas (1999)
(Aliance Publications, INC.ASACAP, USA 2005)
- Jiráková, Marta : Hodina skladby
(autograf)
- Kalavská Faltusová, Eva : Preludium a fuga pro varhany a flétnu (2001)
(autograf)
- Klusák, Jan : Concertino per otto stromenti
(autograf)
- Koníček, Štěpán : Žalm pro varhany a violoncello
(HF)
- Kurz, Ivan : Stříbrné vlákno pro varhany a žesový kvintet (2010)
(tisk autora)
- Laburda, Jiří : Laurus, septet pro žest a varhany (2009)
(autograf)
- 1.Sonata da chiesa pro žesový kvintet a varhany (1989)
(autograf)
- 3.Sonata da chiesa „Navitatis Christi“ pro trubku a varhany (1997)
(autograf)
- Suita Adventus et Navitatis pro 4 zobcové flétny a varhany (1997)
(autograf)
- Elegie pro zobcovou flétnu, violoncello a varhany (1991)
(autograf)
- Triste pro trubku a varhany (1991)
(autograf)
- Canto pasquale pro trubku a varhany (1993)
(Wolfgang G.Haas-Musikverlag Köln, 1994)
- Lontano pro alpský roh a varhany (1991)

- (Wolfgang G.Haas-Musikverlag Köln, 1998)
 Trio pro trubku, trombon a varhany (2009)
 (autograf)
- Loudová, Ivana : Milosrdný samaritán pro bicí a varhany
 (tisk autorky, 2012)
- Lukáš, Zdeněk : Katedrály pro žesťový kvintet a varhany (1978)
 (HF)
- Mácha, Otmar : Movimento
 (autograf)
- Meisl, Jan : In Your Slipstream (2009)
 (tisk autora)
 Gloria pro bicí a varhany (2011)
 (tisk autora)
 Blind Angels (2008)
 (tisk autora)
 „Leib ohne Kreuz, Kreuz ohne Leib“ (2010)
 (tisk autora)
- Mojžíš, Vojtěch : Fantazie pro varhany a tympány (1978)
 (autograf)
- Nečasová, Nardelli Jindra : Před bránou nekonečné cesty pro harfu a varhany
 (AMOS Editio 2013)
- Nelhybel, Václav : Prelude and Toccata
 (Agape,Carol Stream, Illinois 1977)
 Gloria Patri
 (Agape,Carol Stream, Illinois 1977)
 Now thank we all our God
 (Agape,Carol Stream, Illinois 1977)
 A Mighty Fortress
 (Agape,Carol Stream, Illinois 1977)
 All Glory,Loud and Honour
 (Agape,Carol Stream, Illinois 1977)
 Crown him with many crowns
 (Agape,Carol Stream , Illinois 1977)
 All creatures of our God and King
 (Agape,Carol Stream, Illinois 1977)

- Toccata and Fugue
(Agape ,Carol Stream, Illinois 1977)
- Ubi Caritas
(G.I.A. Publications, Chicago 1977)
- Trumpet Voluntary
(Hope Publishing Copany, Carol Stream, Illinois 1981)
- Three Movements for organ and brass
(Belin.Mills Publishing corp., N.Y.1970)
- Sonata da chiesa no.1, no.2, no.3
(Joseph Boonin, Inc. New Jersey 1977)
- Hymn Variants
(Agape, Carol Stream, Illinois 1979)
- Metamorphosis for piccolo trumpet and organ
(European American Music Corp., New Jersey 1977)
- Novák, Jan : Sonata da chiesa I pro violu a varhany (1981)
(autograf)
Sonata da chiesa II pro flétnu a varhany (1981)
(p ipravovaná verze na Finale pro tisk)
- Parsch, Arnošt : Dialog pro lesní roh a varhany (1984)
(tisk autora)
- Pazour, Jiří : Fantazie pro trubku a varhany
(autograf)
- Pololáník, Zdeněk : Variace pro varhany a klavír
(Editio Supraphon Praha, 1982)
Dodici Preludi per organo e due pianoforti
(rev.V.Lejsek, Editio ViVo-Fr.Preisler, Brno 2009)
- Rejšek, Radek : Ludus spatii pro dvoje romantické varhany (1990)
(autograf)
Garino pro fagot a varhany (2011)
(autograf)
- Riedlbauch, Václav : Novoroční meditace pro trubku a varhany
(Triga , Praha 2011)
- Ropek, Jiří : Sonáta pro flétnu a varhany
(Aliance Publications 2001)
Introdukce a fuga pro trubku a varhany

- Invokace pro trubku nebo violoncello a varhany
(Aliance Publications 2001)
- Fresco pro housle (nebo flétnu nebo trubku) a varhany
(Musikverlag Philips E.Muster, Ettingen 1992)
- Sluka, Luboš : Zpěvy pro trubku a varhany
(Editio Musica Humana, 2001)
- Meditace pro housle a varhany (2011)
- Šesták, Zdeněk : Evocationes paschales pro trubku a varhany
(autograf)
- Dies Laetitiaie pro trubku a varhany
(autograf)
- Teml, Jiří : Hommage a Michelangelo
(autograf)
- Trittico per corno e organo (1981-83)
(HF)
- Clevelandské trio pro violu, violoncello a varhany (2006)
(autograf)
- Trojan, Pavel : Capriccio pro žestě a varhany
(tisk autora)
- Zemek Novák, Pavel : Pana doktora Julínka vánoční intráda pro tr. a varhany (1998)
(autograf)
- Druhá vánoční fanfára (2000)
(autograf)
- Dobré paní Nešporkové variace velikonoční (2000)
(autograf)

Použité informační zdroje: www.musica.cz
www.musicbase.cz

Literatura

AHLGRIMM, I. Manuale der Orgel- und Cembalotechnik, L. Doblinger, 1982.

BAAL-TESHUVA, J. Marc Chagall. Taschen, Köln 2000.

BECKMANN, K. Repertorium Orgelmusik, B 1, B2. Schott, Mainz 2008.

B LSKÝ, V. Nauka o varhanách, Supraphon, Praha 1984.

DOLMETSCH, A. Interpretace hudby 17. a 18. století, SNKLHU 1957.

HARNONCOURT, N. Hudobný dialóg. Hudobné centrum, Bratislava 2003.

HOSTINSKÝ, O. O hudb . Supraphon, Praha 1961.

JIRÁNEK, J. Hudební sémantika a sémiotika, skriptum, Univ. Olomouc 1996.

KLINDA, F. Organ v kultúre dvoch tisícro í, Hudobné centrum, Bratislava 2000.

KLINDA, F. Orgánová interpretácia, Opus Bratislava 1983.

KUNA, M., BLÁHA, M. as a hudba. K dramaturgii asových prost edk v hudební interpretaci ním výkonu Studie SAV . 18, Praha Academia 1982.

JAQUET-LANGLAIS, M.-L., Ombre et Lumiere- Jean Langlais, Combres Paris, 1995.

LAUKVIK, J. Orgelschule zur historischen Aufführungspraxis 1,2, Bärenreiter 1990,2000.

LOHMANN, L. Studien zu Artikulationsproblemen bei den Tasteninstrumenten des 16. - 18. Jahrhunderts, Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1982.

LUCAS, V. Reclams Orgelmusikführer. Philipp Reclam jun., Stuttgart 1992.

MATTHESON, J. Der vollkommene Capelmeister, 1739, Faksimile (2. vyd.) Bärenreiter, Kassel, 1969.

POLEDÁK, I. Hudba jako problém estetiky, UK v Praze, 2006.

R ŽI KOVÁ, Z. Interpretaci ní praxe v barokní hudb se z etelem k cembalu a klávesovým nástroj m, SPN 1985.

- ŠLECHTA, M. Dějiny varhan a varhanní hudby v Evropě, SPN, Praha 1985.
- TOMŠÍ, L., LUKEŠ J., TOMÍEK J., UHLÍŘ V. Historické varhany v dějích, Libri, Praha 2000.
- VÍŠAR, J., DYKAST, R. Hudební estetika. AMU, Praha 1998.
- VÍTOVÁ, E. Petr Eben. Baronet, 2004.
- VONDROVICOVÁ, K. Petr Eben. Panton, 1995.
- WILLI, B. M. Generálbas aneb kdo zavraždil kontrapunkt? Musica Sacra, Brno 2010.
- ZICH, J. Prostředky výkonného hudebního umění. SNKLHU, Praha 1959.
- ZICH, J. Kapitoly a studie z hudební estetiky. Supraphon, Praha 1975.