

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Hudební umění – interpretace a teorie interpretace
Specializace varhany

DISERTAČNÍ PRÁCE

SCHWEITZEROVO INTERPRETAČNÍ POJETÍ VARHANNÍCH SKLADEB

**JOHANNA SEBASTIANA BACHA
VE SROVNÁNÍ SE SOUČASNOU PRAXÍ**

MgA. Michelle Hradecká

Vedoucí práce: Prof. Jaroslav Tůma

Oponent práce: Odb. as. Pavel Černý

Oponent práce: Prof. MgA. Kamila Klugarová

Datum obhajoby: 9. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

THE ART OF MUSIC – INTERPRETATION AND THEORY OF INTERPRETATION
Specification Organ

DISSERTATION

**SCHWEITZER ´S INTERPRETATION
OF JOHANN SEBASTIAN BACH ´S ORGAN COMPOSITIONS
IN COMPARISON TO CURRENT PRACTICE**

MgA. Michelle Hradecká

Thesis advisor: Prof. Jaroslav Tůma

Examiner: Odb. as. Pavel Černý

Examiner: Prof. MgA. Kamila Klugarová

Date of thesis defense: June 9, 2016

Academic title granted: Ph.D.

Prague, 2016

Velmi děkuji
váženému panu profesoru Janu Horovi
za cenné konzultace při této práci.

P r o h l á š e n í

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma
**Schweitzerovo interpretační pojetí varhanních skladeb
Johanna Sebastiana Bacha ve srovnání se současnou praxí**
vypracovala samostatně pod vedením vedoucího práce a s použitím uvedené
literatury a pramenů.

V Praze dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi, je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Abstrakt

Tato práce pojednává o způsobu pojetí interpretace varhanních skladeb Johanna Sebastiana Bacha v podání Alberta Schweitzera.

První část práce je věnována historickému kontextu a významným milníkům života Alberta Schweitzera.

V druhé části práce jsou analyzovány některé z nahrávek Alberta Schweitzera a porovnány s pojetím dnešního uznávaného interpreta Bachových varhanních skladeb, jímž je švédský varhaník Hans Fagius.

Abstract

This thesis discusses the method of approach of Albert Schweitzer's performance interpretation of Johann Sebastian Bach's organ compositions.

The first part is devoted to the historical context of major milestones in the life of Albert Schweitzer.

The second part of the study analyzes some of the Albert Schweitzer's recordings and compares with interpretive approach of a contemporary respected expert, which is the Swedish organist Hans Fagius.

Obsah

1. Ludwig Philipp Albert Schweitzer	14
1.1. Chronologie života Alberta Schweitzera	14
1.2. Životopis	17
1.3. Koncerty Alberta Schweitzera.....	26
1.4. Nahrávky	28
1.4.1. Queen's Hall.....	29
1.4.2. All Hallows-by-the-Tower	29
1.4.3. Eglise Sainte-Aurélie, Strasbourg (kostel sv. Aurélie, Štrasburk)	30
1.4.4. Günsbach	31
1.5. Publikace A. Schweitzera o hudbě.....	32
2. Vliv Alberta Schweitzera na stavbu varhan a interpretaci děl J. S. Bacha	33
2.1. Romantismus a jeho vliv na varhany.....	33
2.2. Orgelbewegung	34
2.2.1. Zrození (počátky varhanního hnutí).....	35
2.2.2. Schweitzerovo pojednání z roku 1906.....	35
2.2.3. Praetoriovy varhany	37
2.2.4. Hlavní body varhanního hnutí	38
2.2.5. Varhanářské firmy v Evropě	39
2.3. Schweitzer a stavba varhan	41
2.4. Andreas Silbermann.....	44
2.5. Bachovské varhany.....	45
2.6. Interpretace Bachových skladeb	46
2.7. Vlivy na Schweitzerovu interpretaci skladeb J. S. Bacha	50
3. Analýza hudebních nahrávek	51
3.1. Chorálová zpracování Johanna Sebastiana Bacha	54
3.2. Jesus Christus, unser Heiland, BWV 665 (Věříme ve Všemohoucího) <i>sub communionem / pedaliter</i>	56

3.3. Herzlich tut mich verlangen, BWV 727 (Srdečně žádám sobě) à 2 claviers et pedále	61
3.4. Chorálové přede hry z Bachovy Varhanní knížky (Orgelbüchlein)	63
3.4.1. Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604 (Pochválen buď, Jezu Kriste) 64	
3.4.2. O Mensch, bewein dein Sünde groß, BWV 622 (Považ svůj velký hřích)	66
3.4.3. Christ lag in Todesbanden, BWV 625 (Kristus, jenž byl pro naše dán na smrt provinění)	69
3.4.4. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639 (Volám k Tobě, Jezu Kriste)	72
3.5. Preludia, toccaty a fugy	74
3.5.1. Preludium a fuga C dur, BWV 545	75
3.5.2. Preludium a fuga c moll, BWV 546	79
3.5.2. Preludium a fuga C dur, BWV 547	86
3.5.3. Toccata, Adagio a fuga C dur, BWV 564	90
3.5.4. Toccata a fuga d moll, BWV 565	98
ZÁVĚR.....	106
Prameny a literatura	110
Přílohy.....	113

Seznam Příloh

- 1.1. Albert Schweitzer v roce 1955.
- 1.2. Albert Schweitzer jako lékař v Lambaréné.
- 1.3. Albert Schweitzer v Lambaréné u klavíru s varhanním pedálem.
- 1.4. Schweitzerův pedálový klavír.
- 1.5. Schweitzerův dům v Günsbachu.
- 1.6. Program koncertu A. Schweitzera 16. ledna 1923 v kostele U Klimenta.
- 1.7. Program koncertu A. Schweitzera 8. prosince 1928 ve Smetanově síni Obecního domu (1. strana).
- 1.7. Program koncertu A. Schweitzera 8. prosince 1928 ve Smetanově síni Obecního domu (2. strana).
- 1.8. Program koncertu A. Schweitzera 9. prosince 1928 v kostele sv. Michala.
- 1.9. Pamětní deska na průčelí kostela sv. Michala v Praze 1.
- 1.10. Queen's Hall, Londýn.
- 1.11. All Hallows-by-the-Tower, Londýn.
- 1.12. Varhany v kostele All Hallows-by-the-Tower v Londýně.
- 1.13. Dispozice varhan All Hallows-by-the-Tower v Londýně.
- 1.14. Varhany v kostele sv. Aurélie ve Štrasburku.
- 1.15. Dispozice varhan v kostele sv. Aurélie ve Štrasburku z roku 1718 (Andreas Silbermann).
- 1.16. Dispozice varhan v kostele sv. Aurélie ve Štrasburku z roku 1952 (Ernest Muhleisen).
- 1.17 Günsbach
- 1.18. Varhany v kostele v Günsbachu.
- 1.19. Hrací stůl varhan v Günsbachu.
- 1.20. Dispozice varhan v kostele v Günsbachu z roku 1827 (Valentin Rinkenbach).
- 1.21. Dispozice varhan v kostele v Günsbachu z roku 1961 (Alfred Kern).

- 2.1. Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst.
- 2.2. Internationales Regulativ für Orgelbau.
- 2.3. Michael Praetorius: Syntagma musicum.
- 2.4. Varhany na Univerzitě ve Freiburgu.
- 2.5. Grundtvigskirchen, Kodaň.
- 2.6. Marcussenovy trumpety v Jaegersborg Kirke v Kodani.
- 3.1. Kristine kyrka ve Falunu, Švédsko
- 3.2. Dispozice varhan Kristine kyrka ve Falunu, Švédsko
- 3.3. Fredrikskyrkan v Karlskroně, Švédsko
- 3.4. Dispozice varhan Fredrikskyrkan v Karlskroně, Švédsko
- 3.5. Mariefreds kyrka v Mariefredu, Švédsko
- 3.6. Dispozice varhan Mariefreds kyrka v Mariefredu, Švédsko
- 3.7. Missionskyrkan v Uppsale, Švédsko
- 3.8. Dispozice varhan Missionskyrkan v Uppsale, Švédsko
- 4.1.1. Jesus Christus, unser Heiland, BWV 665. Interpretace: Albert Schweitzer
- 4.1.2. Jesus Christus, unser Heiland, BWV 665. Interpretace: Hans Fagius
- 4.2.1. Herzlich tut mich verlangen, BWV 727. Interpretace: Albert Schweitzer
- 4.2.2. Herzlich tut mich verlangen, BWV 727. Interpretace: Hans Fagius
- 4.3.1. Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604. Interpretace: Albert Schweitzer
- 4.3.2. Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604. Interpretace: Hans Fagius
- 4.4.1. O Mensch, bewein dein Sünde groß, BWV 622. Interpretace: Albert Schweitzer
- 4.4.2. O Mensch, bewein dein Sünde groß, BWV 622. Interpretace: Hans Fagius
- 4.5.1. Christ lag in Todesbanden, BWV 625. Interpretace: Albert Schweitzer
- 4.5.2. Christ lag in Todesbanden, BWV 625. Interpretace: Hans Fagius
- 4.6.1. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639. Interpretace: Albert Schweitzer
- 4.6.2. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639. Interpretace: Hans Fagius
- 4.7.1. Praeludium und Fuga in C, BWV 545. Interpretace: Albert Schweitzer

- 4.7.2. Praeludium und Fuga in C, BWV 545. Interpretace: Hans Fagius
- 4.8.1. Praeludium und Fuga in c, BWV 546. Interpretace: Albert Schweitzer
- 4.8.2. Praeludium und Fuga in c, BWV 546. Interpretace: Hans Fagius
- 4.9.1. Praeludium und Fuga in C, BWV 547. Interpretace: Albert Schweitzer
- 4.9.2. Praeludium und Fuga in C, BWV 547. Interpretace: Hans Fagius
- 4.10.1. Toccata in C, BWV 564. Interpretace: Albert Schweitzer
- 4.10.2. Toccata in C, BWV 564. Interpretace: Hans Fagius
- 4.11.1. Toccata con Fuga in d, BWV 565. Interpretace: Albert Schweitzer
(Londýn)
- 4.11.2. Toccata con Fuga in d, BWV 565. Interpretace: Albert Schweitzer
(Günsbach)
- 4.11.3. Toccata con Fuga in d, BWV 565. Interpretace: Hans Fagius

Úvod

Johann Sebastian Bach ve své rozsáhlé tvorbě dokázal vytvořit neuvěřitelně nadčasové dílo, které dodnes fascinuje hudebníky i posluchače po celém světě. V jeho hudbě najdeme pokoru, utrpení i oslavu světského života. Bachovo originální dílo je jeho vlastním ztvárněním a rekapitulací předchozího vývoje německé, italské a francouzské hudby.

Bach je bezpochyby umělcem objektivním¹, podařilo se mu přivést k dokonalosti tehdejší hudební formy. Po Bachově smrti byla jeho hudba brána jako příliš konzervativní a náležející pouze době, ve které žil, a proto byla po několik desetiletí zapomenuta a velmi málo prováděna. V průběhu 19. století se objevují první badatelé a interpreti, kteří postupně odhalují genialitu Bachovy hudby a řada skladatelů je jím inspirována.²

Nejen u barokní hudby narážíme na problémy interpretace a také ne vždy se dochovaly originální dispozice nástrojů. Původní interpretace nebyla vždy samozřejmostí a v případě Bachovy hudby o autentické provedení velmi usiloval německý teolog, misionář, filosof, varhanní virtuóz a lékař Albert Schweitzer, který se rovněž zasloužil o obnovu historických varhan.

Bachovu tvůrčí osobnost ve své knize *O Bachovi* popisuje Schweitzer takto: *„Umělecká osobnost stojí volně vedle osobnosti lidské a má se k ní jako k něčemu náhodnému. Bachova díla by byla tatáž, i kdyby jeho život probíhal úplně jinak. Dejme tomu, že bychom o jeho životě věděli víc, než víme, a že by se nám byly dochovaly všechny dopisy, které kdy napsal, přec bychom se o vnitřním vzniku jeho děl nepoučili o nic víc.“*³

Cílem této práce je zachytit hlavní rysy Schweitzerovy interpretace varhanních skladeb J. S. Bacha, porovnat některé jeho specifické nahrávky se stejnými skladbami interpretovanými současným odborníkem Bachových varhanních skladeb, jímž je švédský varhaník Hans Fagius, a načrtnout možnosti autentické interpretace v dnešní době.

¹ „Objektivní umělec tvoří pouze v souladu s formami a myšlenkami daného období. Nestaví se kriticky k jednotlivým uměleckým prostředkům a nesnaží se objevovat nové způsoby tvorby.“ (SCHWEITZER, Albert. *O Bachovi*. Praha: Lyra Pragensis, 1984.)

² Jedním z nejvýznamnějších byl Felix Mendelssohn - Bartholdy, na počátku 20. století např. Arnold Schönberg.

³ SCHWEITZER, Albert. *O Bachovi*. Praha: Lyra Pragensis, 1984. S. 113.

1. Ludwig Philipp Albert Schweitzer

1.1. Chronologie života Alberta Schweitzera

1875: 14. ledna se narodil evangelickému faráři Ludwiga a matce Adele, roz. Schillingerové, v Kaysersbergu v Alsasku. Rodina se záhy stěhuje do Günsbachu.

1880 – 1885: Škola v Günsbachu, reálná škola v Münsteru.

1885 – 1893: Gymnázium v Mülhausenu (Mulhouse).

1893: Studium teologie a filozofie na univerzitě ve Štrasburku.

1894 – 1895: Vojenská služba.

1898: Skládá teologickou zkoušku.

1898 – 1899: Studijní pobyty v Paříži a Berlíně, soukromé studium varhanní hry u Charlese-Marii Widora.

1899: Promuje ve Štrasburku na doktora filozofie. Doktorská práce na téma *Kantova filosofie náboženství od Kritiky čistého rozumu po Náboženství v mezích pouhého rozumu.*

1900: Promuje na doktora teologie. Doktorská práce na téma *Problém poslední večeře na základě vědeckého výzkumu 19. století a historických zpráv.*

1903 – 1906: Ředitelem teologické Koleje sv. Tomáše ve Štrasburku.

1905: Začíná studovat medicínu a plánuje misijní cestu do Afriky, vydává knihu *J. S. Bach: le musicien – poète* ve francouzštině (455 s.).

1908: Vydání knihy *J. S. Bach* v němčině, 844 s.

1912: Zakončuje studia medicíny, vzdává se kariéry učitele teologie.

1912: 18. června svatba s Helenou Bresslau, dcerou štrasburského historika.

1913: 21. března odjíždí s manželkou do Gabonu v rovníkové Africe.

1913 – 1917: První pobyt v Lambaréné.

Listopad 1917 – červenec 1918: Zajetí v Garaison (Pyreneje) a St. Rémy (Provence) v době I. světové války.

1918: Propuštěn ze zajetí.

1919: 14. ledna se narodila dcera Rhena.

1920: První čestný doktorát - Curych.

1923: První pobyt v Praze. Koncerty v kostele sv. Michala, ul. V Jirchářích, v kostele U Klimenta, v Mariánských Lázních, v Děčíně – Podmoklech.

1924 – 1927: Druhý pobyt v Lambaréné.

1927 – 1929: Koncerty a přednášky ve Švédsku a Dánsku, v Německu, v Československu.

1928: Druhý pobyt v Praze. Čestný doktorát Filozofické fakulty Univerzity Karlovy (Pražské německé univerzity), setkání s T. G. Masarykem, koncert ve Smetanově síni Obecního domu, druhý koncert v kostele sv. Michala, ul. V Jirchářích, Praha 1. Goethova cena ve Frankfurtu nad Mohanem.

1929 – 1931: Třetí pobyt v Lambaréné.

1932: Čestné doktoráty univerzit St. Andrews (právní vědy), Oxford (teologie) a Edinburgh (teologie a hudba).

1933 – leden 1934: Čtvrtý pobyt v Lambaréné.

1934: Pobyt v Anglii – Oxford, Londýn, Edinburgh, přednášky Hibbert Lectures z filozofie náboženství.

Únor – srpen 1935: Pátá cesta do Lambaréné.

1936: Nahrává gramofonové desky ve Štrasburku.

1937 – leden 1939: Šestý pobyt v Lambaréné.

Polovina 1939 – říjen 1948: Sedmý pobyt v Lambaréné.

1949: Cesta do USA – New York, Aspen (Colorado), Chicago. Přednášel zde a hovořil o své činnosti v Lambaréné. Udělení čestného doktorátu na Univerzitě Chicago (právní vědy).

Říjen 1949 – květen 1951 Osmý pobyt v Lambaréné.

Květen – prosinec 1951: Přednášky v Nizozemí, Anglii a Skandinávii, koncert v kostele sv. Tomáše ve Štrasburku.

Prosinec 1951 – červenec 1952: Devátý pobyt v Lambaréné.

1952: Švédský král uděluje Schweitzerovi medaili prince Karla. Je mu udělena medaile za jeho životní dílo lékaře a čestný doktorát na teologické fakultě Univerzity Marburg.

Prosinec 1952 – květen 1954: Desátý pobyt v Lambaréné.

1954: Převzal Nobelovu cenu míru za rok 1952. Poslední veřejný koncert ve Štrasburku.

Prosinec 1954 – červenec 1955: Jedenáctý pobyt v Lambaréné.

1955: Přebírá čestné doktoráty z právních věd od univerzit Cambridge a Kapské Město. Propůjčení Order of Merit od anglické královny Alžběty II.

Prosinec 1955 – červenec 1957: Dvanáctý pobyt v Lambaréné.

1957: 1. června Helene Schweitzer Bresslau umírá v Curychu.

Prosinec 1957: Třináctá cesta do Lambaréné.

1959: Poslední návštěva v Evropě, koncem roku čtrnáctá cesta do Lambaréné.

Duben 1963: Oslavy Zlatého afrického jubilea.

1965: 4. září Albert Schweitzer v Lambaréné umírá, je zde pohřben vedle své ženy Heleny.

1.2. Životopis

Albert Schweitzer se narodil 14. ledna 1875 v Kaysersbergu v Horním Alsasku (tehdejší Německo, dnešní Francie) jako druhé dítě luteránského faráře Ludwiga Schweitzera, který sloužil tamnímu malému evangelickému diaspornímu sboru, a jeho manželky Adely, rozené Schillinger. V rodu otce a matky najdeme mnoho učitelů a farářů, Johann Jakob Schillinger z Mühlbachu, Albertův děd, byl známý stavitel varhan, tři strýcové byli varhaníci. Brzy po narození A. Schweitzera se rodina přestěhovala do Günsbachu v münsterském údolí. Zde začal Schweitzer v roce 1880 chodit do školy.

V pěti letech jej otec začal vyučovat na starý stolový klavír, v osmi letech začal hrát na varhany. V devíti letech směl poprvé zastoupit varhaníka při bohoslužbách.

Roku 1884 přestoupil na reálnou školu v Münsteru, na podzim 1885 začal navštěvovat gymnázium v Mühlhausenu (Mulhouse) v Alsasku, kde bydlel v rodině svého prastrýce Louise Schweitzera. Zde se začal seznamovat s dílem Johanna Sebastiana Bacha díky svému učiteli hudby Eugenu Münchovi, mladému varhaníkovi tamního reformovaného kostela sv. Štěpána.

Roku 1893 vykonal maturitní zkoušku a na podzim téhož roku nastoupil na Univerzitu císaře Viléma (Kaiser-Wilhelm-Universität) ve Štrasburku. Navštěvoval přednášky současně na teologické i filozofické fakultě. V zimním semestru 1893/1894 dostal možnost soukromých hodin varhanní hudby u Charlese-Marii Widora, již tehdy známého pařížského varhaníka.⁴ Ve Štrasburku zahájil také koncertní kariéru, zpočátku hrál varhanní party v Bachových kantátách a pašijích.

Koncem 19. století se velmi významně začal objevovat kult J. S. Bacha. Jedním z významných ohnisek tohoto kultu byl kostel sv. Viléma ve Štrasburku.⁵ Ernst Münch⁶, bratr Schweitzerova bývalého učitele a varhaník v tomto kostele.

⁴ Charles-Marie Widor převzal v roce 1890 varhanní třídu na Pařížské konzervatoři po Césarůvi Franckovi, byl titulárním varhaníkem chrámu St. Sulpice v Paříži. Propagoval také Bachova díla.

⁵ Saint William's Church, Wilhelmskirche, église Saint-Guillaume. Gotický kostel sv. Viléma ve Štrasburku byl postaven na popud Henryho de Müllenheima. Původně měl být kostel součástí klášterního komplexu.

V říjnu roku 1898 složil Albert Schweitzer teologickou zkoušku a odjel do Paříže, aby studoval filozofii na Sorbonně. Rozhodl se také pro filozofickou doktorskou disertaci. Tuto práci úspěšně dokončil už v březnu roku 1899 a byl promován na doktora filozofie. Poté se vrátil opět do Štrasburku. Léto 1899 prožil v Berlíně a právě zde si vytvořil mnoho intelektuálních známostí, kterých mohl využít v pozdějších letech.

Před příchodem nového století se rozhodl, že se vzdá filozofie ve prospěch teologie. Začal vyučovat na teologické fakultě ve Štrasburku a v prosinci téhož roku dostal kazatelské místo v kostele sv. Mikuláše jako vikář. Vždy o prázdninách využíval možnosti odcestovat do Paříže, kde pokračoval ve studiích u Charlese-Marii Widora.

V roce 1900 složil druhou zkoušku z teologie a následně byl promován na doktora teologie.

Roku 1903 se na Widorův podnět začal věnovat práci na knize o Johannu Sebastianu Bachovi. Jelikož vlastnil souborné vydání Bachových děl, práci měl usnadněnu. Jeho záměrem byl výklad podstaty Bachovy hudby a přiměřeného způsobu interpretace. *J. S. Bach: le musicien – poète*⁷ bylo prvním francouzským dílem o tomto slavném skladateli. Vyšlo roku 1905, mělo 300 stran a je věnováno Mathildě Schweitzerové, manželce nejstaršího otcova bratra v Paříži.

Poněvadž byl o knihu zájem také v Německu, na podzim roku 1905 bylo dohodnuto německé vydání s nakladatelstvím Breitkopf & Härtel. Nešlo však o překlad, ale vzniklo nové zpracování díla s názvem *J. S. Bach*. Vyšlo počátkem roku 1908 a mělo 844 stran.⁸ Předmluvu k tomuto vydání napsal Charles-Marie Widor. Píše v ní o svém seznámení s A. Schweitzerem a také o jeho pomoci s pochopením souvislosti textu a hudby Bachových chorálových předeher. Widor požádal Schweitzera, aby napsal pojednání o chorálových předehrách, které by mohlo poučit francouzské varhaníky o německé církevní hudbě Bachovy doby. K chorálovým předehrám se přidaly kantáty a pašije, historie protestantské

⁶ Synem Ernsta Müncha byl Charles Münch, slavný dirigent a houslista, který působil v Boston Symphony Orchestra. Dcera Ernsta Müncha Emma se vdala za Paula Schweitzera, bratra Alberta Schweitzera. Albert Schweitzer napsal v roce 1945 Paměti Ernsta Müncha.

⁷ SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: le musicien – poète*. 8. vyd. E. et P. Foetisch, 1967, 455 s.

⁸ Toto vydání bylo podkladem anglického vydání, kterého se ujal Ernest Newman. Tento překlad vyšel roku 1911 ve dvou svazcích, rovněž v nakladatelství Breitkopf & Härtel.

hudby, portrét skladatele, praxe v provádění Bachových děl atd. Tak z původního záměru sepsat kratší esej vzniklo velké dílo *J. S. Bach: le musicien – poète*.⁹

Na podzim 1905 začal Schweitzer ještě navíc studovat medicínu ve Štrasburku. Již v roce 1896 učinil rozhodnutí, že se bude do svých třiceti let vzdělávat a potom se začne věnovat práci pro druhé. Na podzim 1904 četl článek v časopisu konžské misie, *Journal des Missions Evangéliques*, kde se psalo o nedostatku pracovníků v misijní oblasti Gabonu, severní provincii kolonie Kongo. Schweitzer píše: „Když jsem dočetl, klidně jsem si předsevzal svou práci. Byl konec hledání.“¹⁰

Jeho rodina i přátelé ho od těchto úmyslů zrazovali. Zdálo se nerozumné začít ve třiceti letech studovat tak obtížný obor, jako je medicína. Přesto se přihlásil na lékařskou fakultu, mimoto přednášel na teologické fakultě a skoro každou neděli kázal v kostele. Pochopitelně jej zaměstnávaly také varhany. Stal se spoluzakladatelem Bachovy společnosti v Paříži spolu s Dukasem, Faurém, Widorem, Guilmantem a d'Indym. Od této doby koncertoval více než kdykoliv předtím. Vystupoval na koncertech pořádaných společnostmi a to samozřejmě vyžadovalo častější cesty do Paříže.

V prvních měsících studia medicíny se rozhodl sepsat pojednání o stavbě varhan *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*.¹¹ V této době zápasil s finančními problémy, ty se však záhy zlepšily s úspěchem německého vydání knihy o Bachovi. Do značné míry mu pomohly i honoráře za koncerty. V říjnu 1911 složil lékařské státní zkoušky. Veškeré finance na zaplacení zkušební taxy si vydělal v září na francouzském hudebním festivalu v Mnichově. Hrál zde Widorovo dílo *Symphonia Sacra* pro varhany a orchestr.¹²

Začátek roku 1912 strávil v Paříži, kde studoval tropickou medicínu. Začal s přípravami na cestu do Afriky. Bylo třeba shromáždit vše potřebné pro vybudování nové nemocnice v pralese. Podle katalogů sestavoval objednávky, prohlížel dodávky a účty, sepisoval přesné seznamy pro celní úřad. Na vlastní náklady si vzal na starost misijní stanici v Lambaréné.

⁹ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Anglický překlad Ernest Newman. Dover Publications, Inc., New York. 1966. Vol. 1. Viz Předmluva.

¹⁰ OERMANN, Nils Ole. *Albert Schweitzer*. S. 77.

¹¹ SCHWEITZER, Albert. *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906.

¹² Toto provedení dirigoval sám autor Charles-Marie Widor.

Během příprav k odjezdu do Afriky se oženil dne 18. června 1912 s Helenou Bresslau, dcerou štrasburského historika. Helena mu byla již před sňatkem cennou pomocnicí při úpravě rukopisů a provádění tiskových korektur.

Ještě před odjezdem do Afriky se na Widorovu žádost zabýval J. S. Bachem. Newyorský nakladatel Rudolph Ernst Schirmer požádal Widora, aby pro něj připravil vydání Bachových varhanních skladeb s informacemi o způsobu jejich správného přednesu. Widor souhlasil, ale s podmínkou, že s ním bude spolupracovat Albert Schweitzer. Přestože oba odmítali takzvaná „praktická“ vydání, nakonec usoudili, že pro varhanní díla Bachova jsou určité pokyny důležité. Bach, až na několik málo případů, neuváděl údaje o používání rejstříků a střídání manuálů.

Od poloviny 19. století se opět začala vydávat varhanní hudba J. S. Bacha¹³, ovšem kromě doby se změnilo hudební cítění i varhany. A. Schweitzer hledal příležitosti hrát Bacha na varhanách 18. století a právě tyto nástroje se mu staly samy vodítkem v přednesu Bachových varhanních děl. Ukázalo se, co je na nich technicky možné i nemožné a co je zvukově působivé nebo neúčinné. Pokud jde o vydání, které měli Widor se Schweitzerem připravit, jejich záměrem bylo vyložit varhaníkům, kteří znají jen současné varhany, jaké zacházení s rejstříky a změny manuálů přichází v úvahu pro danou skladbu. Před Schweitzerovým odjezdem do Afriky dokončili jen prvních pět svazků edice.¹⁴ Na přání nakladatele bylo dílo uveřejněno ve třech jazycích. Odchytky, které jsou mezi francouzským a německým textem, vznikly údajně tím, že v některých jednotlivostech, kde se jejich mínění rozcházel, se Schweitzer s Widorem dohodli, že ve francouzském vydání bude směrodatný názor Widorův, odpovídající specifickým vlastnostem francouzských varhan, kdežto ve vydání německém, a z něho vycházejícím anglickém, názor Schweitzerův, přihlížející více k možnostem moderních varhan. Tři svazky chorálních predeher chtěli zpracovat během Schweitzerovy první dovolené v Evropě.

Schweitzerově odjezdu do Lambaréné předcházela konflikt s Pařížskou misijní společností. Ta totiž po Schweitzerovi požadovala složení „zkoušky z víry“, kterou on odmítl. Misijní stanice Lambaréné, ležící pouhých 60 km od rovníku, byla založena roku 1876 americkým lékařem Dr. Nassauem, od roku 1892 ji

¹³ To především zásluhou vydavatelství Peters.

¹⁴ Obsahovaly sonáty, koncerty, preludia a fugy.

převzala pařížská misijní společnost poté, co Gabon jakožto francouzská část Konga připadl Francii. Ve stanici působili francouzští misionáři, ale chyběl tam lékař. Schweitzer nakonec konflikt vyřešil tím, že se rozhodl navštívit každého člena komise osobně, a nakonec byl i s manželkou vyslán do rovníkové Afriky jako nezávislý medicínský pomocník, zpočátku na dva roky. Od této chvíle zařizoval nákupy a materiál pro Lambaréné, vše financoval z darů a ze své koncertní činnosti.

Na Velký pátek 23. března 1913 opustil A. Schweitzer s manželkou Günsbach, aby se večer 26. března nalodili v Bordeaux a odpluli do Lambaréné.

Život v Lambaréné nebyl snadný. Schweitzer zde pracoval v nejskromnějších podmínkách jako lékař. Léčil hlavně malárii, lepru, spavou nemoc a úplavici. Po krátké době na africkém kontinentu převzal také kázání. Trochu volného času, která mu zbývala, využil na zpracování posledních tří svazků připravovaného amerického vydání Bachových varhanních děl. Měl zde k dispozici klavír s varhanním pedálem, který mu věnovala Pařížská Bachova společnost jako svému dlouholetému varhaníkovi. Byl upraven pro tropy a zajištěn proti termitům (1.3., 1.4.).¹⁵ Zpočátku byl Schweitzer smířen s myšlenkou, že činnost v Africe znamená konec jeho umělecké dráhy, ale posléze se rozhodl veškerý volný čas v Africe využít právě ke zdokonalení a prohloubení své hry.¹⁶

První světová válka ovlivnila i život misionářů v Africe. Do Lambaréné se zpráva o válečném stavu v Evropě dostala 5. srpna 1914. Večer toho dne dostali pokyn, že jsou považováni za zajatce, jelikož měli německé pasy. Směli zůstat pouze ve svém bytě a museli se vzdát veškerého styku s bělochy i domorodci. Byli internováni v misijní stanici Lambaréné a teprve v září 1917 se Schweitzer opět ujal své práce. Několik dní na to přišel rozkaz, že všichni mají být deportováni do Francie. Pro Schweitzera to znamenalo zanechat v Lambaréné veškerý svůj majetek včetně drahých léků.

Na lodi bylo zakázáno psát, nemohl tedy pokračovat ve svých rozepsaných filozofických pojednáních. Veškerý čas trávil tím, že se učil nazpaměť bachovským fugám a Widorově šesté varhanní symfonii.

¹⁵ Dnes se nachází ve Schweitzerově archivu v Günsbachu.

¹⁶ Někdy mu „zbylo jen půl hodiny denně“. SCHWEITZER, Albert. *Z mého života a díla*. Praha: Vyšehrad, 1974. S. 75.

Po příjezdu do Evropy v polovině listopadu 1917 byl spolu s ostatními po tři týdny ubytován v Bordeaux, potom všechny dopravili do velkého internačního tábora v Garaison v Pyrenejích. Zde začala asi nejtěžší krize Schweitzerova osobního života. Potýkal se s příznaky deprese a on i jeho žena strádali i zdravotně. Místo hry na klavír či varhany cvičil na desce stolu.

Byl zde mezi internovanými jediným lékařem, proto mu bylo povoleno vykonávat své zaměstnání. Koncem března roku 1918 přišel rozkaz, že mají být dopraveni do tábora v St. Rémy de Provence, určeného výhradně pro Alsasany, do bývalého kláštera, který byl do této doby útlukem pro nervově a duševně nemocné.¹⁷ Zde Helena mimo očekávání otěhotněla, dcera Rhena Fanny Suzanne se narodila 14. ledna 1919.

Zpět do Německa se dostali v červenci roku 1918. Po zotavení v Günsbachu začal Schweitzer opět pracovat jako lékař a také jako vikář ve Štrasburku. V čase, který mu při obou zaměstnáních zbýval, věnoval se Bachovým chorálovým předehrám, aby mohl rukopis, který si v Lambaréné pro poslední tři svazky amerického vydání Bacha načrtl, co nejdříve připravit do tisku.

V říjnu 1919, když konečně obdržel cestovní pas, odjel do Barcelony na svůj první varhanní koncert po dlouhém období. Poté začal pořádat koncerty a přednášky ve Švédsku.¹⁸ Pozvání přicházela i z dalších míst Evropy. Koncertování a přednášky mu pomohly vyřídit ty nejtíživější dluhy a opět byl rozhodnut pokračovat ve své práci v Lambaréné.

V dubnu roku 1921 se vzdal obou svých zaměstnání a chtěl se živit pouze psaním a hrou na varhany. Přestěhoval se s manželkou a dcerou opět do Günsbachu. Hodně cestoval a pořádal koncerty i přednášky ve Španělsku, Švýcarsku, Švédsku a v Anglii.

Do těchto cest patřil i lednový pobyt v Praze 1923 na pozvání univerzitního profesora Oskara Krause.¹⁹ Dne 12. ledna 1923 měl první koncert v kostele sv. Michala v Jirchářích, který tehdy patřil německým luteránům. Tento koncert sestával převážně z Bachových skladeb. Další koncert měl 16. ledna 1923 v českobratrském kostele U Klimenta (1.6.). Zdejší farář František Bednář ho

¹⁷ Zde byl kdysi ubytován i Vincent van Gogh.

¹⁸ Přednášel zde o nemocnici v Lambaréné a své misijní činnosti.

¹⁹ Zajímavostí je, že Schweitzer přijel nejlevnějším rychlíkem z Norimberka přes Cheb.

provázel při prohlídce Prahy. Schweitzer se také setkal na Hradě s prezidentem T. G. Masarykem a oba filozofové a humanisté si velmi dobře rozuměli. Během své lednové návštěvy Československé republiky odjel do Mariánských Lázní, kde rovněž koncertoval. Kromě toho měl Schweitzer ještě koncert a přednášku 15. ledna 1923 v Děčíně – Podmoklech.²⁰

Schweitzerovy přednáškové a koncertní cesty byly výnosné, mohl splatit lambarénské dluhy a dokonce postavit dům pro manželku a dceru v Königsfeldu, v němž bydlely po dobu jeho pobytů v Africe.

14. února 1924 se Schweitzer opět vypravil do Lambaréné. Když dorazil na místo 9. dubna 1924, musel začít se stavbou nemocnice znova od začátku. Zde zůstal až do 21. července 1927, kdy se vydal do Evropy.

Následující dva roky byly vyplněny koncertními a přednáškovými cestami. Celou zimu 1927 prožil ve Švédsku a v Dánsku. V srpnu 1928 dostal Goethovu cenu města Frankfurt. Koncem roku 1928 přijel Schweitzer podruhé do Prahy. Cílem bylo především převzetí čestného doktorátu Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Referoval zde o Bachovi, o své práci v Lambaréné a o helénizaci křesťanství. 8. prosince koncertoval ve Smetanově síni Obecního domu (1.7.) a 9. prosince hrál v kostele sv. Michala v Jirchářích svůj druhý koncert (1.8.).

Začátek roku 1929 prožil Schweitzer se svou rodinou v Königsfeldu. 4. prosince 1929 se potřetí vypravil zpět do Lambaréné, tentokrát opět se svojí manželkou, přestože to Helenin zdravotní stav nedovoloval. Jak se ale dalo předpokládat, Helena musela už o Velikonocích 1930 zase odjet. Schweitzer zůstal v Lambaréné ještě do roku 1931.

Na jaře 1932 se Schweitzer nastěhoval do nového domu v Günsbachu, kde byla jakási centrála pro jeho práci v Lambaréné. Před svým dalším odjezdem do Afriky podnikl mnoho cest po Evropě, pořádal přednášky, koncertoval, posuzoval varhany a stýkal se s mnoha vlivnými osobnostmi. Koncem ledna se v Německu chopil moci Hitler. Helena, nemocná tuberkulózou, se rozhodla odjet i s dcerou do švýcarského Lausanne. Schweitzer v dubnu tohoto roku odjel na devět měsíců do Lambaréné. Když se v lednu 1934 vrátil do Evropy, pobýval převážně v Anglii. Přednášel v Oxfordu, Londýně a Edinburghu. Témata přednášek byly

²⁰ Do Mariánských Lázní přijel 17. ledna a v 18 hodin začal jeho varhanní koncert v evangelickém kostele. Iniciátorem koncertu byl evangelický farář Josef Mittag.

Religiózní aspekt v moderní kultuře a Problém přirozené teologie a přirozené etiky. Resumé obou přednášek vyšlo později v americkém časopisu *Christian Century*.

Poté odjel do Švýcarska, kde oslavil 14. ledna 1935 své šedesáté narozeniny. Po týdenní dovolené s manželkou v Montreaux u Ženevského jezera opět odcestoval na několik měsíců do Afriky.

V roce 1936 nahrával ve Štrasburku na gramofonové desky, v únoru 1937 odjel po šesté do Lambaréné. V lednu 1939 přijel do Alsaska, aby nakoupil léky a potraviny, jelikož předpokládal, že bude válka, a hned se opět vydal zpět do své nemocnice.

V září 1939 začala druhá světová válka, což mělo dopad i na nemocnici v Lambaréné. Jednak byl nedostatek materiálu a léků a navíc se někteří ze zaměstnanců vrátili do Evropy. Schweitzer sám zabarikádoval nemocnici deskami z vlnitého plechu, aby ochránil domy před střelami. Lambaréné načas podléhalo francouzské exilové vládě v Londýně a manželka Helena, prchající před válkou především kvůli svým židovským kořenům, měla ztíženou situaci, aby dostala vízum k vycestování ze země. Chtěla se po letech opět setkat se svým manželem. Nakonec se jí podařilo britské vízum získat a 2. srpna 1941 přijela do Lambaréné.

14. ledna 1945 oslavil Schweitzer v Lambaréné své sedmdesáté narozeniny. Zpráva o konci války se k němu dostala 7. května 1945.

Po ukončení války sílil zájem o A. Schweitzera v USA. Mnoho organizací, spolků i soukromých osob nemocnici podporovalo finančně i materiálně. V roce 1948 Schweitzer po dlouhém váhání i odmítání přijal pozvání do USA. Nejprve v říjnu odjel do Curychu, kde se setkal s rodinou, a v červnu 1949 i s manželkou odcestovali do New Yorku. V Aspenu v Coloradu přednesl ve francouzštině a o pár dní později ještě v němčině projev *Goethe, člověk a dílo*. Poté se vrátili do Chicaga, kde byl Schweitzerovi udělen čestný doktorát Právnické fakulty Univerzity Chicago. Setkal se zde s mnoha významnými osobnostmi z oblasti politické i kulturní. Stal se natolik známým mužem a to mu vyneslo finanční zajištění pro lambarénskou nemocnici.

Do Evropy se Schweitzerovi vrátili koncem července 1949, v říjnu 1949 odcestovali opět do Lambaréné.

Od května do prosince 1951 pobýval Schweitzer v Evropě, podnikl několik cest do Nizozemí, Skandinávie a Velké Británie. 28. července 1951, v den Bachovy smrti, koncertoval ve svatém Tomáši ve Štrasburku. 16. září 1951 dostal ve Frankfurtu Mírovou cenu německých knihkupců. Ještě na podzim dostal ve Švédsku *Grand Medal of the Red Cross of Sweden* a stal s členem *Swedish Royal Academy of Music*.

Schweitzer věděl, že se pro něj dlouho jedná o Nobelově ceně míru. Byl navržen na převzetí v roce 1952, ale výbor pro udělování Nobelovy ceny se rozhodl, že v roce 1952 cenu neudělí. Za to byl ostře kritizován a v říjnu 1953 rozhodl, že Albertu Schweitzerovi přizná se zpětnou účinností Nobelovu cenu míru za rok 1952. Schweitzer přijel v květnu 1954 do Německa. V červenci měl u svatého Tomáše ve Štrasburku svůj poslední veřejný koncert u příležitosti Bachovy smrti. Jelikož byl o koncert příliš velký zájem, musel Schweitzer koncert zopakovat ještě následující den. 4. listopadu převzal v Oslu Nobelovu cenu za mír, při té příležitosti vyzýval k míru a proti atomovému zbrojení.

V prosinci 1954 Schweitzer odjel i s manželkou do Lambaréné, zde zůstal pouze do července 1955. V roce 1955 mu byly uděleny čestné doktoráty z právních věd od univerzit Cambridge a Kapské město. Královna Alžběta II. mu propůjčuje *Order of Merit*.

1. června 1957 umírá v Curychu Helena Schweitzer Bresslau ve věku 78 let, její popel byl uložen v Lambaréné.

V roce 1960 získal Gabon politickou nezávislost. Nemocnice byla po padesátileté existenci větší a modernější, pracovalo zde mnohem více lékařů, zdravotních sester a ošetřovatelů. Se Schweitzerem zůstala v nemocnici pracovat i jeho dcera Rhena. 23. srpna 1965 Schweitzer oznámil, že za vedení nemocnice bude zodpovídat právě ona.

4. září 1965, půl hodiny před půlnocí, zemřel Albert Schweitzer ve věku devadesáti let. Jeho smrt byla přes noc držena v tajnosti, jak si přál, aby jeho dcera měla čas poslat telegramy příbuzným. Byl pohřben krátkým a

jednoduchým obřadem brzy odpoledne na břehu řeky Ogooué vedle hrobu své manželky.

V říjnu roku 1993 odhalila Praha svému slavnému hostu a velkému humanistovi na průčelí kostela sv. Michala, v ulici V Jirchářích, v Praze 1 pamětní desku se stručným nápisem: „ALBERT SCHWEITZER, *1875 Kaysersberg, †1965 Lambaréné. Zde koncertoval v letech 1923 a 1928.“ (1.9.) Při jejím odhalení byla přítomna dcera Alberta Schweitzera Rhena.

1.3. Koncerty Alberta Schweitzera

Poprvé Albert Schweitzer koncertoval na varhany ve svých sedmnácti letech (doprovázel Brahmsovo Requiem v Mühlhausenu s Eugenem Münchem).

V letech 1894 – 1910 působil jako varhaník pěveckého sboru ve Štrasburku pod vedením Ernsta Müncha (bratra Eugena Müncha v Mühlhausenu). Účastnil se asi šedesáti sborových koncertů, na programu byla převážně díla Bachova, ale i Beethovenova, Brucknerova, Händelova, Mozartova a Schumannova. Bachovy skladby doprovázel z klavírního výtahu. Psal sám také i texty programů a tiskové zprávy.

V letech 1905 - 1912 byl varhaníkem pařížské Bachovy společnosti, kterou založil v roce 1905 společně s dirigentem Gustavem Bretem, Paulem Dukasem, Alexandrem Guilmantem, Vincentem d'Indy, Charlesem-Marií Widorem a Albertem Rousselem. Schweitzer hrál celkem 16 koncertů, jeho poslední se konal 25. dubna 1912, kdy se objevil poprvé a naposledy jako sólista v Paříži. Opět i zde psal texty programů. Jako poděkování za jeho práci a úspěchy mu pařížská Bachova společnost darovala klavír s varhanním pedálem, který byl zaslán do Lambaréné. Schweitzer používal tento klavír k práci na svém varhanním repertoáru až do své smrti.

Schweitzer byl zároveň v letech 1918 - 1921 varhaníkem Orfeó Català v Barceloně pod vedením Lluíse Milleta. Účastnil se dvanácti koncertů, z nichž posledním bylo uvedení Bachových Matoušových pašijí na Květnou neděli 1921. Kromě psaní textů programů byl zodpovědný za přípravu sólistů a za obsazení orchestru.

Schweitzer hrál téměř 500 koncertů, které se konaly po celé Evropě. Nejvíce jich bylo provedeno v Alsasku, ve Švýcarsku a v Německu. Sedm koncertů se také konalo v tehdejší Československu. Přehled počtu koncertů je shrnut v tabulce 1.

Tabulka 1.

Země	Počet provedených koncertů
Alsasko-Lotrinsko	150
Švýcarsko	73
Německo	67
Švédsko	63
Holandsko	39
Velké Británie	30
Francie	23
Dánsko	20
Španělsko	13
Československo	7
Itálie	1
Guinea	1

Nejvíce koncertů měl v letech 1922, 1928 a 1932.^{21,22}

Repertoár sólových koncertů se skládal převážně z děl Johanna Sebastiana Bacha, ale byly také pravidelně zařazovány skladby Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, Charlese-Marii Widora a Césara Francka.

1.4. Nahrávky

1928 - varhany v Queen's Hall v Londýně, nahráno pro His Master's Voice (skladby Bacha a Mendelssohna)

1935 – varhany v All Hallows, Barking-by-the Tower v Londýně, nahráno pro Columbia Records London (Bachova díla)

²¹ SCHÜTZEICHEL Harald: *Die Konzerttätigkeit Albert Schweitzers*. Bern / Stuttgart 1991.

²² V roce 1922 provedl 77 koncertů, v roce 1928 uspořádal 72 koncertů a v roce 1932 koncertů 42.

1936 – varhany ve St. Aurelien ve Štrasburku pro Columbia Records London (skladby Bacha a Francka)

1951 – 1952 – varhany ve farním kostele v Günsbachu pro Columbia Masterworks, USA (skladby Bacha, Mendelssohna a Widora)

1.4.1. Queen's Hall

Queen's Hall byla otevřena jako koncertní síň v Langham Place v Londýně v roce 1893 (1.10.). Jejím architektem byl T. E. Knightley, mohla pojmout 2500 diváků. Stala se nejvýznamnějším londýnským koncertním místem. V roce 1930 se stala domovským místem dvou nových orchestrů, BBC Symphony Orchestra a London Philharmonic Orchestra. V době II. světové války byla v roce 1941 budova zničena. Po válce přešly hlavní hudební události koncertní sezóny do Royal Albert Hall a Royal festival Hall.

Varhany Queen's Hall byly postaveny firmou William Hill & Son, skříň navrhl architekt sálu T. E. Knightley. V roce 1923 byly přestavěny firmou Hill, Norman and Beard. Zůstaly zachovány 4 manuály, počet rejstříků se rozšířil na 64.

1.4.2. All Hallows-by-the-Tower

Je to starobylý anglikánský kostel v centru Lonýna (City of London). Byl založen v roce 675 a je jedním z nejstarších v Londýně. V průběhu století byl rozšiřován a několikrát přestavován. Za II. světové války byl kostel zničen a v roce 1957 opět vysvěcen. Je znám také jako All Hallows Barking, byl postaven pro klášter v Barking. Původně byl kostel zasvěcen Panně Marii (St. Mary Virgin) (1.11.).

První varhany postavil v roce 1519 Anthony Duddyngton. V polovině 17. století postavil Renatu Hartus varhany nové, o padesát let později byl tento

nástroj opraven Gerardem Smithem, synovcem slavného Otce Smitha²³, který přistavěl chórové varhany a krásnou varhanní skříň.

V roce 1813 byly varhany opět restaurovány a po požáru v roce 1881 ještě jednou. Nakonec byly v roce 1909 postaveny varhany nové se zachováním některých původních píšťal. Jejich autorem byla firma Harrison z Durhamu, která ještě v roce 1928 provedla některé další úpravy (1.12., 1.13.).

Právě na tento nástroj Albert Schweitzer vytvořil své slavné varhanní nahrávky Bachových skladeb. Varhany byly bohužel zcela zničeny během náletu v prosinci 1940. Současné třimanuálové varhany byly postaveny firmou Harrison and Harrison Ltd z Durhamu.

1.4.3. Eglise Sainte-Aurélie, Strasbourg (kostel sv. Aurélie, Štrasburk)

Kostel se nachází v západní části města, od reformace je již lutheránský. Poprvé o něm nacházíme zmínky v roce 801, tehdy pod názvem Saint Maurice. Jméno Aurélie se objevuje až v roce 1324. Podle legendy stojí kostel na místě jejího hrobu.

V 18. století byl kostel zcela přestavěn a znovu inaugurován v roce 1765. Je pozoruhodný svým barokním interiérem, jehož součástí je bílý a zlatý oltář. Galerie jsou zdobeny dvaceti třemi biblickými scénami, dílem štrasburského malíře Pierra Josepha Noëla z roku 1767. Kostel se pyšní nejstarším zvonem ve Štrasburku z roku 1410.

Sainte-Aurélie je dnes vlastnictvím protestantské církve augsburského vyznání Alsaska a Lotrinska. V roce 1988 byl zapsán do seznamu francouzského kulturního dědictví (Monument Historique).

V roce 1718 instaloval Andreas Silbermann v kostele nové dvoumanuálové varhany se sedmnácti rejstříky, třetí manuál byl připraven k dostavění. V roce 1765 byly přidány nové rejstříky (tierce v hlavním manuálu, nazard a tierce

²³ Father Bernard Smith (c 1630 – 1708) - slavný německý varhanář, žijící koncem 17. století v Anglii. Dodnes jsou dochovány jeho varhanní skříně, např. kaple v Trinity College v Cambridge, Christ Church Cathedral v Oxfordu, Emmanuel College v Cambridge, St Mary the Great v Cambridge, St Paul's Cathedral v Londýně a kaple St Peter and Vincula v Tower of London.

v pozitivu). V roce 1790 byla varhanní skříň barevně upravena k celému interiéru kostela – natřena bílou a zlatou barvou. Varhany prošly několika změnami díky firmám Wetzel (v roce 1865 a 1870) a Koulen (v roce 1884, 1898 a 1910). Hlavní proměnou však varhany prošly v roce 1911. Varhanářská firma Dalstein-Haerpfer nahradila positif velkým žaluziovým récit, vyměnila původní trakturu za pneumatickou a nástroj byl rozšířen o další rejstříky, celkový počet tak byl 33 (1.14.).

V roce 1936 nahrál Albert Schweitzer na tento nástroj skladby J. S. Bacha a tři Franckovy chorály. Díky Schweitzerově nepříznivému hodnocení nástroje byly varhany přestavěny v roce 1952 Ernestem Muhleisenem, který je rozšířil na 52 rejstříků, rozdělených do tří manuálů a pedálu, a traktura byla vyměněna za mechanickou téměř pro celý nástroj. Pro spojky je zde umístěna Barkerova páka, rejstříková traktura je elektro-pneumatická, u některých pedálových rejstříků je traktura elektrická (1.15., 1.16.).

Ze Silbermannova nástroje se ve varhanách dochovalo 7 rejstříků:

- Montre 8'
- Bourdon 8' (Grand-Orgue)
- Prestant (Grand-Orgue)
- Quinte (Grand-Orgue)
- Doublette (Grand-Orgue)
- Cornet (Grand-Orgue)
- Bourdon 8' (Récit - původně Bourdon v pozitivu)

1.4.4. Günsbach

Günsbach je obec v Alsasku s počtem zhruba 940 obyvatel (1.17). Zde vyrůstal Albert Schweitzer v rodině evangelického faráře Louise Schweitzera. V domě, kde žil, je dnes muzeum a archiv tohoto významného nositele Nobelovy ceny. Na radnici je otevřeno malé muzeum Afriky, kde je možné vidět umění, řemeslo a tradice z Lambaréné.

Albert Schweitzer začal ve farním kostele hrát na varhany ve svých osmi letech. Varhany, na které hrál, byly z dílny Valentina Rinkenbacha z roku 1827.

Měly jeden manuál a pedál. V manuálu bylo celkem 9 rejstříků a tremulant, v pedálu 3 rejstříky (1.18., 1.20).

V roce 1931 byly v kostele postaveny varhany nové podle návrhu Alberta Schweitzera, měly splňovat požadavky kladené na vesnický nástroj. Varhany však byly za druhé světové války silně poškozeny. V roce 1961 Alfred Kern postavil nové dvoumanuálové varhany, snažil se zachovat Schweitzerovu představu (1.19., 1.21.).

1.5. Publikace A. Schweitzera o hudbě

- 1905: Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète, Paříž
- 1906: Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst (znovu vydáno v roce 1927), Leipzig
- 1908: J. S. Bach (dílo o Bachovi v němčině), Leipzig
- 1909: Internationales Regulativ für Orgelbau
- 1912/13: Johann Sebastian Bach: Complete Organ Works, volumes 1-5 (Schirmer, New York)
- 1954: Johann Sebastian Bach: Complete Organ Works, volume 6 (Schirmer, New York)
- 1967: Johann Sebastian Bach: Complete Organ Works, volumes 7+8 (Schirmer, New York)
- 1984: Albert Schweitzers nachgelassene Manuskripte über die Verzierungen bei Johann Sebastian Bach (Bach Studies 8, Leipzig)
- 1995: Die Orgelwerke Johann Sebastian Bachs, Vorworte zu den „Sämtlichen Orgelwerken“

2. Vliv Alberta Schweitzera na stavbu varhan a interpretaci děl J. S. Bacha

2.1. Romantismus a jeho vliv na varhany

Romantismus přinesl s sebou nové myšlenkové směry, které se promítaly také do umění hudebního, varhany nemohly zůstat nedotčeny. Duchovní hudba nehraje v 19. století centrální roli, jako tomu bylo dříve. Na varhanní kůr stále více proniká komorní orchestr, v prvopočátcích nesměle a respektuje vedoucí úlohu varhan, později však začíná varhany sobě podřizovat. Hudební cítění doby žádá od varhan sytý tón, který pouze napodobuje a vyplňuje zvuk orchestru.

Do varhan se přibírají rejstříky v základní poloze, odstupňované síly zvuku, ale děje se tak na úkor hlasů vyšších a alikvotů, to jest na úkor právě těch hlasů, které zvuku nástroje dodávaly jas a lesku, a na úkor barevnosti zvuku. Romantické varhany stavěly pouze na intonačních kontrastech, nikoli na kontrastech jednotlivých "strojů" jako celků. Jednotlivé stroje kontrastují jen celkovou silou zvuku.

Mizí pozitivy ze zábradlí kůrů, mizí barokní flétnové hlasy. Zato se dostává do varhan v hojně míře sbor smykavých hlasů. Jazýčkové hlasy se často používaly jen k zesilování zvuku a málo k sólovým účelům.

Počátky nového hnutí, hlásajícího návrat klasického způsobu varhanních strojů, sahají do druhé poloviny 19. století. Velkým prosazovatelem těchto myšlenek byl později právě Albert Schweitzer. Avšak mnoho původních barokních varhan bylo nahrazeno novými, nebo byly pozměněny jejich dispozice, nevyhovující rejstříky byly nahrazeny jinými a tak bylo nenávratně ztraceno jejich zvukové bohatství.

Z pedálu mizí hlasy vyšších poloh, zůstává mu pouze úloha basová a ztrácí někdejší samostatnost. Klasické varhany kladly důraz na rozmanitost barev, romantické na rozmanitost tónové síly, možnost co největšího dynamického odstupňování a plynulého crescenda a decrescenda. Varhany začínají být

chápaný jako "orchestr s klaviaturou" a tomuto principu také odpovídá jejich neschopnost uspokojivě reprodukovat polyfonii a jejich určení k převážně vertikální, akordické hře.

Ne nadarmo je 19. století označováno jako století vynálezů. Ani varhanám se nevyhnula řada inovací, ne všechny však posloužily ke skutečnému zušlechtění varhan jako nástroje a ani jedna se nedotkla toho nejpodstatnějšího - varhanního tónu a zvukových vlastností varhan.

V roce 1832 byla vynalezena pneumatická Barkerova páka, která ulehčila hru a rejstříkování, zvláště na velkých varhanách. Rejstříkové crescendo mělo umožnit téměř plynulé zesilování a zeslabování zvuku nástroje postupným přibíráním a uzavíráním rejstříků.

2.2. Orgelbewegung

Orgelbewegung či varhanní reformní hnutí má svůj původ v Německu na počátku 20. století. Vzniklo se zvyšujícím se zájmem o historickou autentickou interpretaci a bylo velmi silně ovlivněno mimo jiné Albertem Schweitzerem. Ten bojoval za vzkříšení historických nástrojů, prohlašoval, že kritériem pro posouzení varhan, je jejich způsobilost ke hře J. S. Bacha. Svými spisy *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst* z roku 1906 a *Die Reform unseres Orgelbaues* z roku 1909 přiměl varhaníky k tomu, že si začali uvědomovat zvukové kvality dosud zachovaných starých nástrojů. Mezi iniciátory mimo A. Schweitzera patřil také např. Emil Rupp a Karl Straube. V roce 1925 se konal varhanní kongres v Hamburku a také v Lübecku, zde se o tomto problému jednalo. V následujícím roce se konal obdobný sjezd ve Freiburgu, kde už byly proklamovány zásady návratu ke zvukovému ideálu vrcholně barokních varhan.

Varhanní hnutí se snažilo odvrátit od přemíry staveb romantických orchestrálních varhan ve prospěch nástrojů blížících se barokním varhanám severního Německa. Byl navržen takzvaný Werkprinzip, princip zvukově samostatných strojů. Byl také obnoven slabší tlak vzduchu. Zásady hnutí se brzy rozšířily do celé Evropy i USA.

2.2.1. Zrození (počátky varhanního hnutí)

Na podzim roku 1896 navštívil Albert Schweitzer Liederhalle ve Stuttgartu, aby vyzkoušel nové varhany, jež měly vášnivé recenze v novinách. Varhany byly postaveny stuttgartskou varhanářskou firmou Carl G. Weigle. Varhaník Stiftskirche, pan Lange, jehož Schweitzer respektoval, mu nástroj předvedl a zahrál mu na něj. Schweitzer o této události píše: „*Když jsem slyšel ostrý zvuk předimenzovaného nástroje a chaos tónů v Bachově fuze, kterou pro mne hrál pan Lange, nebyl jsem schopen rozlišit jednotlivé hlasy a moje předtucha, že moderní varhany neznamení krok vpřed, nýbrž vzad, se náhle změnila v jistotu.*“²⁴

Z této myšlenky vzniklo hnutí za varhanní reformu ve všech zemích, kde varhany hrají důležitou roli náboženského života lidí.

2.2.2. Schweitzerovo pojednání z roku 1906

V následujících letech se Schweitzer zaměřil na poznávání co největšího počtu varhan. Byly to nástroje staré i nové, diskutoval o nich s mnoha varhaníky i varhanáři. Píše, že jeho názor, že staré varhany zněly lépe než ty nové, se obvykle setkával se smíchem a nepochopením. V roce 1906, po deseti letech studií, se zavázal „*kázat evangelium ideálních varhan*“ v pojednání s názvem *Německé a francouzské umění stavby varhan a varhanního umění* (2.1.).²⁵

Schweitzer říká, že toto pojednání zpočátku nebylo příliš pochopeno. Značnou část z celkových 51 stran věnuje kritice stavitelů své doby pro jejich nesmyslnou komerčnost a absolutní lhostejnost k tradicím umění. Brožura byla prvním jasným vyjádřením myšlenky návratu k tradici, stala se základním dokumentem německého reformního varhanního hnutí. Schweitzer byl nekompromisní ve svém stanovisku ohledně návratu k baroknímu nástroji. Řekl

²⁴ SCHWEITZER, Albert. *Z mého života a díla*. Praha: Vyšehrad, 1974. S. 112.

²⁵ *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*.

například: *„Nejlepší spojení klávesy s píšťalou je čistě mechanické. Na varhanách s čistou mechanikou je frázování nejsnazší.“*²⁶

Žádal také o návrat k nižšímu tlaku vzduchu. Odsoudil tehdy převládající způsob stavby rozmanitých rejstříků, které měly napodobit nástroje orchestru, především smyčcové. Trval na tom, že varhany by měly *„stát vysoko a volně“* v kostele, tak aby *„zvuk mohl cestovat do každého směru bez překážek“*.

Jako by to psal včera, v roce 1906 řekl: *„Jaké množství varhan...obzvláště v Anglii, je neschopné projevit plný efekt kvůli svému postavení v kněžišti! Pro současné architektky se stalo samozřejmostí, že pro varhany se hodí jakýkoli roh...architekti a varhanáři začali využívat...elektrického spojení mezi klávesami a píšťalami, aby rozdělili varhany na části, které jsou umístěny na různých místech. Efekty, způsobené touto aranží, dělají na publikum dojem, ale varhanní hra může být umělecká a důstojná pouze pokud je nástroj jako jedna osobnost...“*

Přes toto tvrzení byl velmi pobouřen umístěním pozitivu do skříně hlavního stroje, praxe začínající od počátku romantismu a zcela běžná u Silbermannových nástrojů. Při tomto umístění *„nemá pozitiv svoji vlastní individualitu“*, ale pokud je *„před varhanami, zvuk kontrastuje se zvukem dalších strojů, umístěných v hlavní skříně“*. Z tohoto je také zřejmé, že neviděl důvod pro více než tři manuály a stroje. Kromě toho byl velmi jednoznačný ve svém tvrzení, že žaluzie *„brání šíření zvuku“*.

Schweitzerovy myšlenky reformy postupně přitahovaly pozornost. Na kongresu Mezinárodní hudební společnosti v roce 1909 ve Vídni byla ustanovena sekce, která měla mít na starosti stavbu varhan. Schweitzer byl aktivním členem těchto zasedání. Informace, které získal prostřednictvím dotazníku, rozeslal předním varhaníkům a varhanářům. Vše bylo velmi diskutováno a nakonec vyústilo ve vydání souboru *Mezinárodních pravidel pro stavbu varhan*²⁷, což mělo spíše technický obsah než hudební (2.2.). Přesto Schweitzerovo volání po reformě pokračovalo a nabíralo na naléhavosti. Je zřejmé, že Albert Schweitzer, inspirovaný a motivovaný svou velkou láskou k hudbě J. S. Bacha, se stal otcem oživení zájmu nejen o Bachovu hudbu, ale o církevní hudbu obecně a o varhany jako chrámový nástroj.

²⁶ SCHWEITZER, Albert. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, ed. Rudolf Grabs, Mnichov/Berlín/Curych. 1974. Citáty v této kapitole jsou volně přeloženy. S. 87, 91, 94, 443. viz OERMANN, Nils Ole. *Albert Schweitzer [1875 – 1965]*. Nakladatelství Vyšehrad, Praha, 1915.

²⁷ *Internationales Regulativ für Orgelbau*.

Nicméně Schweitzer nebyl „archivářem“, ale zajímal se o nástroje Bachovy doby jako o výchozí bod pro provádění skladeb v současnosti. Považoval skvělé varhany Cavallé-Colla za „ideál, co se tónu týče“. Teprve po první světové válce se reformní hnutí dostává i do Německa a nabralo mnohem revolučtějšího charakteru, než Schweitzer předpokládal. Schweitzerova brožura byla znovu vydána v roce 1927 jako základní dokument hnutí.

2.2.3. Praetoriové varhany

V roce 1926 se stal středem zájmu Freiburgské varhanní konference nástroj s dispozicí, kterou v roce 1618 ve svém díle *Syntagma musicum* (2.3.) navrhl skladatel a varhaník Michael Praetorius.²⁸ Tento nástroj postavila varhanářská firma Walcker²⁹ na Univerzitě ve Freiburgu v roce 1921 (2.4.).

Freiburgská konference dala rozhodující podnět k reformám v Německu, které nakonec vedlo k obecnému nárůstu zájmu o reformy ve většině zemí Evropy i v severní Americe. V důsledku diskuzí a všech studií ukázal Arp Schnitger historický vzor hnutí. Jeho díla v severním Německu a Holandsku se stala obecným modelem pro reformu, která následovala. Téměř od svého počátku bylo hnutí rozděleno do dvou odlišných skupin. Jedna skupina silně prosazovala striktní barokní obnovu, tato měla zájem především o restaurování a reprodukování skladeb velkých barokních mistrů. Druhá skupina měla racionálnější pohled, přijala Schnitgerovo dílo jako obecný návod k vyjádření

²⁸ *Syntagma musicum* je největší hudebně teoretické dílo Michaela Praetoria. Je rozvrženo do čtyř dílů.

První díl, psaný latinsky (*Musicae artis analecta*), vyšel ve Wittenbergu v letech 1614 – 1615, zabývá se historickým vývojem duchovní i světské hudby.

Druhý díl (*De Organographia*), který vyšel již v němčině roku 1619, je věnován hudebním nástrojům. Pojednává o vývoji, vzhledu, ladění a možnostech dobových nástrojů. Zvláštní pozornost je věnována varhanám, včetně toho, že je uveden i popis nejvýznamnějších německých nástrojů. Poslední vydání je doplněno o přílohu, *Theatrum instrumentorum seu Sciagraphia*, která obsahuje 42 dřevorytů znázorňujících detaily hudebních nástrojů.

Třetí díl (*Termini musicali*) je v podstatě hudební slovník o hudebních družích, notaci, terminologii, provozovací praxi a nástrojovém obsazení hudebních souborů. Tento díl byl zamýšlen jako příručka pro skladatele. Čtvrtý díl již skladatel nestačil dokončit.

²⁹ Historie firmy Walcker začíná s Johannem Eberhardem Walckerem (1756 – 1843), který se stal samostatným stavitelem varhan v Kannstattu v roce 1780. Firma pokračovala ve své činnosti po mnoho generací a na počátku 20. století převzal vedení firmy Oskar Walcker. Jeho firma postavila první varhany podle principů varhanního hnutí v Reinoldikirche v Dortmundu v roce 1909. Nástroj měl 105 rejstříků.

tónové kvality. Tato druhá skupina obhajovala pečlivé studium a zhodnocení všech detailů a funkcí, které byly posléze akceptovány u moderních nástrojů.

2.2.4. Hlavní body varhanního hnutí

Varhany jsou primárně polyfonní nástroj, a proto všechny aspekty jeho vzhledu a stavby musí být vypracovány k dosažení průhledné tonální textury, nepostradatelné pro ideální prezentaci polyfonní literatury.

„Varhany jsou citlivým a vnímavým klávesovým nástrojem a umělec musí být umístěn blízko nástroji a musí mít přímou kontrolu nad klávesovou mechanikou.“³⁰ Proto je vhodná a hudebně přijatelná pouze přesná mechanika.

„Varhany by měly mluvit směrem k hlavnímu poslechovému prostoru, a proto musí stát volně a v poněkud vyvýšené poloze, která je k tomuto určena, měly by být přednostně umístěny ve středu prostoru a na nejdelší ose poslechu.“

Za účelem dosažení co nejefektivnější nosnosti zvuku nástroje v prostoru, aby byl zajištěn co největší kontrast mezi zvukem jednotlivých strojů, za účelem poskytnutí maximální rovnováhy a jasného tónu, měly by být píšťaly jednotlivých strojů vloženy do vhodné mělké skříně, otevřená pouze na jedné straně směrem k prostoru poslechu, s principálovou řadou stojící „en facade“, tedy vpředu.

„Zvolené názvy jednotlivých rejstříků by měly jednoduše vyjadřovat funkci, tón nebo typ píšťaly v souladu s dobře zavedenou tradicí. Je třeba se vyhnout nesmyslnému opisování starých dispozic.“

„Jako základní metoda pro správnou stavbu varhan, odpovídajícím požadavkům tradiční polyfonní literatury, pojem ‚Werkprinzip‘, jak je uveden v severoněmecké nebo Schnitgerově škole, má být použit jako vodítko.“

To umožňuje rozvoj nezávislosti a individuality jednotlivých strojů a současně poskytuje potřebný kontrast mezi stroji se zachováním kvality tónu. Principály jednotlivých strojů tak budou v odlišných oktávách a další rejstříky budou vybrány v souladu s tím.

³⁰ SCHWEITZER, Albert. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Ed. Rudolf Grabs, Mnichov/Berlín/Curych. 1974. Citáty v této kapitole jsou volně přeloženy.

„Uspořádání jednotlivých strojů by mělo být architektonicky vypracováno v souladu se zásadami ‚Werkprinzipu‘ podle Schnitgera a podobných škol.“

Průčelí varhan tak nabízí funkční prezentaci rozvržení nástroje a vztah jednotlivých strojů. Varhany by měly mít mělkou vertikální strukturu s manuálovými stroji umístěnými obecně nad sebou a s pedálem po stranách. Vše samozřejmě koresponduje s podmínkami prostoru, kde se nástroj nachází.

„Vhodná akustika pro varhany vyžaduje, aby hlavní plochy prostoru zůstaly přirozené a bez úprav“. Pochopitelně je počítáno s rozdílem v dozvuku mezi prázdnou prostorou a zaplněnou.

Ačkoli mnohé z důležitých bodů, které by se měly dodržovat v souladu s praxí starých mistrů, byly zaznamenány a projednávány od samého počátku reformního hnutí a mnohé bylo převzato ze zkušeností při restaurování slavných historických varhan, došlo k mnoha omylům, než se podařilo dostat těmito základním a důležitým myšlenkám.

2.2.5. Varhanářské firmy v Evropě

V roce 1922 převzal vedení firmy Marcussen³¹ v Dánsku tehdy jednadvacetiletý Sybrand Zachariassen (1900 – 1960). Byl jedním z prvních ve Skandinávii, který se rozhodl zaměřit na stavbu čistě mechanických varhan. Firma Marcussen & Søn v Aabenraa zaujala přední místo mezi světovými varhanářskými firmami. Téměř od začátku začal spolupracovat s Paulem-Gerhardem Andersenem, který se věnoval architektonickým návrhům varhan. Velmi významným příkladem jejich práce jsou varhany v Grundtvigskirchen v Kodani (2.5.). Jiným z nástrojů této firmy jsou třímanuálové varhany z roku 1943 v cisterciáckém klášteře v Sorø v Dánsku nebo varhany v Jaegersborg Kirke v Kodani, postavené za německé okupace v roce 1944. Varhany v Kodani jsou prvním soudobým nástrojem, který vlastní v prospektu horizontální trompety ve španělském stylu (2.6.).

³¹ Firma Marcussen & Søn byla založena v roce 1806 Jürgenem Marcussenem (1781-1860). Začal svoji práci stavbou menších nástrojů a restaurováním starších, své větší varhany postavil v roce 1819 pro kostel v Siseby.

Další zemí, která se velmi výrazně proslavila varhanní reformou, bylo Holandsko, zde konkrétně firma Flentrop. Založil ji v roce 1903 Hendrik Wicher Flentrop (1866 – 1950) v Zaandamu. Své první nové varhany postavil v roce 1915. V roce 1922 začal spolupracovat s Albertem Schweitzerem.

K rychlejšímu vývoji ve varhanním hnutí dochází po válce v menších stavebních firmách, zatímco velké, již zavedené firmy, se stávají relativně méně důležitými. Menší firmy jsou progresivnější ve svém přístupu k uměleckému hledisku nástroje, starší, velké firmy zůstávají věrný spíše komerci, která je dříve proslavila.

V čele současných německých stavitelů stojí Rudolf von Beckerath v Hamburku a Karl Schuke v Berlíně. Rudolf von Beckerath (1907 – 1976), ovlivněn kvalitou varhanního stavitelství severního Německa, především nástroji Arpa Schnitgera, se rozhodl stát se varhanářem. Po letech zkušeností profesních i osobních založil teprve v roce 1949 svoji vlastní firmu. Jeho prvními velkými varhanami byl nástroj v Musikhalle v Hamburku. Má 4 manuály, 59 rejstříků, mechanickou trakturu. Brzy začal vyrábět varhany do celého světa, prvními byly čtyřmanuálové mechanické varhany pro Cleveland, Ohio v USA. Největší Beckerathův nástroj byl postaven v roce 1960 pro Montreal v Kanadě. Je to také mechanický nástroj, s pěti manuály a 78 rejstříky.

Schukeho firma se vyvíjela paralelně s Beckerathovou a stojí za ní mnoho vynikajících nástrojů. Alexander Schuke (1870 – 1933) založil svoji varhanářskou firmu v roce 1894 v Potsdamu, její název byl Alexander Schuke Potsdam Orgelbau. Po jeho smrti pokračovali v práci oba jeho synové - Karl a Hans-Joachim Schuke. V roce 1953 se Karel Schuke stěhuje do Berlína. Z obou firem, v Berlíně i v Potsdamu, vzešlo mnoho cenných a mechanicky dokonalých nástrojů.

Varhanní firmy Beckerath i Schuke zcela přijaly tradice starých mistrů a propojily je s moderními technikami, aby vyrobily nástroje s čistě mechanickou trakturou, umělecky navrženou varhanní skříní, které jsou v podstatě bez technických problémů, dlouho spojovaných s tímto typem nástrojů.

Dalším vynikajícím varhanářem v Německu byl například Paul Ott (1903 – 1991) v Göttingenu, který začal svoji práci na počátku třicátých let.³² Nejprve se proslavil jako stavitel pozitivů a dalších typů malých varhan, ovšem vysoké kvality, ale i jako restaurátor, postupně rozšířil výrobu i na nástroje větších rozměrů. Jeho prvním jsou třímanuálové varhany v Christuskirche ve Wolfsburgu (1951).

Je třeba ale především zmínit jména Jürgen Ahrend a Gerhard Brunzema. Oba se začali učit řemeslu u Paula Otta v Göttingenu. Poprvé začali spolupracovat pod názvem Ahrend & Brunzema v roce 1955 při restaurování varhan ve Westerhausen. Tito mistři pečlivě studovali nejen tón starých nástrojů, ale zároveň i prostředky a pracovní metody, díky kterým tento tón vznikl.³³ V roce 1971 Gerhard Brunzema odešel do Kanady, kde založil firmu vlastní. Firma Ahrend má své sídlo ve městě Leer.

Mezi několik menších stavitelů, které je také třeba zmínit, patří Alfred Führer ve Wilhelmshaven, Emil Hammer v Hannoveru, Förster a Nicolaus v Lich.

Naklepávání píšťalového kovu se rozšířilo i do jiných zemí, například ve Švýcarsku se proslavila firma Metzler & Söhne v Dietikonu. Zde můžeme uvést čtyřmanuálové mechanické varhany v katedrále sv. Petra v Ženevě. Další švýcarskou firmou byla například Orgelbau Kuhn v Männedorfu, Goll Orgelbau v Luzernu nebo Mathis Orgelbau v Näfelsu.

Z menších firem v ostatních zemích Evropy je možné zmínit Rieger Orgelbau v Rakousku nebo firmu Alfred Kern & Fils ve Francii.

2.3. Schweitzer a stavba varhan

Albert Schweitzer se zajímal také o stavbu varhan. Na podzim roku 1905 napsal o stavbě varhan studii. Spis vyšel roku 1906 s názvem *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*.³⁴ Měl mnoho zkušeností s různými typy nástrojů. Ve varhanách, které se začaly stavět koncem 19. století, A. Schweitzer však nenalezl zalíbení. Provádění Bachových skladeb na tyto

³² 1932 založil svoji dílnu.

³³ Například obnovení praxe klepání kovu, který je určen pro výrobu píšťal.

³⁴ O německém a francouzském stavitelství varhan a varhanním umění.

nástroje vnímal jako chaos tónů, ve kterém nebylo možno rozlišit jednotlivé hlasy. Podle něj se nejlepší varhany stavěly v letech 1850 – 1880, kdy stavitelé varhan využívali technických vymožeností, aby co nejdokonaleji uskutečňovali varhanní ideál Andrease Silbermanna a ostatních velkých stavitelů varhan 18. století. Nejvýznamnějším z nich je Aristide Cavallé–Coll³⁵, tvůrce varhan např. v St. Sulpice a v Notre–Dame v Paříži. Údajně jedna z jeho oblíbených sentencí byla: *„Varhany znějí nejlépe, je-li mezi píšťalami tolik místa, že je možno každou obejít.“*³⁶

Z ostatních představitelů varhanního stavitelství této doby si A. Schweitzer vážil obzvláště Ladegasta, jihoněmeckého Walckera a několika anglických a severských mistrů, kteří byli ovlivněni Cavallé–Collem.

Idea reformy stavby varhan, kterou nastínil ve svém spisu, upoutávala postupně stále více pozornosti. Na vídeňském kongresu Mezinárodní hudební společnosti bylo z podnětu Guida Adlera poprvé pamatováno na zřízení sekce pro stavbu varhan. V této sekci A. Schweitzer vypracoval spolu s ostatními mezinárodní regulativ pro stavbu varhan.³⁷

Boji o správné varhany obětoval mnoho času a práce. Mnoho nocí strávil nad plány varhan, které měl posoudit nebo přepracovat. Podnikl nejednu cestu, aby přímo na místě studoval problémy varhan, které se měly restaurovat nebo nově přestavět. Často bezmocně přihlížel, jak se ušlechtilé staré varhany přestavují a zvětšují, až už z původní krásy nic nezbývá, nebo jak se dokonce bourají a nahrazují nástrojem tovární výroby. První barokní varhany, které zachránil, jsou varhany Andrease Silbermanna v chrámu sv. Tomáše ve Štrasburku.

Kvalitu tónů a účinek varhan určují čtyři činitelé: píšťaly, vzdušnice, tlak vzduchu a umístění nástroje v prostoru. Působivost varhan nezávisí ani tak na počtu hlasů, jako spíše na tom, jak jsou rozvrženy. Podle A. Schweitzera jsou varhany úplné, *„mají-li kromě pedálu hlavní manuál, zadní pozitiv a žaluziový manuál. Je velmi důležité, aby druhý manuál byl stavěn skutečně jako zadní pozitiv, to znamená, aby byl, jako u starých varhan, uložen ve vlastní skříni před*

³⁵ Žil v letech 1811 - 1899. Byl považován za největšího varhanáře 19. století. Vynalezl celou řadu zlepšovacích zařízení, které se používají při stavbě varhan dodnes.

³⁶ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Anglický překlad Ernest Newman. Dover Publications, Inc., New York. 1966. Vol. 1. S. 308. Volný překlad.

³⁷ *Internationales Regulativ für Orgelbau*.

hlavními varhanami, a tím se prostorově i zvukově odlišoval od obou manuálů v hlavní skříni". Podle jeho názoru „je-li druhý manuál rovněž v hlavní skříni, nemá svou vlastní individualitu a je jenom doplňkem hlavního manuálu. Varhanní manuály jsou individualitami, mají-li prostorově i zvukově své zvláštní vlastnosti. Hlavní manuál má být charakterizován tím, že jeho hlasy zaujmají dolní část hlavní skříně a mají plný, kulatý tón; zadní pozitiv tím, že tvoří jakoby samostatné varhany obsazené jasnými hlasy, které pod hlavními varhanami volně vyzpěvují do prostoru kostela; žaluziový manuál tím, že je umístěn v horním oddílu hlavní skříně a z odlehle výše vysílá dolů intenzivní modulované tóny". "Varhany jsou trojice, v níž tyto tři zvukové osobnosti tvoří jednotu. Čím lépe je vyjádřena osobitost každého manuálu, a čím dokonalejší jednotu tato trojice tvoří, tím jsou varhany krásnější."³⁸ Staré varhany jsou neúplné proto, že jim schází žaluziový manuál, moderní proto, že už nemají zadní pozitiv. Spojením moderních varhan se starými vzniknou varhany úplné.

Tyto Schweitzerovy názory byly ve své době moderní a pokrokové. Musíme mít na zřeteli podmínky, ve kterých žil. Z dnešního pohledu je však třeba podotknout, že i když Bachovy skladby nejlépe zní na varhany, které Schweitzer popisuje, nelze zcela kritizovat či dokonce přestavět nebo zničit nástroje postavené v romantismu a na přelomu 19. a 20. století. Dnes máme velké množství cenných skladeb psaných právě pro tyto varhany. Ty opět nejlépe vyznívají na varhanách své doby. Jsou psány tak, že nevyžadují příliš jemné artikulace, naopak hra legato je předností. Dokonce čím důslednější legato, tím v mnoha případech lépe. Mnoho těchto nástrojů je z dnešního pohledu velmi cenných.

Myšlenka „Varhanního hnutí“ byla dobrá, ale jako téměř vždy, vše se dá snadno přehnat, v zájmu zachování starých nástrojů se následně likvidují cenné, kvalitní romantické varhany. Albert Schweitzer se zajímal především o chrámové varhany. Varhany v koncertním sále podle něj nemají význam sólového nástroje v té míře jako v kostele, stávají se podle jeho mínění spíše nástrojem doprovodným, který se připojuje ke sboru a orchestru. Množství posluchačů totiž naplňuje sál tak, že zvuk varhan ztrácí lesk a plnost. Varhany vyžadují kamenné klenby. Má-li zde na ně hrát jako na sólový nástroj, pokouší se volbou skladeb a způsobem přednesu změnit koncertní sál v kostel.

³⁸ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Anglický překlad Ernest Newman. Dover Publications, Inc., New York. 1966. Vol. 1. S. 306, Volný překlad.

Jistě i dnes bude mnoho varhaníků s Albertem Schweitzerem zajedno. Pochopitelně akustické vlastnosti sálů jsou jiné než chrámové. Setkala jsem se při svých koncertních vystoupeních s mnoha krásnými nástroji postavenými v sálech. Samozřejmě nelze postavit univerzální prototyp varhan, aby se mohly autenticky provádět skladby baroka či romantismu nebo dokonce našich soudobých autorů. I v sálech nalezneme krásné nástroje s mechanickou trakturou, kde je možné bez problémů zvolit rejstříky požadované pro barokní skladby. Opět je nutné podle velikosti prostoru vyzkoušet možnou artikulaci a pochopitelně i tempo.

2.4. Andreas Silbermann

Andreas Silbermann (1678 – 1734) byl německým varhanářem, postavil 35 nástrojů, především v Alsasku. Narodil se v Kleinbobritzsch nedaleko Frauensteinu v Sasku. Vyučil se tesařem, jako byl jeho otec, brzy se však začal učit varhanářskému umění. Jeho učitelem byl především Friedrich Ring, působící ve Štrasburku. V této době se do Štrasburku přistěhoval i bratr Andrease Silbermanna, Gottfried, který se také začal učit tomuto umění, a oba bratři pracovali společně. V letech 1704 – 1706 žil Andreas Silbermann v Paříži, zde jej velmi ovlivnil François Thierry. Poté se vrátil zpět do Štrasburku, kde spolupracoval s bratrem na několika dalších projektech. Gottfried se však odstěhoval v roce 1710 do Saska a otevřel si svoji vlastní dílnu pro stavbu varhan, Andreas začal pracovat také samostatně.

Jeho nástroji jsou například třímanuálové varhany v katedrále ve Štrasburku z roku 1716, třímanuálové varhany v kostele sv. Aurélie z roku 1718, dvoumanuálové varhany v kostele sv. Viléma (St. Guillaume) z roku 1728, dvoumanuálové varhany v kostele sv. Petra a Pavla v Rosheimu z roku 1733 a další.

V roce 1712 se mu narodil syn Johann, který pokračoval ve varhanářské tradici svého otce.

Varhany, které Andreas Silbermann postavil, vykazují jasný a osobitý styl, a to jak architektonicky, tak hudební kvalitou. Snad nejdůležitějším rysem jeho varhan je charakteristický zvuk od stříbřitých fléten po silné šestnáctistopé

jazykové pozouny v pedálu. Technicky dosáhl většího jasů tónu přidáním cínu do směsi kovových píšťal. Silbermannovy rejstříky byly unikátní, chváleny všemi hudebníky, kteří na ně hráli nebo je jen slyšeli.

2.5. Bachovské varhany

Je možné stanovit nějaký typ varhan, který bychom mohli označit jako bachovský? V hledání je třeba opírat se o objektivní okolnosti, za jakých Bach hrál a komponoval. Za pravé bachovské varhany jsou považovány historiky i interprety Schnitgerovy nástroje. Bach se s těmito nástroji setkal, ale zároveň na počátku 18. století vznikají nástroje mladších varhanářů, jako je Gottfried Silbermann a Zacharias Hildebrandt.

Ideálem barokních varhan bylo vybudovat pro každou kategorii hlasů celou skupinu, znějící ve všech tónových výškách, a tyto skupiny jako kontrastující postavit proti sobě. Jako byly v barokním orchestru zastoupeny rodiny hudebních nástrojů vybudované ve všech polohách, tak byl také do zvukové výbavy varhan, převzaté ze starších dob, přibrán bohatý soubor zvukových barev, aniž by však byl setřen flétnový ráz celého nástroje. Proti sboru hlasů principálových, vybudovanému ve všech polohách, stál měkčí, tišší sbor fléten a velmi brzy se začaly objevovat také hlasy jazýčkové.

Každá z těchto tří rodin měla nezaměnitelnou zvukovou barvu, což však nezabraňovalo kombinování takových hlasů navzájem a dosahování ještě bohatšího výběru zvukových barev.

V severním Německu se tato zásada uplatňovala poměrně důsledně. Typickým znakem barokních varhan je malý počet rejstříků v základní poloze proti mnohem většímu počtu hlasů vyšších (aliquotních) a mixtur (vysokých smíšených hlasů).

V barokním období měly varhany snad nejširší základnu v liturgii. Varhanní hra se uplatňovala jak v samotné účasti na liturgické hudbě, tak při uvádění a doprovodu zpěvů a určitých úkonů. V podstatě celá česká varhanní tvorba 18. století měla liturgickou úlohu. V době barokní dosahuje největšího rozkvětu jak varhanní tvorba, tak nástroj sám. Pčinily se o to nemalou měrou také

varhanářské vynálezy a technické pomůcky: promyšlená volba menzur píšťal, zavedení rovnoměrně temperovaného ladění, počátky vyrovnávání tlaku vzduchu přidělovaného jednotlivým strojům.

2.6. Interpretace Bachových skladeb

Co se týče pedálů, nemohl Bach pro krátkost tehdejších pedálových kláves používat podpatku, byl při hře odkázán na hraní špičkami. Stejně tak krátkost pedálových kláves mu neumožňovala překládat nohy. Často tedy klouzal špičkou nohy z klávesy na klávesu.

V dnešní době se nám zdá samozřejmé hrát Bachovy skladby převážně špičkami nohy. Není to však dávno, kdy jsme se učili hru legáto na pedál za použití paty i špičky. Sama jsem takto začínala. Avšak velmi záhy, jakmile jsem se dostala k nástrojům Bachovy doby, např. k varhanám Silbermannovým nebo Schnitgerovým, pochopila jsem, že mohu zapomenout na připravený a pečlivě nacvičený nohoklad a musím začít znovu a zcela jinak. Dokonce ani nemohu nacvičit pouze dva způsoby hry na pedál, protože nejsou dva nástroje stejné. Některé pedálové klávesy jsou skutečně velmi krátké, je třeba použít špičky. Pokud chceme frází či způsobem artikulace svázat dvě či více not, musíme špičkou jedné nohy velmi šikově sklouznout z klávesy na klávesu. Také je možné špičky obou nohou střídat a tím tóny svázat. Ovšem jindy se dostaneme k nástroji, kde pedály jdou velmi ztuha, naše lehká artikulace špičkami v obuvi s podrážkou z měkké kůže se zdá být nemožná. Pokud máme hrát na varhany baroka, musíme být předem připraveni, že je potřeba na místě vše změnit, přizpůsobit se nástroji, zjistit, co umožňuje, jakou artikulaci nám dovolí. Také každá země má jinou tradici ve stavbě varhan. Například v Itálii či Nizozemí se nachází mnoho varhan, kde chod kláves jde tak zlehka, že by se mohl člověk obávat vložit více síly. Zde naopak máme téměř neomezené možnosti artikulace. Pokud ale hledáme co nejčistější zvuk, opět narazíme na překážku. Učili jsme se například skladbu s použitím všech pěti prstů jedné ruky. Bylo napsáno mnoho pojednání o barokních prstokladech. Sami zjistíme, že první prst, tedy palec, je příliš těžkopádný u těchto lehkých klaviatur. Dokonce nám může i pokazit naši jinak čistou artikulaci. Je potřeba přizpůsobit se nástroji, nechat vyznít jeho

lehkost při použití pouze čtyř prstů každé ruky, překládat bez použití palce. Najednou se nám vynoří zcela jiné frázování, než na jaké jsme byli zvyklí.

Dalším problémem, který Widor se Schweitzerem řešili, bylo tempo. „Protože si Bach představoval svá preludia a fugy v mírném tempu, jaké jeho varhany připouštěly, musíme se toho držet i my, jako autentického a přiměřeného pojetí. Je-li dokonalým frázováním náležitě uplatněna podivuhodná živost Bachovy tónové linie, nezdá se posluchači jeho tempo pomalé, i když zůstává v mezích moderata.“³⁹

Jak Bach hrál své skladby a jak by měly být hrány? V Bachových skladbách se nachází jen velmi málo označení, jakým způsobem by se měly interpretovat. Například ve Varhanní knížce (*Orgelbüchlein*⁴⁰) je jasně dáno, které skladby mají být hrány na dva manuály, v Schüblerových chorálech ve formě tria je dáno, zda mají být použity rejstříky čtyřstopé, osmistopé nebo šestnáctistopé.

Od Johanna Gottfrieda Walthera se dochovala zpráva o Bachově způsobu hraní chorálové přede hry *Ein feste Burg* při inauguraci nových varhan v Mühlhausenu. Jeho nepříznivý kritik Scheibe podává zprávu o tom, že Bachův způsob rejstříkování byl nepřírozeně tichý. Forkel píše, že Bach udivil jiné varhaníky v publiku svým výběrem rejstříků. „Jeho způsob registrace byl tak mimořádný, že mnoho varhanářů a varhaníků bylo zděšeno, když ho viděli. Zdálo se jim, že taková kombinace rejstříků nemůže znít dobře. Byli ale velmi překvapeni, když zjistili, že varhany zněly výborně, volbou jejich vlastní registrace by výsledný efekt nebyl zdaleka tak dobrý.“⁴¹

Schweitzer si klade otázku, jak se tedy dnes postavíme k interpretaci Bachových skladeb na moderní nástroje.⁴² Bylo dosaženo rozsáhlých zvukových možností, síly od pianissima až po fortissimo a možnosti použití žaluzií. Zároveň se však vytratil starý zvuk varhan, pro které Bach psal. A jelikož tón je ta nejpodstatnější věc, je nutno říci, že moderní varhany nejsou zcela vhodné pro hraní Bachových skladeb, jak se obecně předpokládalo. Rejstříky u varhan Schweitzerovy doby jsou všechny intonovány příliš silně nebo naopak slabě.

³⁹ Forkel, Johann Nikolaus, *Johann Sebastian Bach: His life, art and work*. Přeloženo z německého originálu *Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. New York: Harcourt, Brace and Howe, 1970

⁴⁰ Viz kapitola 3.4.

⁴¹ Forkel, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach: His life, art and work*. S. 65, volný překlad.

⁴² Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Anglický překlad Ernest Newman. Dover Publications, Inc., New York. 1966. Vol. 1. S. 295.

Jestliže zapneme všechny principály a mixtury nebo přidáme jazyky, dosáhneme zvuku, který je vcelku přijatelný. Vedlejší manuály jsou slabé v porovnání s hlavním manuálem, obvykle postrádají mixtury. Pedály jsou hrubé a těžkopádné, často bez mixtur i čtyřstopých rejstříků. Schweitzer říká, že „v naší touze po síle zvuku jsme zapomněli na krásu a plnost tónu, která závisí na harmonickém ladění ideálně intonovaných rejstříků“.⁴³

Barokní varhany začaly ustupovat do pozadí. Schweitzer byl toho názoru, že mnozí z varhaníků neslyšeli hrát skladby Bacha na typ varhan, pro které tento skladatel psal. „Není daleko den, kdy poslední krásné Silbermannovy varhany budou nahrazeny nebo přestavěny, a potom také Bachovy varhany budou neznámou věcí minulosti, stejně jako některé hudební nástroje, které užívá ve svých orchestrálních partiturách.“⁴⁴

Pokud hrajeme Bacha na staré a osvědčené Silbermannovy varhany, můžeme ponechat zvuk beze změny v preludiu i fuze. Oproti tomu při hře na moderní nástroje jsou si hráči i posluchači vědomi potřeby častých změn v rejstřících, protože na některých nástrojích jsou principály a mixtury příliš silné.

Na barokních varhanách vnitřní hlasy i pedálová linie vystupují zřetelně, oproti tomu na romantických varhanách se vnitřní hlasy ztrácejí a pedál, z důvodu chybějících základních rejstříků a mixtur a neúměrně těžkému zvuku manuálů, nemůže vystoupit jako čistá linie. A to vše je ještě umocněno, když přidáme příliš těžkou intonaci rejstříků.

V Bachových skladbách nalezneme často v záhlaví určení „*pro organo pleno*“. Je otázkou, co to znamená. Na varhany Schweitzerovy doby je třeba hrát podle tohoto určení s rezervou, protože tutti těchto principálů a mixtur tvoří příliš hutnou masu zvuku, která se neshoduje s tím, co měl Bach na mysli.

Schweitzer říká, co bychom měli do budoucna udělat: „*nahradit dnešní jazyky těmi starými a krásnými, které přidají barvu principálům bez toho, že by je přehlušily, jako to dělají naše dnešní. Do té doby je třeba dělat kompromisy a používat principály, mixtury a jazyky tak, abychom se co nejvíce přiblížili staré kvalitě tónu.*“⁴⁵

⁴³ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. S. 296. Volný překlad.

⁴⁴ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. S. 296. Volný překlad.

⁴⁵ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. S. 298. Volný překlad.

Dokonce i francouzské jazyky se přes svoji krásu nehodí pro hru Bacha, na druhé straně Cavaillé-Collovy principály a mixtury se zdají být přímo pro toto určeny. Například na varhany v Saint Sulpice znějí Bachovy fugy neobyčejně srozumitelně a jasně.

Je zajímavé si povšimnout, že Bachovi současníci považovali Silbermannovy varhany za příliš jemné, aby bylo dosaženo krásy tónu. Bach si toto evidentně nemyslel.⁴⁶

Pedál nesmí být příliš těžký a především v chorálových předehrách by neměl být propojen spojkami s manuály, pokud je to možné. Většího efektu a srozumitelnosti dosáhneme s použitím pouze pedálových rejstříků. Často je možné hrát pedálovou linku pouze s osmistopým rejstříkem.

Nejdůležitější je vždy to, aby byly srozumitelné všechny hlasy ve skladbě. Volba rejstříků, která toto umožňuje, je ta správná, všechny ostatní, ať už jsou jakkoli nápadité, jsou horší. Schweitzer si myslí, že *„v dnešní době chtějí varhaníci dokázat, že jsou moderní, využívají nové prvky varhan, moderní orchestrální styl v těchto skladbách“*.⁴⁷

Na druhé straně konstrukce romantických varhan, jež je nevhodná pro Bachovo pléno a s níž polyfonie nevystupuje příliš jasně, nás nutí zvolit určité efekty, abychom učinili Bacha zajímavým pomocí variací barev. Tak musíme přijmout jakýsi kompromis až do té doby, než začneme stavět ideální bachovské varhany.

Můžeme se zamyslet nad tím, zda je názor A. Schweitzera na interpretaci varhanních skladeb J. S. Bacha správný. Máme k dispozici jeho nahrávky. Některé skladby jsou hrány v extrémně pomalých tempech, až by se zdálo, že se může rozpadnout celá stavba skladby při upřednostnění srozumitelnosti tónových linií. Schweitzer však udrží tempo, které zvolil na začátku a skladbu vystaví. Je překvapivé, že ne vždy hraje v pomalých tempech. Bere v úvahu možnosti nástroje a velikost prostoru.

Samozřejmě, že některé varhany při zapnutí rejstříků a použití spojek znemožňují rychlá tempa. Chod kláves je příliš těžký. Důležitějším faktorem při volbě tempa je prostora chrámu. Jistě i přes svá tvrzení toto bral Schweitzer

⁴⁶ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. S. 299.

⁴⁷ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. S. 299. Volný překlad.

v úvahu. Pokud je kostel menší a akustika s nevelkým dozvukem, pomalá tempa působí nezajímavě. Naopak v místě s velkým dozvukem skutečně není dobré volit rychlá tempa. Může to sice působit virtuózně, ale ze skladby samotné posluchač nemá správný dojem. Je třeba se vždy danému místu přizpůsobit.

2.7. Vlivy na Schweitzerovu interpretaci skladeb J. S. Bacha

Způsob Schweitzerovy interpretace Bacha má tři hlavní kořeny.

Jako první je to německá tradice způsobu hry Bachových skladeb před přelomem století, jak se Schweitzer naučil u Eugena a Ernsta Müncha, kteří byli žáky Carla Augusta Haupta (1810 – 1891) v Berlíně. Jeho soupeřem byl Heinrich Reimann (1850 – 1906), varhaník v Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche v Berlíně, s nímž se Schweitzer setkal v roce 1899 a dokonce jej zastupoval v době jeho dovolené. Haupt hrával Bacha v monotónním fortissimu, zatímco Reimann začal například v pianu a postupně přidával v rychlosti i síle až do konce.

Dalším vlivem byla tradice hry Bachových skladeb francouzské varhanní školy, kterou se naučil u Charlese-Marii Widora (1844 – 1937). Tuto tradici je možné vysledovat k wroclawskému varhaníku a „Bachovu apoštolu“ Adolfu Friedrichu Hassemu (1809 – 1869). Jeho tempa jsou klidná, většinou využívá málo artikulace, fráze jsou hrány více v legátu.

Poslední a nejpodstatnější je samotné Schweitzerovo studium Bacha. Za prvé, a především, se snažil o artikulaci, která skladbu oživila. V jednom ze svých dopisů píše: *„...každý, kdo se zabývá varhanami, je přenesen mimo vše lidské. Naučí se čisté radosti z pravdy a bude milovat varhany a jejich zvuk jako svého duchovního vůdce k věčnému životu.“* Zde je klíč k porozumění Schweitzerovy interpretace Bacha, způsobu, který jej odlišuje téměř od všech varhaníků své doby a jistě i doby dnešní. Jeho hra je vlastně meditací, ponoření se do světa proměnění a vnitřního pokoje. Varhanní hra pro něj znamená *„projevení vůle plné očekávání věčnosti“*, jak říkával jeho učitel a přítel Widor.

3. Analýza hudebních nahrávek

Každou skladbu, i každou pasáž v ní obsaženou, lze zahrát různými způsoby a zcela změnit její celkový charakter. Toho dosáhneme různými prostředky – pomocí dynamiky, úhozu, hrou legáto či staccato, zdobením, vydržováním tónů, rovněž zpomalováním nebo naopak zrychlováním atd. U Carla Philippa Emanuela Bacha čteme: *„Ke správné hře na klavír patří v podstatě tři složky, navzájem spojené, že jedna bez druhé nemůže, ba ani nesmí být. Jsou to: správný prstoklad, dobré ozdoby a dobrý přednes.“*⁴⁸

Přednes je dobrý, pokud je vše zahráno v pravý čas, ve správné síle a se správným frázováním, vystihujícím podstatu skladby. Vše musí být zřetelné, konkrétní a jasné. Pochopitelně záleží i na typu nástroje. Mechanika některých nástrojů je lehká, jiná vyžaduje více síly. Důležitá je i celková prostora, ve které se nástroj nachází a s tím související akustika.

Dalo by se říci, že u frázování obecně platí, že rychlé pasáže se většinou hrají s kratší artikulací, zpěvnější a pomalejší plochy více vázaně. I zde je však potřeba vycházet z povahy nástroje a celkového prostoru. Odsazování se liší v menším kostele a ve velkém chrámu. Větší plno nástroje a velký dozvuk vyžaduje kratší artikulaci, naopak u menšího nástroje by to působilo příliš ostře.

Také ozdoby jsou důležitým prvkem, který může skladbu interpretačně odlišit. U Carla Philippa Emanuela Bacha čteme: *„Ozdoby spojují noty, pokud je to třeba oživují je, zdůrazňují a dodávají jim závažnost, půvab, a vzbuzují tedy mimořádnou pozornost, dokreslují nálady, ať smutné nebo veselé, či jiné, a tak přispívají vždy svým způsobem k celkovému účinku.“*⁴⁹

Některé ozdoby jsou dané přímo skladatelem, jiné můžeme vhodně dotvořit. Ve druhém případě je třeba s nimi zacházet opatrně, abychom skladbu nepřeplnili. Ozdoba na sebe vždy upoutává pozornost, proto by měla být v místě, které je nějakým způsobem důležité. Často je možné použít více druhů ozdob. Ve stejných pasážích je můžeme obměňovat.

⁴⁸ Bach, Carl Philipp Emanuel: *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Ed. Bělský, Vratislav. Brno, Paido, 2002. S 21.

⁴⁹ Bach, C. Ph. E.: *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. S 21.

Ozdoba má tím více not, čím delší je nota, která je zdobená. Délka je dána buď hodnotou noty, nebo tempem skladby. Ozdoba musí být vždy zřetelná.

Ozdoba patří k notě, kterou zdobí. Nelze nikdy ubrat předcházející notě, což znamená, že začíná zároveň s basem nebo s jiným hlasem, na dobu, nikoli před dobou.

Interpretace ozdob v Bachových skladbách vychází z výkladu, který nám dává Bach osobně v úvodu Klavírní knížky z roku 1720, věnované svému nejstaršímu synovi Wilhelmu Friedemannovi. To je jediný návod, který nám Bach zanechal k ornamentaci.


Ohledně trylků můžeme u C. Ph. E. Bacha číst: „Dobré klavírní hře slouží čtyři druhy trylků: obyčejný trylek, trylek zdola nebo shora a krátký trylek nebo nátryl.“⁵⁰

Tabulka 2: Přehled ozdob – J. S. Bach



Verzierungsabelle aus dem Klavierbüchlein für Wilhelm Friedemann Bach.
(Am. Edition Peters Nr. 429. Bach, Inventionen und Sinfonien. Urtextausgabe von L. Lindstedt, Böttinger II. Bemerkungen zum Vortrage)

⁵⁰ Bach, C. Ph. E.: *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. S 77.



1. Trillo

2. mordant

3. trillo und mordant

4. cadence

5. doppelt-cadence

6. idem*

7. doppelt-cadence und mordant

8. idem

9. accent steigend

10. accent fallend

11. accent und mordant

12. accent und trillo

13. idem

* meaning 'the same' as the previous one.

Co se týče posuvek, řídí se tato ozdoba okolnostmi, stejně jako u trylku, často se zvyšuje spodní tón. Pravidla jsou však především vodítkem, interpret s nimi nakládá podle vlastního zvážení konkrétní situace.

Pro celkové působení skladby na posluchače platí, že interpret se sám musí do jejího charakteru vcítit, aby mohl její obsah dále předat. Tedy pokud chceme posluchače zaujmout, musí nás samotné skladba zaujmout. Naopak je třeba přenést se do afektů ve skladbě veselé, živé, recitativní. Různé nálady se ve skladbách pochopitelně mohou i střídat.

C. Ph. E. Bach píše: „...je rozhodně předsudek, že umění hráče klávesového nástroje spočívá pouze v rychlé hře..“⁵¹ Rychlost hry pochopitelně vyvolává obdiv. Je nutné mít technickou zdatnost, ale ta je pouze jedním z prostředků ke správné interpretaci skladby.

V této části práce bych chtěla podrobně rozebrat některé Schweitzerovy nahrávky Bachových skladeb a porovnat je s pojetím totožných skladeb při využití nahrávek uznávaného interpreta Bachových varhanních skladeb, jímž je švédský varhaník Hans Fagius.

Hans Fagius (1951) studoval na Kungliga Musikhögskolan (Královské hudební škole) ve Stockholmu, též soukromě u Maurice Duruflého v Paříži. Od

⁵¹ Bach, C. Ph. E.: *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. S 119.

roku 1989 je profesorem na Det Kongelige Danske Musikkonservatorium (Královské dánské hudební konzervatoři) v Kodani.

Veškeré poznámky jsou obsaženy v notovém materiálu v příloze 4.

3.1. Chorálová zpracování Johanna Sebastiana Bacha

Pokud chceme rozčlenit Bachova chorálová zpracování do různých kategorií, můžeme tak učinit mnoha způsoby. Například Philipp Spitta⁵² rozděluje Bachova chorální zpracování do tří skupin: chorální přede hry, varhanní chorály a chorální fantazie. Tyto termíny však nespécifikuje zcela jasně.

U Alberta Schweitzera nacházíme jiné rozdělení: *„Existují tři typy chorálních přede her. V prvním je celá přede hra vystavěna z motivů melodie, která není měněna, ale probíhá od začátku do konce jako cantus firmus. To je tzv. motivická Pachelbelova metoda. Ve druhém je melodie rozdrobena v arabesky, které se táhnou a pohupují jako kvetoucí liána kolem jednoduchého harmonického kmene. To je kolorovaná metoda Böhmova.. Ve třetím tvoří melodie jádro volné fantazie, jako v chorálních fantaziích Buxtehudeho. Všechny ostatní možné druhy chorálních přede her jsou jen formami stojícími mezi těmito třemi hlavními typy.“*⁵³

Současný americký autor Robert L. Tusler nachází dvě základní kategorie, do kterých je možno všechny chorální přede hry zařadit. První, ve které jsou přede hry postavené na chorální melodii, tedy ty, které využívají melodii celou. Tuto skupinu tvoří chorál ve formě cantu firmu, chorální moteto, chorální kánon, přede hra s chorální citací a kolorovaný chorál.

Druhou jsou přede hry, jež využívají pouze část melodie. Sem patří chorální fughetta a chorální fantazie. Zde je možno použít melodii rozličnými způsoby. Například první fráze může být takovým základem, z něhož se celá přede hra odvíjí. Toto je obvyklý jev v chorálních fughettách. Počáteční fráze může sloužit

⁵² Julius August Philipp Spitta (1841 – 1894) byl německý hudební historik. V roce 1873 napsal biografii *Johann Sebastian Bach*.

⁵³ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Anglický překlad Ernest Newman. Dover Publications, Inc., New York. 1966. Vol. 1. S. 286. Volný překlad.

jako téma fughetty bez jakýchkoli změn, nebo může tvořit kostru pro vytvoření nového fughettového tématu. Tento druhý případ nacházíme například v chorální předešře *Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer, BWV 680*.

Co se týče první skupiny chorálních předeher, nejpočetnějšími jsou předešry s chorální melodií (s cantem firmem). Tato melodie může probíhat buď jako nepřerušovaná melodie, prakticky ve své původní rytmické podobě, často v sopránovém hlase. V takovéto předešře je zachycen každý detail nápěvu, jedinou změnou bývá přidání ozdoby. Pro toto striktní zachování melodie je většina předeher krátkého rozsahu, mezi deseti a dvaceti takty (chorálové předešry v *Orgelbüchlein*⁵⁴). Doprovodné hlasy jsou psány ve formě dvouhlasé invence, motetu, kánonu, fantazie nebo tria. V mnoha případech jsou tak umně vypracovány v dané formě, že tvoří dokonalou kompozici i při vynechání cantu firmu (což samozřejmě neznamená, že je možné skladby tímto způsobem hrát).

Jinou kategorií mezi typy chorálových předeher je chorální moteto. Hlavním rysem je jeho zpracování imitačním způsobem všech veršů chorálního nápěvu v jeho původním pořadí.

Většina z těchto předeher je v čtyřhlasé sazbě, výjimkami jsou *Aus tiefer Not schrei' ich zu dir, BWV 686*, která je šestihlasá, se dvěma hlasy v pedále; *Wir glauben all' an einen Gott, Vater, BWV 680* s pěti hlasy, dvěma v pedále; *Vom Himmel hoch da komm' ich her, BWV 606* se čtyřmi hlasy; *Ach Gott, vom Himmel sich darein, BWV 741*, která začíná se čtyřmi hlasy a postupně přidává pátý.

Dalším typem je chorální kánon, např. *Kánonické variace Vom Himmel hoch da komm' ich her, BWV 769* (var. 5). Charakteristickým rysem tohoto typu je kánonické vedení chorální melodie. U předeher nalezneme hudební materiál obklopující a podpírající kánon psaný ve figurálním stylu. *Dies sind die heil'gen zehn Gebot, BWV 678* a *Vater unser im Himmelreich, BWV 682* jsou dvě předešry z velkých veršů *Dogmatických chorálů*⁵⁵, jež naznačují pokus rozšířit a uvolnit tento typ předeher. Obě uvádějí jednotlivé fráze chorální melodie

⁵⁴ Viz kapitolu 3.4.

⁵⁵ Dogmatickými chorály jsou nazývány chorály z třetího dílu *Klávesových cvičení – Clavierübung III (Dritter Theil)*. Tento cyklus obsahuje *Preludium a fugu Es dur, BWV 552*, mezi nimiž jsou vloženy takzvané velké a malé verze chorálových předeher *BWV 669 – 689* a čtyři *Duetta BWV 802 – 805*.

v kánonu, ty jsou odděleny mezihrami. Obě také ve svém úvodu prezentují materiál, dále zpracovávány v doprovodných hlasech.

Jiným typem chorální přede hry, který lze umístit do této kategorie, je chorál s kolorovaným cantem firmem. Jeho zvláštností je chorální melodie s propracovanou a expresivní ornamentikou. Melodie, někdy téměř nerozpoznatelná pro tuto detailní zdobivost, je nejčastěji v sopránu. Většinou plyne bez přerušení, podpořena kontrapunktickou strukturou, jež je založena na jedné i více melodických a rytmických figurách.

Posledním typem je zpracování chorálu ve formě tria. Tři nezávislé hlasy si vzájemně předávají jednotlivé fráze, téma je z chorálu motivicky odvozeno. V cyklu *Clavierübung III* najdeme v této formě přede hru *Allein Gott in der Höh' sei Ehr, BWV 675*.

Zbývající přede hry spadají do kategorie volných forem. Sem patří chorální fughetty a chorální fantazie. Hlavním rysem chorální fughetty je užití první fráze jako základu pro téma fughetty. Do této kategorie se řadí přede hra *Wir glauben all' an einen Gott, Schöpfer, BWV 680*. Tato rozsahem výjimečná přede hra má ve svých vrchních třech hlasech fugu umně vypracovanou a podpořenou pedálovým ostinatem.

Dostáváme se nyní k sedmému typu chorálních přede her, k chorální fantazii. Bach nakládá s chorální melodií svobodně, užívá ji celou nebo jen několik prvních tónů z hlavy tématu. Pokud zpracovává více než jednu frázi melodie, zapisuje ji v původní, ale i pozměněné podobě.

Z tohoto výčtu různých typů chorálových přede her je vidět, že Bach nevytvořil nové formy, ale spojil tradiční prvky do nového hudebního výrazu.

3.2. Jesus Christus, unser Heiland, BWV 665 (Věříme ve Všemohoucího⁵⁶) *sub communione / pedaliter*

Chorálová přede hra *Jesus Christus, unser Heiland* patří mezi tzv. *Osmnáct chorálů* s čísly BWV 651 – 668. Jsou z Bachova výmarského období, psané

⁵⁶ Všechny české překlady chorálů jsou citovány podle knihy Jiřiny Vackové *Chorálové přede hry J. S. Bacha* (Kalich, Praha, 1952) ve verzích, používaných při bohoslužbách v Českobratrské církvi evangelické.

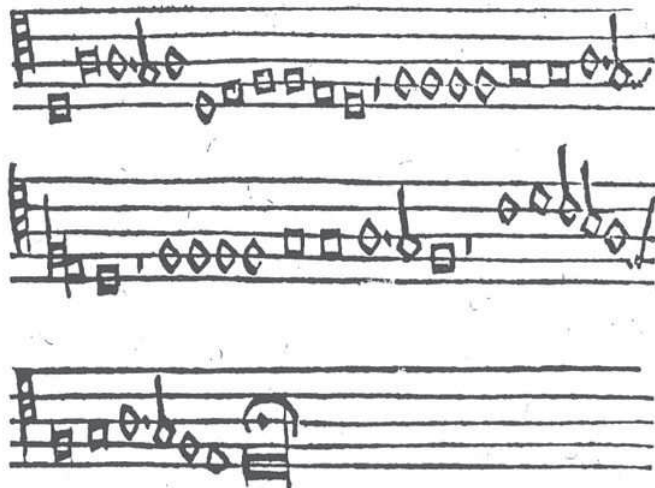
v období mezi lety 1708 – 1717, pracoval však na nich i v lipském období v letech 1739 – 1742. Je to sbírka, která zahrnuje širokou škálu různých typů chorálních zpracování.

Chorálová předehra BWV 665 je psána ve stylu chorálního moteta, jehož původ sahá k motetu renesančnímu. Chorální verše jsou základem imitační práce několika rozdílných částí s vlastními rytmickými figurami. Citace cantu firmu prochází postupně všemi čtyřmi manuálovými hlasy, je doprovázena kontrapunktem, který svým charakterem dokresluje text (existence Spasitele, Boží hněv, Kristovo utrpení a naše vysvobození z utrpení pekla).

*Jesus Christus, unser Heiland,
Der von uns den Gotteszorn wandt,
Durch das bitter Leiden sein.
Half er uns aus der Höllen Pein.*

Er töt vns durch deyn gute/erweck vns durch
deyn gnadt. Den alten menschen krencke/ das der
new leben mag. Wol hie auff dyser erden/ den syñ
vnd all begerden/ vnd dancken han zu dir.

Das Lied S. Johannes hus gebessert.



Ihesus Christus vnser heylandt/ der von vns den
zorn Gottis wand/ durch das bitter leyden seyn/
halff er aus der helle pcyñ.
Das wir nymmer des vergessen / gab er vns seyn
leib zu essen/ verborzen ym brott so klein / vnnnd zu
trincken seyn blut ym weyn.
Wer sych zum tisch wil machen / der hab woll

Nahrávka z kostela St. Aurélie, Štrasburk

Rok: 1936

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 4'12

(4.1.1.)

Schweitzerovo pojetí přede hry je velmi přesvědčivé. Čtyři části jsou dynamicky vygradovány od nejnižšího prvního dílu až po plenový poslední. Ve druhém dílu jsou přidány rejstříky základních hlasů do manuálu a jazyk do pedálu, ve třetí je slyšet v manuálu mixtura a v pedálu silnější jazykový rejstřík. Poslední, čtvrtý díl, je plný zvuku mixtur i jazyků manuálu i pedálu.

Předehra začíná nenápadně, jakoby zamyšleně, první šestnáctinové noty jsou nesmělé, postupně se skladba rozjíždí. Konkrétně šestnáctiny ve druhé době jsou pomalé, připraví *cis*, které se zároveň ještě zadrží. Další zajímavé agogické

místo je v taktu 6 a 7. Schweitzer použije motiv dvou šestnáctin a osminy ve vrchním, zde altovém, hlase k agogické vlně. Na těchto figurách v 6. taktu zrychlí, aby v 7. taktu na stejné figuře opět zpomalil, tón e^1 navíc mírně zadrží. Obdobné místo je v 9. taktu v tenorovém hlase.

S agogikou souvisí i frázování. Až na výjimky je celá plocha hrána v legátu. V některých místech melodii rozdělí, jako je například v altu ve 3. taktu po třetí době, kde se melodie láme kvartovým krokem směrem dolů. Také v kontrapunktu v basu před první dobou 3. taktu ve skoku dolů je slyšet odsazení. Osminové noty s tečkou v taktech 8, 11, 12 odděluje Schweitzer od následující noty šestnáctinové, ta je vždy spojena s další notou. Toto frázování velmi provzdušní sazbu. Velmi jasně jsou odděleny stejné noty za sebou v melodii.

Na některých místech jsou nedodržené hodnoty. Je to například poslední tón melodie v altu v 5. taktu, který se ztrácí po první době, přestože je psán jako půlová nota, finální notu E v basové linii v 8. taktu Schweitzer použije po třetí době. Trylky jsou v této části pouze dva, oba hraje krátce a začíná před dobou. Celá první část se ve 13. taktu s ritardandem uzavírá a po krátké pauze a změně v registraci přichází část druhá.

Druhá část je charakteristická dvěma proti sobě jdoucími motivy ve dvou hlasech. Prvním je motiv osminové noty s tečkou oddělený od po ní jdoucí šestnáctinové, která je buď ligaturována s předchozí notou, nebo svázána s následující notou, opět v hodnotě osminové s tečkou. Druhý motiv, který svým rytmem v jistém smyslu vychází z prvního, je složen ze dvou šestnáctinových not, z nichž první je ligaturou svázána s předchozí, a noty osminové. Odsazení je vždy po ligatuře.

Zvláštní v této části je, že Schweitzer po menších dávkách zrychluje tempo. Zrychlí vždy v první polovině fráze (18., 21., 24. takt), ta je vždy ke konci zpomalena (19., 22., 25. takt). Druhá část přede hry končí ve 26. taktu delším ritardandem (už od poloviny 25. taktu).

Třetí částí protéká neustálý proud sestupných šestnáctinových not. Chromatika, často přímo bolestná, znázorňuje utrpení Ježíšovo. Chorál, procházející všemi hlasy, je velmi zřetelný, opakované tóny jsou dostatečně

odsazovány. Závěrečný takt tohoto dílu, končící chromatickými postupy čtyř hlasů nad pedálovou prodlevou, je velmi zatěžkáván.

Přichází poslední část, velmi efektní a triumfální. Už svým nástupem na druhé době taktu 38 je dán charakter celého závěru skladby. Po pauze či ligatuře běží tři dvaatřicetinové noty k nejvyššímu tónu, kde se na chvíli zastaví. Tento motiv je předáván mezi jednotlivými hlasy. Schweitzerova technika je zde překvapivá, vše je hráno brilantně a zřetelně. Jsou zde dílčí zpomalení, větší v první polovině 47. taktu, menší před třetí dobou 49. taktu a dále v závěru celé chorálové přede hry od 50. taktu.

Nahrávka z Kristine kyrka (kostel sv. Kristiny) ve Falunu

Rok: 1983

Interpret: Hans Fagius

Délka: 4'26

(4.1.2.)

Varhany v kostele sv. Kristiny jsou kopií nástroje z roku 1724 Johana Niclase Cahmana (ca. 1675 – 1737). Téměř 300 píšťal je původních. Autorem prospektu je Carl-Gustaf Lewenhaupt, varhany byly postaveny roku 1982 firmou A. Magnussons Orgelbyggeri z Goteborgu (3.1.).

Nástroj má dva manuály a pedál a 30 rejstříků (3.2.).

Nahrávka této chorálové přede hry je na rozdíl od Schweitzerovy rejstříkována celá jednotně, na pléno, s jazykovým rejstříkem v pedále.

V první části ve srovnání se Schweitzerem artikuluje šestnáctinové skupiny mnohem více. Váže po dvou většinou jen sekundové postupy (1. a 2. takt). Zajímavé je prodloužení první šestnáctiny v motivu, který je např. ve třetí době 1. taktu nebo první době 3. taktu aj. Trylek ve 3. taktu hraje z vrchní noty, se zakončením. Zajímavý je přechod mezi první a druhou částí. Ve 4. době odsadí všechny hlasy před poslední osminovou notou, takže zní pouze e^1 . Na začátek druhé části více počká, chorálové verše jsou tak jasně odděleny.

V této druhé části je nejzřetelnější motiv, začínající oktávovým skokem po šestnáctinové pauze (poprvé se objeví v první době 15. taktu). Šestnáctinová pauza je nepatrně prodloužena, skoky jsou oddělené.

Mezi druhou a třetí částí Fagius opět čeká, chromatický postup v kontrapunktu je poměrně dost artikulován, téměř nic není svázáno.


Podobně jako na konci první části, i na konci třetí části nechá vyniknout konkrétní hlas. V první době 38. taktu odsadí téměř o osminu dříve celý akord, ponechá znít pouze d^1 , připraví tak nástup zpracování čtvrtého verše chorálu. Tato část je hrána velmi brilantně, Schweitzerova nahrávka je zde v tomto směru srovnatelná.

3.3. Herzlich tut mich verlangen, BWV 727 (Srdečně žádám sobě) à 2 claviers et pédale

Chorálová předehra je psána pro dva manuály a pedál. Melodie zaznívá v pravé ruce, je mírně zdobená. Patří mezi skladby Bachovy rané tvorby. Melodii původní písně složil Hans Leo Hassler (1564 – 1612), text napsal Christoph Knoll (1563 – 1650).

*Herzlich thut mich verlangen
nach einem selgen End,
weil ich hie bin umfangen
mit Trübsal und Elend.
Ich hab Lust abzuscheide
von dieser argen Welt,
seh'n mich nach ewger Freuden,
O Jesu, komm nur bald!*

Befiehl du deine Wege (I)
Original combination of melody with text by Christoph Knoll (1611): "Herzlich tut mich verlangen"



Herz - lich tut mich ver - lan - gen nach ei - nem sel - gen End,
weil ich hier bin um - fan - gen mit Trüb - sal und E - lend.

Ich hab Lust, ab - zu - schei - den von die - ser ar - gen Welt,

seh'n mich nach ew - gen Freu - den. O Je - su, komm nur bald!

Chorale text by Christoph Knoll (1563-1621)

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu**Rok: 1951****Interpret: Albert Schweitzer****Délka: 3'30**

(4.2.1.)

Schweitzerova nahrávka přede hry *Herzlich tut mich verlangen* je hrána ve velmi pomalém tempu a až na výjimky celá v legátu. Odsazení jsou patrná mezi jednotlivými frázemi a dále pouze v taktu 7, kde se v šestnáctinách melodie láme kvintovým skokem mezi $g^2 - c^2$.

Náznaky odsazení jsou slyšet jen v pedálu v 5. taktu po osminové notě 1. a 3. doby a v doprovodných hlasech 8. taktu po první osmině v levé ruce.

První takt kráčí osminovým pohybem ve středních hlasech, ve druhém taktu je melodie chorálu mírně kolorovaná. Zde Schweitzer dosti zpomalí tempo, na druhém f^1 se malinko zastaví. Toto zastavení či počkání opakuje několikrát, například v 5. taktu c^2 , ve 14. taktu h^1 , v taktu 15 a^1 (vždy po pomlce). Pomlky málo respektuje, tóny, které jsou před nimi, vždy prodlouží (např. v taktu 3, 5, 6, 14).

Oproti tomu pedálové čtvrté noty s tečkou v taktech 12 a 13 zkrátí na čtvrtovou notu, ale pouze v případě, že následuje nota stejné výšky.

Ozdoby zde Schweitzer zcela vynechává, pouze v 6. taktu je náznak trylky, který nakonec vyzní pouze jako příraz, začínající ale zároveň s dobou. (Nedá se to nazvat oporou, jelikož je nota f^1 , zdobící hlavní notu, příliš krátká.)

Závěr přede hry je zpomalován od druhé poloviny 16. taktu, závěrečná akord Fis dur přichází jakoby mimochodem, Schweitzer na něj příliš nečeká.

Chorální melodie i text jsou velmi hloubavé, taková je i Schweitzerova hra. Vychází z jeho životních zkušeností, přesvědčení a víry. Pravděpodobně mnozí interpreti jeho doby i doby dnešní hrají tuto přede hru v tempu rychlejším.

Nahrávka z Fredrikskyrkan (kostel sv. Bedřicha), Karlskrona Rok: 1988**Interpret: Hans Fagius****Délka: 2'04**

(4.2.2.)

Varhany ve Fredrikskyrkan byly původně postaveny v letech 1762-64 varhanářem Larsem Wahlbergem z Kalmaru, v roce 1987 byly rekonstruovány firmou Grönlunds Orgelbyggeri z Gammelstadu (3.3.). Nástroj má dva manuály a pedál, rejstříků je 33 (3.4.).

Fagius hraje tuto chorálovou předeheru velmi zpěvně, čtvrtové noty v melodii jsou hrány blízko sebe, odsazení je minimální. Šestnáctinové skupinky tří not po šestnáctinové pomlce váže (např. první doba 2. taktu, třetí doba 3. taktu), váže také osminovou notu s tečkou a následující notu šestnáctinovou (první doba 9. taktu).

Na rozdíl od Schweitzera chorální melodii zdobí. Všechny trylky jsou hrány z vrchní noty (druhá doba 2. taktu, čtvrtá doba 3. taktu, druhá doba 6. taktu, čtvrtá doba 7. taktu), pouze trylek na d^2 ve druhé době 14. taktu začíná na hlavní notě, která je nepatrně zadržena, po ní následující šestnáctinové c^2 je zkráceno.

3.4. Chorálové přede hry z Bachovy Varhanní knížky (Orgelbüchlein)

Varhanní knížka BWV 599 – 644 je sbírka 46 chorálových předeher pro varhany. Bach se věnoval tomuto projektu v letech 1708 – 1717 v době svého působení ve Výmaru. Sbírkou byla původně zamýšlena jako soubor 164 chorálových předeher, které se vážou k celému církevnímu roku. Založil k tomuto účelu knihu, názvy chorálů předem připravil, notové osnovy nalinkoval. Po roce 1726 ještě přidal jednu úplnou skladbu, některé započal, jiné přepracoval.

Jeho záměr zůstal neúplný, poměrně velká část listů je prázdná. Titul díla, doplněný po roce 1720, je „KNÍŽKA PRO VARHANY, v níž se dává začínajícímu varhaníku návod, jak prováděti chorál různým způsobem, jak při tom také nabýti obratnosti v studiu pedálu, neboť v těchto uvnitř se nacházejících chorálech se zachází s pedálem jako s obligátním. Samému nejvyššímu Bohu ke cti, bližnímu k poučení.“⁵⁷

⁵⁷ VACKOVÁ, Jiřina. *Chorálové přede hry J. S. Bacha*. Kalich, Praha, 1952. S. 122.

Mnohé z těchto předeher jsou krátké a čtyřhlasé, vyžadující pouze jeden manuál a pedál. Jiné jsou koncipovány pro hru na dvou manuálech a pedálu, jsou to kánony, kolorované chorály a chorálové přede hry psané formou tria. V doprovodu často nacházíme zpracování motivu, který má svůj symbolický význam.

V této části práce bych se ráda věnovala čtyřem chorálovým přede hrám ze sbírky Orgelbüchlein z hlediska interpretace i použití rejstříků. Veškerý notový materiál s poznámkami, obrazová dokumentace a dispozice nástrojů je součástí přílohy.

3.4.1. Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604 (Pochválen buď, Jezu Kriste)

Gelobet seist du, Jesu Christ je chorál z roku 1524. Text byl napsán Martinem Lutherem, pojí se k období Vánoc. Bachova chorálová přede hra se dochovala jako rukopis. Je nade psána „à 2 Clav. et Ped.“, tedy pro dva manuály a pedál. Chorální melodie je jednoduše vedená, s mírnou koloraturou.

*Gelobet seist du, Jesu Christ,
Daß du Mensch geboren bist
Von einer Jungfrau, das ist wahr;
Des freuet sich der Engel Schar.
Kyrieleis!*

Gelobet seist du, Jesu Christ

Johann Walter 1524
Melodiefassungen: BWV 91/6 und Gotha 1715

Ge - lo - bet seist du, Je - su Christ, daß du Mensch ge -
bo - ren bist von ei - ner Jung - frau, das ist wahr, des
Ky - ri - e - leis.
freu - et sich der En - gel Schar —. Ky - rie e - lei - son.
Martin Luther 1524

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu

Rok: 1951

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 2'15

(4.3.1.)

Schweitzerova nahrávka této chorálové přede hry je z farního kostela v Günsbachu, města jeho dětství. Schweitzer hraje přede hru v přiměřeném tempu. Cantus firmus je zvýrazněn jazykovým rejstříkem. Přestože jej celý hraje podle zápisu, v jednom místě čtvrtovou notu zdobí.

Převažuje dlouhá fráze v legátu, která je přerušena po ligaturované čtvrtové notě do následující šestnáctiny (1. takt, 2. doba) a také odděluje osminovou notu s tečkou od následující šestnáctinové (1. takt, čtvrtá doba; 8. takt, třetí doba). V závěru chorálové přede hry zavírá žaluzii, tím se melodie zeslabí.

Nahrávka z Mariefreds kyrka (kostel v Mariefreds)

Rok: 1986

Interpret: Hans Fagius

Délka: 1'38

(4.3.2.)

Varhany v Mariefreds kyrka postavil Mats Arvidsson ze Stallarholmenu v roce 1982. Jeho záměrem bylo vytvořit nástroj ve stylu Olofa Schwana, jednoho z nejlepších varhanářů své doby ve Švédsku, který zde také postavil původní varhany v roce 1786. Nebylo účelem tento nástroj rekonstruovat. Původní je skříň a několik rejstříků (3.5.). Nástroj má dva manuály a pedál, celkem 21 rejstříků (3.6.).

Ve srovnání se Schweitzerovou nahrávkou je zde zvoleno rychlejší tempo, také rejstříkování je odlišné, v cantu firmu není použit jazykový rejstřík. Fagius pochopitelně více artikuluje, melodie je však zpěvná. Čtvrťové hodnoty v melodii jsou odsazované, ale jen nepatrně. Po ligatuře následuje odsazení (druhá doba 1. taktu), osminová nota s tečkou a po ní následující nota šestnáctinová jsou spolu svázané (první a čtvrtá doba 3. taktu, druhá doba 5. taktu, třetí doba 8. taktu), jedinou výjimkou je čtvrtá doba 1. taktu, kde je zřetelné odsazení. V doprovodných hlasech je velmi zdůrazněn nástup po pomlce, tak je protažena (např. pomlka v předtaktí, třetí doba 1. taktu, první, třetí a čtvrtá doba 2. taktu, první a čtvrtá doba 4. taktu aj.).

3.4.2. O Mensch, bewein dein Sünde groß, BWV 622 (Považ svůj velký hřích)

Tato chorálová předehra se váže k postní době. Je psána pro dva manuály a pedál. Autorem melodie chorálu je Matthias Greitter, 1525. Bach jednoduchou melodii bohatě ozdobil. Melodie ve vrchním hlase je kolorovaná, střední hlasy, bohaté chromatickými postupy, doplňují bas ve stylu continua.

*O Mensch, bewein dein Sünde groß,
Darum Christus seins Vaters Schoß
Äußert und kam auf Erden;*

Von einer Jungfrau rein und zart
 Für uns er hie geboren ward,
 Er wollt der Mittler werden,
 Den Toten er das Leben gab
 Und legt dabei all Krankheit ab
 Bis sich die Zeit herdrange,
 Daß er für uns geopfert würd,
 Trüg unser Sünden schwere Bürd
 Wohl an dem Kreuze lange.

O Mensch, beweine deine Sünde groß

Straßburg 1526
 Melodiefassungen: BWV 402 und Gotha 1715

O Mensch, be - weine dein Sün - de groß, dar - um Chri - stus seins
 von ei - ner Jung - frau rein und zart für uns er hie ge -

Va - ters Schoß au - ßert und kam auf Er - den; } Den To - ten
 bo - ren ward, er wollt der Mitt - - ler wer - den. }

er das Le - ben gab und legt da - bei all Krank - heit ab, bis

sich die Zeit her - dran - ge, daß er für uns ge - kreuz - get würd, trug

un - ser Sünd und schwe - re Bürd wohl an dem Kreu - ze lan - ge.

Sebald Heyden 1525

Nahrávka z kostela St. Aurélie, Štrasburk

Rok: 1936

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 4'15

(4.4.1.)

Schweitzerova nahrávka této přede hry je nahrána na varhany z dílny Andrease Silbermanna, postavené roku 1718.

Rejstříky jsou zvoleny velmi vkusně, cantus firmus je zřetelný. Tempo je rychlejší.

Co se týče artikulace, nedá se úplně říci, že by Schweitzer dodržoval svůj řád, kdy odsadí nebo naopak sváže větší plochu. Na rozdíl od přede hry *Gelobet seist du, Jesu Christ*, kde jsou větší legátové části, v této přede hře více artikuluje. Odsadí např. po ozdobě (první doba 1. taktu, druhá doba 22. taktu), po delší hodnotě, po níž následují kratší (první doba 2. taktu, čtvrtá doba 13. taktu, druhá doba 14. taktu, první doba 15. taktu), často po první šestnáctině nebo dvaatřicetině (druhá a čtvrtá doba 1. taktu, třetí a čtvrtá doba 3. taktu, první doba 4. taktu, první doba 8. taktu, druhá, třetí a čtvrtá doba 9. taktu, první doba 10. taktu, první doba 12. taktu, první doba 20. taktu, první, druhá a třetí doba 21. taktu, první doba 22. taktu). Tato odsazení však nejsou pravidlem, často je možné najít v podobných případech i legáto.

Odsazuje při ukončení fráze, po koruně. Jednou dokonce notu cantu firmu zkrátí na polovinu, vynikají tady doprovodné hlasy (10. takt). Čtvrťové chorálové noty v 18. a 19. taktu váže, v tomto místě nepatrně zrychluje v doprovodných hlasech. Další čtvrťové noty najdeme na konci ve 22. a 23. taktu. Opět váže, pokud některou odsadí, je to velmi nepatrné. Závěr je velmi zatěžkaný, má však svůj duchovní obsah.

Ozdoby Schweitzer řeší svým osobitým způsobem. Většinu z nich akceptuje, některé vynechá (čtvrtá doba 4. taktu, třetí doba 7. taktu, druhá doba 9. taktu, třetí doba 18. taktu), jiné naopak přidá (první doba 11. taktu a čtvrtá doba 12. taktu - mordenty). Některé ozdoby hraje příliš rychle, nesrozumitelně, jsou „naražené“ (první doba 1. taktu, čtvrtá doba 12. taktu).

Trylek ve 3. taktu hraje se zakončením, stejně tak i ve druhé době 4. taktu. Trylky se zakončením jsou plynulé, ke konci zpomalující. Hraje je většinou z vrchní noty, ale často začíná na notě hlavní. Jsou to případy, kdy by se měl dvakrát za sebou zahrát tentýž tón (třetí doba 7. taktu, první doba 9. taktu, druhá doba 11. taktu, druhá doba 12. taktu, třetí doba 15. taktu, druhá doba 16. taktu, druhá doba 20. taktu, čtvrtá doba 21. taktu).

Zajímavé je i přetečkování, které občas použije. Je to například ve čtvrté době 3. taktu, nebo v první době 16. taktu. Na čtvrté době 4. taktu nezahraje sice vyznačený trylek, ale poslední dvaatřicetiny hraje „s tečkou“. Opora první doby v 6. taktu je více prodloužena než na jiných místech.

Nahrávka z Mariefreds kyrka (kostel v Mariefreds)

Rok: 1986

Interpret: Hans Fagius

Délka: 6'42

(4.4.2.)

Fagius hraje tuto chorálovou předehru ve srovnání se Schweitzerem značně pomaleji, chorál vyznívá v tomto podání velmi vážně. Melodie je zdobená zajímavým způsobem. Všechny kratší hodnoty po notě s tečkou jsou přiřazeny k následující notě, často jsou hrány v rychlejším tempu, než jaký je zápis. Toto je slyšet již v prvním taktu po zpěvném mordentu, trylek na *f1* ve druhé době interpret rozjíždí, jako ostatně i v dalších podobných případech (např. druhá doba 2. taktu). V první době 2. taktu dokonce přichází dvaatřicetinová skupinka tří not až po *d¹* v altu. Trylek v první době 3. taktu je zrychlován z pomalého tempa a hrán se zakončením. Podobné trylky jsou i na dalších místech, např. druhá doba 5. taktu, druhá doba 10. taktu, třetí doba 13. taktu aj. Ve čtvrté době hraje namísto dvaatřicetin obal s tóny *f-e-d-e*, poslední dvaatřicetinové *f¹* je zkráceno k další době. Zajímavý je trojitý mordent na *h¹* v první době 11. taktu a rovněž v první době 16. taktu. Ve druhé době 15. taktu hraje interpret dlouhou oporu, s trylkem začíná až po *a¹* v altu.

3.4.3. Christ lag in Todesbanden, BWV 625 (Kristus, jenž byl pro naše dány na smrt provinění)

Chorálová předehra *Christ lag in Todesbanden* se váže k Velikonocům, je zachována jako čistopis z let cca 1712 – 1713. Sedm veršů Lutherova chorálu oslavuje Kristovo vzkříšení.

Christ lag in Todesbanden
 Für unsre Sünd gegeben,
 Er ist wieder erstanden
 Und hat uns bracht das Leben;
 Des wir sollen fröhlich sein,
 Gott loben und ihm dankbar sein
 Und singen halleluja,
 Halleluja!

Christ lag ynn todes bandē / für vnser sünd gegeben / Des wir sollen
 Derist wider erstandē / vnd hat vns bracht das lebē /

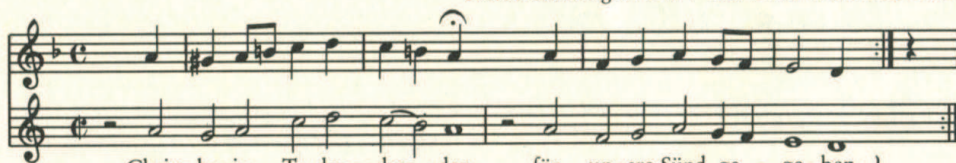
frolich seyn / Goet loben vnd danckbar seyn / vnd singen Alleluia.

Den tod niemand zwingen kund / bey allen menschen finden /
 Das macht alles vnser sünd / seyn vnschuld war zu finden /
 Davon kam der tod so bald / vnd nam vber vns gewald / hielt vns ynn
 seym reich gefangen.

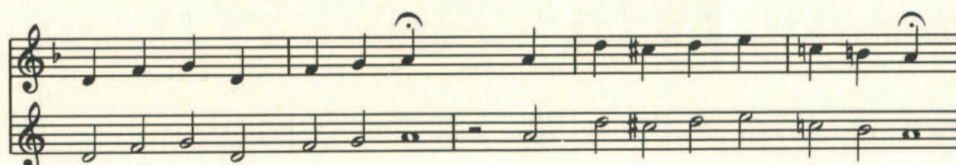
Christ lag in Todesbanden

Johann Walter 1524

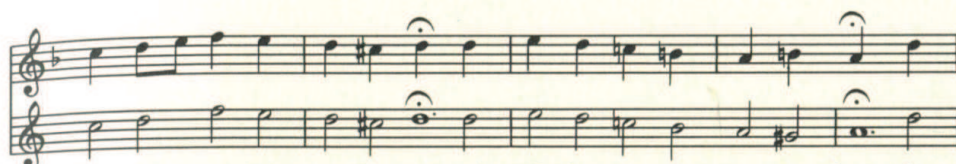
Melodiefassungen: BWV 158/4 und Weißenfels 1714



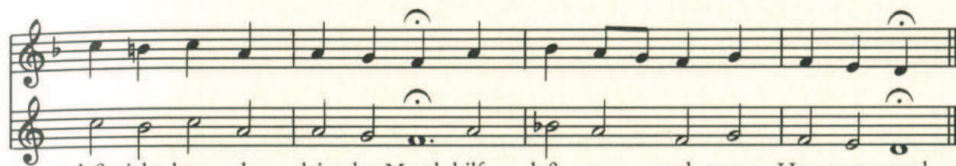
Christ lag in To-des - ban - den, für un - sre Sünd ge - ge - ben, }
der ist wie - der er - stan - den und hat uns bracht das - Le - ben. }



Des wir sol - len fröh - lich sein, Gott lo - ben und ihm dank - bar sein



der sein und dich ru - fen an und willt das Be - ten von uns han: gib,



daß nicht bet al - - lein der Mund, hilf, daß es geh von Her - zen - grund.

Martin Luther 1539

Nahrávka z kostela St. Aurélie, Štrasburk

Rok: 1936

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 2'37

(4.5.1.)

Schweitzer hraje tuto předehru v tempu mírném, ale zdaleka ne pomalém. Od začátku do konce plyne klidně v šestnáctinách, které se proplétají všemi hlasy. Rejstříky jsou jemné, ale přesto výrazné, jasné, zřetelné.

Chorální melodii hraje téměř stále legáto, odsazuje po korunách, ale udělá i výjimku např. v šestnáctinách v 7. taktu na čtvrté době. Na první době však hraje všechny šestnáctiny v legátu. Nepatrně odsadí v 9. taktu mezi první a druhou dobou.

Doprovodné hlasy jsou také hrány převážně v legátu, ale velmi často odsazuje po první ze čtyř šestnáctin. Odsazuje také větší intervaly, jak v manuálu, tak i v pedálu. Pedál hraje téměř neustále v legátu. Chorál není zdobený, je zde vypsána pouze jedna ozdoba – trylek, a to v 7. taktu na druhé době. Jako i jindy, hraje ji z hlavní noty, nejspíše proto, že by se dvakrát opakoval stejný tón.

V této předehře je zajímavý 4. takt, uzavření fráze. V prima voltě Schweitzer mírně zpomalí, pozdrží první šestnáctinu ve druhé době. V tomto případě neodsadí. Udělá to stejným způsobem v seconda voltě, kde i odsadí a ještě poměrně dosti zatěžká šestnáctiny třetí doby.

Nahrávka z Mariefreds kyrka (kostel v Mariefreds)

Rok: 1986

Interpret: Hans Fagius

Délka: 1'02

(4.5.2.)

Tato nahrávka se Schweitzerovou kontrastuje v tempu i zvuku. Chorálová předehra je hrána velmi rychle, v plénu s jazykovým rejstříkem v pedále. Basový hlas tak vyniká, slyšíme zřetelná odsazení synkop, oproti tomu sekundové postupy jsou blíž k sobě. Zakončení fráze v repetici poprvé i podruhé je velmi konkrétní, před poslední dobou je ritardando a na novou frázi interpret poměrně dost čeká. Tato chorálová předehra je celkově pojata velmi virtuózně.

3.4.4. Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639 (Volám k Tobě, Jezu Kriste)

Tato chorálová předehra je také nadepsána „à 2 Clav. et Ped“. Patří mezi nejčastěji hrané předehry ze sbírky *Orgelbüchlein*. Melodie chorálu je zdobená, doprovodný hlas v manuálu je psán víceméně v legátu, bas pulsuje osminovými hodnotami.

*Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ,
ich bitt, erhör mein Klagen;*

verleih mir Gnad zu dieser Frist,
 lass mich doch nicht verzagen.
 Den rechten Glauben, Herr, ich mein,
 den wollest du mir geben,
 dir zu leben,
 meim Nächsten nütz zu sein,
 dein Wort zu halten eben.

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

Wittenberg 1533
 Melodiefassungen: BWV 185/6 und Gotha 1715

Ich ruf zu dir, Herr Je - su Christ ich bitt, er - hör mein Kla - gen; }
 ver - leih mir Gnad zu die - ser Frist, laß mich doch nicht ver - za - gen. }

Den rechten Weg, o Herr, ich mein, den wol - lest du mir ge - ben, dir zu

le - ben, meinm Nächsten nütz zu sein, dein Wort zu hal - ten e - ben.

Johann Agricola 1531

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu

Rok: 1951

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 3'15

(4.6.1.)

Schweitzer nahrál tuto předehru v Günsbachu. Hraje ji v podstatě stále v legátu, odsazuje pouze mezi jednotlivými frázemi.

Tempo je klidné, puls je udáván pedálem. Zvláštní je způsob hry trylku ve 2. taktu, kde slyšíme zcela pravidelné dvaatřicetinové hodnoty.

(4.6.2.)

V porovnání s nahrávkou Schweitzera je tato zdobena mnohem více, než jak určuje zápis. V melodii slyšíme jazykový rejstřík, podle dispozice nástroje se jedná o Vox virginea 8'. Čtvrté hodnoty chorálu jsou jasně odsazované, osminové o něco méně. Mezi osminovou notou s tečkou a následující šestnáctinovou je odsazení nepatrné (např. třetí a čtvrtá doba 1. taktu), šestnáctinové noty jsou hrány po dvou (první doba 2. taktu).

Ozdoby, které jsou vyznačeny v notách, Fagius dodržuje, v některých místech přidává své vlastní. Tak například je zde trylek se zakončením na h^1 ve druhé době 6. taktu, před první dobou 8. taktu hraje skupinku not $c^2-h^1-a^1$, půlové g^1 v 8. taktu ve druhé době ozdobí trylkem se zakončením. V první době 9. taktu a^1 ozdobí mordentem, půlové f^1 v témže taktu trylkem opět se zakončením. 11. takt je celý ozdoben – a^1 v první době mordentem, před h^1 ve třetí době je skupinka $h^1 - c^2$ a navíc opora z c^2 , h^1 ve čtvrté době je zdobeno trylkem se zakončením. Drobné skupinky not slyšíme i před c^2 v první době 13. taktu ($f^2 - e^2 - d^2$) a před f^1 ve čtvrté době 13. taktu ($h^1 - a^1 - g^1$). V posledním taktu je na a^1 první doby mordent, na g^1 druhé doby trylek s rychlým zakončením, který je v podstatě propojením se závěrečným tónem f^1 třetí doby.

Co se týče doprovodných hlasů, plynou klidně, v některých místech je slyšet mírné zadržení první ze skupinky čtyř šestnáctinových not (např. v první době 4. taktu, třetí době 6. taktu, v první době 7. taktu). Tyto hlasy zdobené nejsou, pouze na posledním hraném tónu f^1 , který je v doprovodu v levé ruce, je přidán mordent.

3.5. Preludia, toccaty a fugy

Preludium je odvozeno od latinského slova *praeludere*, které znamená hrát „předem, před něčím“. Původně bylo krátkou skladbičkou, která sloužila jako

předehra k vokálním skladbám - písním, motetům, madrigalům nebo chorálům. Bylo psáno většinou pro loutnu, cembalo nebo varhany.

Preludium patřilo k prvním skladbám instrumentální hudby, charakteristickými prvky byly např. běhy, akordy, dvojhmaty, různé figurace. Preludia byla často improvizována. Pro skladby obdobného charakteru byly používány názvy jako např. preambulum, intonatio, capriccio, toccata, intrada, fantasia, ricercar, tiento aj.

K toccatě, původně jednoduché, přibýly na konci 16. století a dále ve století 17. fugované části ve stejné tónině. V tvorbě severoněmeckých skladatelů mají podobu volnějších recitativních ploch střídajících se s přísnějšími kontrapunktickými, vzniká tzv. toccatová fuga. Zde můžeme jmenovat například Dietricha Buxtehudeho (1637 - 1707) a Nikolause Bruhse (c. 1665 - 1697).

Spojení dvou samostatných skladeb toccaty a fugy, či preludia a fugy, nacházíme u Johanna Sebastiana Bacha. Přísně polyfonní fuze předchází volněji utvořené preludium, toccata nebo fantazie. Hudebním obsahem spolu obě věty většinou velmi souvisejí.

3.5.1. Preludium a fuga C dur, BWV 545

Preludium je majestátní, zejména tři takty na začátku, které jsou dokonponovány později, stejně jako i poslední čtyři takty. Tyto takty jsou efektní tím, že ukazují na nejvyšší a nejnižší tón nástroje – v manuálu skladba začíná nejvyšším tónem c^3 , v pedálu běží až k nejnižšímu C.

Preludium C dur

Nahrávka z kostela All Hallows v Londýně

Rok: 1935

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 2'28

(4.7.1.)

Co se týče tempa, Schweitzer se příliš neodlišuje od současných pojetí interpretace. Volí tempo střední. Preludium začíná velmi pomalými šestnáctinami v pedálu, poté od 4. taktu postupně zrychlí. Dále už v podstatě zůstává v jednotném tempu (mimo menší ritardanda), až zase závěr preludia velmi zpomalí. Metrům je plynulé, akcentuje po „půltaktech“, tedy na první a třetí dobu.

Přestože je preludium krátké, tištěno pouze na dvou stranách, je zde slyšet až příliš mnoho tempových změn a velká ritardanda. První zpomalení najdeme na konci 6. taktu, je zcela přirozené a dokonce i zajímavě řešené. Schweitzer protáhne poslední osminu a počká na první dobu. Další zpomalení je zcela logické před 12. taktem. Větší zpomalení je možno nalézt od 22. taktu. Na tóniku, do které celý tento úsek ústí, v podstatě vůbec nepočká, nepřipraví ji.

Zvláštním způsobem řeší ritardando na konci 26. taktu. Zatěžkává postupně pedálové šestnáctiny od třetí doby, na nejvyšší *d¹* nečeká, udělá malou dramatickou pauzu před druhou osminou 27. taktu, odtud hraje zase v tempu, ale jen do konce taktu, kde dělá další zpomalení na poslední době. Odtud dělá velký závěr s širokým ritardandem, závěrečný akord drží déle, než je uvedeno v notách, i když je v souladu s velkým zpomalením.

Preludium je rejstříkováno v barokním plénu, tak jako ho slýcháme i dnes. Střední část hraje slaběji, využívá žaluzie. Zavírá je ve 12. taktu. Návrat na silnější manuál není už tolik zřetelný, ve 23. – 24. taktu žaluzie otevírá.

Dalo by se říci, že téměř celé preludium Schweitzer hraje v legátu, jen občas odsadí po první šestnáctinové notě, v obou rukách stejně, poté sváže do další první ze čtveřice šestnáctin.

Pro tuto nahrávku preludia i fugy je typické, že Schweitzer nedodrжуje psané pauzy. Už v počátečních pedálových bězích chybí psaná osminová nota C, drží ji vlastně jako čtvrtovou, nezdá se, že by to bylo přičiněním akustiky. Dále jsou překvapivá protažení osminových not na délku čtvrtové v taktu 8. (třetí doba), 9. (třetí doba), 10. (první doba) a 18. (první doba). Dalo by se říci, že pauzy zde vůbec nedodrжуje. I když odsadí, zní mu tóny či akordy do psaných pauz (např. pedál v 9. taktu, pravá ruka ve 12. taktu).

Oproti tomu překvapivě odsadí v 7. taktu vše hned po první šestnáctině – nejen psané osminy, ale dokonce i pedálové čtvrtové C. Také v 16. taktu čtvrtové noty v levé ruce a pedálu zamění za noty šestnáctinové.

Co se týče ozdob, jsou příliš rychlé, pouze v 19. taktu velmi zpomalí první dvě doby, od třetí doby hraje zase v tempu. Trylek ve 20. taktu nedělá, předchozí mordent je „předražný“, před dobou.

Nahrávka z Kristine kyrka (kostel sv. Kristiny) ve Falunu

Rok: 1989

Interpret: Hans Fagius

Délka: 1'54

(4.7.2.)

Mezi touto a Schweitzerovou nahrávkou je patrný rozdíl již v tempu. Fagius hraje preludium značně rychleji, tempo se nemění, jsou zde jen menší ritardanda, jako například ke konci 11. taktu, v pedálovém sólu před 27. taktem a pochopitelně v závěru. Rejstříkování je stejně jako u Schweitzerovy nahrávky v plénu nástroje, barva se však v průběhu skladby nemění. Fagius mnohem více artikuluje v jednotlivých hlasech. V pedálových motivech prvních tří taktů a také v obdobných na konci preludia zdůrazňuje šestnáctinovou pomlku. Pedálová linka je na této nahrávce dost zřetelná, jasně slyšíme artikulaci. Například v 10. taktu je prodloužena první ze čtyř osmin, ostatní jsou kratší. Osminové noty pedálu v taktech 20, 21, 22 jsou poměrně krátké.

Fagius dodržuje předepsané ozdoby, dokonce trylkuje na sopránovém c^2 v taktech 24 – 26.

Fuga C dur

Nahrávka z kostela All Hallows v Londýně

Rok: 1935

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 4'25

(4.7.1.)

Rejstříky jsou na začátku fugy v nahrávce Alberta Schweitzera jemnější, bez mixtur, v pedálu není jazykový rejstřík. Poměrně dost střídá v průběhu fugy

dynamiku. Fugu začíná na II. manuálu, který v 38. taktu zavře pomocí žaluzie. Ve 44. taktu dosáhne silnějšího zvuku přechodem na I. manuál, kde je už připravená mixtura tónem C, potom se přidá levá ruka ve 45. taktu. Zeslabení přichází v 55. taktu na čtvrté době. Pedál je stejný, zde dost vystupuje do popředí. Opět přechází na II. manuál, v tom případě je levá ruka na II. manuálu už od začátku 55. taktu, v 62. taktu je přidána mixtura na druhou dobu. 65. takt je ale opět bez mixtury na druhé době, přidává se potom v 73. taktu na první dobu. V průběhu 84. taktu zesílí, dosahuje toho otevřením žaluzie II. manuálu. Na závěrečný pedálový úsek přidá před 100. taktem mixturu v pedálu.

Začíná opět velmi pomalu, v podstatě jen na půlových notách. Poté zrychlí do tempa, které zase drží v průběhu téměř celé fugy. Tempo je přiměřené. Na třetí nástup tématu, který se objeví v pedálu, nečeká, čtvrtý nástup už připraví. Při třetím nástupu tématu chybí menší akcent.

Fuga dále plyne opět s akcenty po půltaktech, velmi hladce, zpěvně, přirozeně. Jednotlivé hlasy si odpovídají navzájem. V 54. taktu je překvapivé poměrně velké zpomalení, zatěžkává už osminové noty v pedálu v 53. taktu. Od 55. taktu hraje zase v tempu. Další zpomalení přichází od 70. taktu. Není tak náhlé, zato probíhá v delším úseku (v podstatě ve třech taktech). Do tempa se vrací v 73. taktu, současně se změnou dynamiky. 85. takt mírně připraví.

S nástupem pedálu ve 100. taktu už tempo zatěžkává, od 105. taktu (respektive 106. taktu – s nástupem tématu v sopráně) dělá velké, snad až přehnané, ritardando. Nakonec ale nezpomaluje kontinuálně do konce, poslední dva takty jsou rychlejší. Jakoby „skočí“ do 110. taktu, který je potom nepatrně rychlejší.

Téma fugy hraje Schweitzer téměř v legatu. Ve fuze odsazuje v podstatě po ligaturách a větších intervalech. To je patrné už i v tématu, odsazení je po ligatuře ve 3. taktu a při oktávovém kroku ve 4. taktu. V pedálovém hlase je artikulace značně nejasná.

Ozdoby jsou nesrozumitelné, příliš rychle hrané (např. 14. takt, 44. takt, 61. takt). Trylek v 15. taktu hraje jako obal (tóny *g-f-e*), ve 48. taktu trylek vynechává úplně.

Pauzy ve fuze opět nedodržuje, stejně jako v preludiu (např. 14. takt, 23. takt – v pedále, 25. takt, 38. takt, 56. takt – v sopránu, 75. takt, 83. takt – v pedálu). Oproti tomu překvapivě pouští pedál 36. taktu dřív, v podstatě hned na taktové čáře.

Nahrávka z Kristine kyrka (kostel sv. Kristiny) ve Falunu

Rok: 1989

Interpret: Hans Fagius

Délka: 3'16

(4.7.2.)

Tempo fugy v podání tohoto interpreta je poměrně rychlé, v průběhu nejsou žádná velká zvolnění. Rejstříky jsou stejné od začátku až do konce, vše je opět v plénu.

Artikulace je jasnější, půlové noty hlavy tématu jsou mírně odsazené, větší odsazení je až před čtvrtou z nich, která je ligaturovaná do první doby následujícího taktu. Tato artikulace je dodržena ve všech nástupech tématu. Čtvrťové sekundové postupy v pedále jsou delší (takt 27), oproti tomu osminové noty jsou kratší (31., 32. takt).

Fagius opět dodržuje předepsané ozdoby, na některých místech přidává další (například trylky na *fis*¹ ve čtvrté době 7. taktu a na *cis*² ve čtvrté době 66. taktu, před finálním akordem hraje závěr trylku spíše jako příraz).

3.5.2. Preludium a fuga c moll, BWV 546

Vznik této skladby je kladen do závěru Bachova výmarského období, přesto se vyskytují pochybnosti, zda tyto dvě části patří dohromady. Fuga byla pravděpodobně napsána dříve, preludium bylo dokončeno v Lipsku a připojeno k ní.⁵⁸

V preludiu se střídají plochy monumentální, s akordickým tématem, a části s triolovým pohybem. Jako i u jiných skladeb J. S. Bacha z tohoto období i zde

⁵⁸ SPITTA, Philipp: *Johann Sebastian Bach, his work and influence on the music of Germany, 1685 – 1750*. S 687-688.

můžeme vysledovat italské vlivy. Například toto střídání dvou kontrastních ploch je možné chápat jako orchestrální tutti a po něm následující instrumentální sólo, jako vivaldiovské concerto grosso. Toho si je vědom i Albert Schweitzer, jenž se snaží o maximální napodobení orchestrálního či instrumentálního vzoru. V akordických pasážích jsou obsaženy motivy „vzdechů“ a naléhavé stoupající akordy, které si mezi sebou vzájemně odpovídají. Celý úvod preludia se opět vrací v závěru a je, až na výjimky, věrně reпрizován.

Preludium je možné zapsat v tomto schématu: (akordický díl A, triolový díl B)

Díl A/B	takty	charakteristika pasáže
A	1 – 5	<i>homofonní akordický dialog obou rukou, pedálová prodleva na tónice</i>
	5 – 13	<i>osminové motivy vzdechů střídající se s opakujícím se pedálovým motivem</i>
	13 – 25	<i>triolový pohyb nad pedálovou prodlevou na dominantě, kadence do c moll</i>
B	25 – 49	<i>uvedení kontrastující plochy, motiv odvozen z triolového pohybu dílu A</i>
A	49 – 53	<i>akordické téma v dominantním stupni</i>
B	53 – 70	<i>triolový pohyb s několika typy kontrapunktů (stoupající půlové noty, tečkovaný rytmus, osminové basy, synkopy)</i>
A	70 – 81	<i>motivы vzdechů, opakující se pedálový motiv, triolový pohyb v levé ruce nad pedálovou prodlevou</i>
B	81 – 85	<i>krátký úsek, pedálový motiv dílu B, triolový pohyb vnitřních hlasů</i>
A	85 – 97	<i>stejné motivы jako v taktech 13 – 25</i>
B	97 – 120	<i>zpracování triolového motivu, dva nástupy (97, 117)</i>
A	120 – 144	<i>téměř identický díl jako začátek, zdvojená pedálová prodleva v taktech 120 – 124</i>

Fuga c moll byla některými muzikology přisuzována jiným skladatelům, především kvůli části začínající v taktu 121. Objevuje se i názor, že někdo takty

121 – 137 připsal, dokonce, že by bylo možné je i vynechat. Fuga však zůstává součástí Preludia c moll a Albert Schweitzer velmi dobře vystihl charakter obou.

Preludium c moll

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu.

Rok: 1951

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 7'43

(4.8.1.)

Je velmi překvapivé, kolik detailů artikulace dokázal Schweitzer nalézt ve své době. Jsou to například odtahy, které přesně napodobují vzdechy (například v taktu 6, 8, 125, 127), nebo psaný tečkovaný rytmus, kde velmi jasně odděluje šestnáctinovou notu, hraje ji jako triolu (takt 57, 61, 66 – 69, 79, 100).

Obdivuhodná je Schweitzerova snaha o kontrast mezi plénovými majestátními plochami s pedálem a díly, kde je převážně manuálová hra. Pečlivě hledá místo, kde by vystřídal manuály či změnil rejstříky, uvažuje nad každým tónem, který by dodržetím své psané hodnoty narušil jeho záměr.

Preludium začíná v plénu hlavního manuálu. Úvod je hrán grandiózně, akordy střídající se mezi oběma rukama jsou dlouhé, často vplývají jeden do druhého.

Půvabná je pedálová artikulace, především oddělení obou tónů *h* v 6. taktu, kde druhé z nich zároveň nepatrně pozdrží. Je otázkou, proč některé pasáže nechává zcela bez artikulace, hraje je celé legáto (např. trioly pravé ruky mezi takty 10 – 12, v podstatě celá plocha mezi takty 15 – 24 atd.). V taktu 13 odsazuje celou první dobu včetně středních hlasů, sváže druhou dobu ke třetí.

Úvod preludia končí v taktu 25 akordem c moll. Ten je připraven v předchozím taktu menším zpomalením. Následuje plocha jemnější svým charakterem, bez pedálu, Schweitzer se snaží tuto jemnost ještě podtrhnout změnou rejstříků – přechází na vedlejší manuál. Pozdrží nepatrně šestnáctinové *g¹* v sopránovém hlase a zároveň pustí celý akord kromě půlového *c¹* v manuálu. Musí pustit i pedálové *C*. Tato plocha je celkově hrána v pomalejším tempu. V průběhu preludia se ale opět zrychlí, takže identický závěr s úvodem je hrán ve

stejném tempu. V 39. taktu nastupuje pedál, Schweitzer však nechává zvuk ve stejné síle, aby více vynikla akordická část od 49. taktu. Ta je připravena ritardandem ke konci 48. taktu, s první dobou 49. taktu se vrací na plno hlavního manuálu. Není to však na dlouho, s první dobou 53. taktu je již opět na vedlejším manuálu, pedál nemůže zůstat, byl by příliš silný, proto je zkrácen.

Trioly, které zde pravidelně plynou, jsou hrány téměř stále v legátu, ale hlasy tvořící kontrapunkt jsou artikulovanější. U hlasů se čtvrtovými hodnotami, je slyšet převážně odsazení před druhou dobou, osminy v taktech 58, 59 jsou příliš dlouhé.

V 70. taktu se objevují motivy z akordické části, proto zde Schweitzer opět přidává na síle (od druhé osminy první doby). Akordy půlových hodnot v taktech 76 a 77 jsou drženy příliš dlouho, pauza je zdeformována. Od druhé osminy 78. taktu hraje opět na slabším manuálu, pouští proto celý akord již s první osminou. Na první dobu 82. taktu přidává rejstřík, stejně tak i před druhou dobou 84. taktu.

Čtvrtové dvojhlasy pravé ruky v taktech 91 a 92 jsou hrány krátce. V polovině 96. taktu je ritardando, které připravuje pedálové *F*. Do tempa se však nevrací, pokračuje dále v tempu pomalejším.

Větší zpomalení je slyšet od poloviny 115. taktu do nástupu pedálu v taktu 117. Zatěžkávání pokračuje až do 120. taktu, kde se vrací téma začátku. Zajímavé je, že toto téma již není připraveno, ale objeví se zcela náhle.

Celé preludium je zakončeno poměrně velkým ritardandem, ale ve druhé polovině předposledního taktu, kde již není triolový pohyb, je vše rychlejší, závěr překvapí dříve, než přijde. Finální C dur akord není dodržen, v zápisu je dokonce i koruna.

Ozdeb v preludiu není mnoho, mordent v 5. taktu Schweitzer vynechává, trylek v 24. taktu hraje z vrchní noty.

Ještě jednou zajímavostí, kterou z nahrávky lze slyšet, je používání žaluzií. Slyšíme je například v taktech 63, 97, 105, 112.

Nahrávka z Kristine kyrka (kostel sv. Kristiny) ve Falunu**Rok: 1989****Interpret: Hans Fagius****Délka: 6'02**

(4.8.2.)

Tempo preludia je poněkud rychlejší než u Schweitzerovy nahrávky, plyne rovnoměrně s několika mírnými zpomaleními, kdy se připravuje návrat počátečního motivu – např. v taktu 48, 119 a v závěru. Preludium je hráno v plénu, pomocí artikulace je dosaženo kontrastů mezi jednotlivými plochami.

V taktech 6, 8, 9, 71, 73, 74, 125, 127, 128 jsou osminové noty svázány po dvou, po nich následující trioly jsou vázány po třech. V triolové části mezi takty 21 a 48 je vždy nepatrně zadržena první osmina v taktu, čtvrté noty pedále a v levé ruce jsou dlouhé, větší odsazení je vždy po dvou taktech (před 43., 45., 47. taktem atd.). Oproti tomu osminové noty v taktech 58, 59 jsou krátké, motiv v tenorovém hlasu mezi takty 66 – 69 je pečlivě artikulován jako dlouhá a krátká nota.

V závěru preludia je ritardando jen mírné. V předposledním taktu Fagius pouští celý dominantní akord dříve, než zazní c^2 . To poté zahraje samostatně, prodlouží jej a preludium uzavře akordem C dur.

Fuga c moll**Nahrávka z farního kostela v Günsbachu.****Rok: 1951****Interpret: Albert Schweitzer****Délka: 7'11**

(4.8.1.)

Schweitzer začíná nenápadně bez mixtur, v tempu klidném, ale přesto hraném jako *alla breve*. Expozice plyne bez jakéhokoli čekání, téma se vždy objeví jakoby mimochodem. Její konec v 59. taktu je poměrně dost připraven v předchozích dvou taktech.

Celé provedení fugy je velmi zajímavé. Jak je u Schweitzera zvykem, přechází okamžitě na vedlejší manuál, zde hned druhou osminou první doby (*g*),

pochopitelně musí nutně zkrátit celý c moll akord, který je psán jako půlová hodnota.

Podle poslechu v akustice přechází ještě na slabší manuál v taktu 73, opět druhou osminou první doby v pravé ruce, druhou dobou v ruce levé. Do původního zvuku provedení se vrací v taktu 86, opět druhou osminou první doby. I zde je nutné pustit psané půlové hodnoty, díky dozvuku se tato místa překrývají. Vše má svoji logiku, přechází vždy v místě, kde začíná nějaká osminová fráze.

Další předěl v provedení je mezi takty 97 a 98. Toto místo řeší zajímavě, v pedálu končí na první době 98. taktu téma, ale finální nota není připravena, teprve po jejím zaznění je prodloužena osminová pomlka v tenoru. Podle poslechu nahrávky je možné, že osminový motiv v levé ruce hraje na silnějším manuálu, pravou ruku k ní přidává na první době 104. taktu. Ve 115. taktu provedení končí pedálová linka a v tomto taktu se zdá, že Schweitzer začíná používat žaluzie. Po jejím zavření se rovněž nepatrně zpomalí tempo. Velmi překvapivě řešený je úsek mezi takty 121 a 140, odkud pokračuje závěr celé fugy.

Schweitzer k vytvoření dojmu echa využívá opět žaluzie, které vždy v průběhu melodie ve čtvrtových notách otevírá či zavírá, jak je naznačeno v notovém materiálu v příloze.

Na konci provedení je žaluzie před nástupem pedálu otevřena, Schweitzer ještě přidává na zvuku a zároveň fugu zatěžkává až do konce. Celá fuga končí v plenu nástroje, od 154. taktu se tok osmin stále více zpomaluje.

Jak u Schweitzera je obvyklé, v předposledním taktu v ritardandu nepokračuje, finální C dur akord není nikterak významně připraven a psaná celá nota s korunou by pro mnohé jistě nebyla dostačující.

Ve frázování se Schweitzer snaží dodržet svůj záměr, ne vždy je to slyšet tak, jak asi zamýšlel. Téma začíná v legátu, odsazení je vždy po první době a před poslední čtvrtovou notou v taktu, to znamená, že váže druhou a třetí dobu. Sextu 4. taktu tématu odsazuje, na půlové notě 5. taktu tématu hraje trylek se zakončením, který začíná na hlavní notě, aby tím zdůraznil melodickou

linii (trylek vynechává v technicky náročnějších místech a v pedálu). V 58. taktu zdobí také c^2 v první době.

V provedení se také několikrát objevuje motiv dvou čtvrtvých not a po nich následující půlové (např. takt 60, 61,62, 99, 100, 101, 102). Je hrán velmi zřetelně, odsazení jsou jasná. V již zmiňovaném úseku mezi takty 121 a 140 dodržuje zvolenou artikulaci, jak je opět naznačeno v notách v příloze.

Také v této fuze najdeme několik míst, kde nejsou přesně dodrženy psané hodnoty. Například v taktu 72 hraje f^1 v sopránů jako čtvrtvovou notu, takže je slyšet postup $f-e-d$ jako jeden hlas. Ve 105. taktu hraje a^1 v altu o oktávu výš, což také naruší vedení hlasů. Ve 112. taktu hraje ve třetí době a^1 pouze jako osminovou notu, ve 113. taktu hraje na první době c^2 místo psaného f^1 .

Těchto několik kritických poznámek však nemůže nic ubrat na velkoleposti, která z nahrávky na posluchače působí.

Nahrávka z Kristine kyrka (kostel sv. Kristiny) ve Falunu

Rok: 1989

Interpret: Hans Fagius

Délka: 5'27

(4.8.2.)

Fuga na této nahrávce pokračuje v plénu po preludiu ve stejné registraci. Nejvíce zaujme artikulace. Pokud se podíváme na téma, půlové noty jsou dlouhé, čtvrtvové noty ve druhém a třetím taktu jsou od sebe odlišeny. První dvě v taktu jsou téměř svázány, poslední dvě jsou ve své délce kratší než první, ale delší než druhá čtvrtvová nota. Toto pravidlo interpret dodržuje v průběhu celé fugy. Ozdoby na konci tématu jsou řešeny tak, že první čtvrtvová nota je bez trylku, ten je přesunut na půlovou notu třetí a čtvrté doby. Trylek je zakončen obalem a propojen tak k poslední notě tématu. Trylky se nachází při všech uvedených tématu, která se ve fuze objevují, v pedále na některých místech (např. v taktu 56). Ve 38. taktu je vyznačen trylek na e v tenorovém hlase, Fagius jej akceptuje a trylkuje celé čtyři doby, stejně jako i trylek v taktu 85.

Motiv mezi takty 122 a 132 má svoji vlastní artikulaci, čtvrtvová nota v první době je delší, ostatní tři jsou kratší, oktávy v levé ruce jsou hrány velmi

krátce. V taktech 133 – 136 začíná frází druhou dobou, po první době je zřetelné odsazení.

Závěr je řešen zajímavě. Zde už je slyšet větší ritardando, akord v první době 157 taktu je prodloužen, po něm následuje odsazení a s velkým zpomalením fuga končí.

3.5.2. Preludium a fuga C dur, BWV 547

Tato skladba pochází z Bachova vrcholného lipského období, říká se jí také „vánoční“. Je psána v 9/8 taktu. Úvodní motiv prochází celým preludiem, všechen motivický materiál je obsažen už v prvních třech taktech. Rytmický puls basových tónů vyvažuje šestnáctinové běhy v manuálu.

Fuga je postavena na téměř vokálním tématu, které je velmi krátké, ještě v prvním taktu moduluje do dominanty. Fuga celkově není příliš dlouhá, zato plná napětí, z jednohlasu postupně přejde až do pětihlasu.

Preludium C dur

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu.

Rok: 1951

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 6'45

(4.9.1.)

Artikulace je v průběhu skladby poměrně kompaktní, lze vysledovat, že téměř vždy Schweitzer odsazuje první ze tří osmin, další dvě jsou svázané k další době. Stejně tak v šestnáctinách odsazuje první z nich, ostatní jsou legátem svázané s další dobou. V motivech, kde je osmina a čtyři šestnáctiny, opět je odsazena osmina, ostatní svázané k další době.

V motivu, který se poprvé objeví v pedálu v 5. taktu, je svázaná osmina s následující čtvrtovou notou (lehká doba k těžké). Vše toto se zdá být pro Schweitzerovu hru typické. Jediná artikulační nesrovnalost je ve druhém a třetím taktu, kde váže v pravé ruce druhého taktu čtvrtovou notu s osminovou, mordent na první čtvrtové notě nedělá, ve třetím taktu však odsadí první čtvrtovou notu, aby následující osminovou svázal ke čtvrtové notě druhé doby.

Zde dělá mordenty na druhé a třetí době, podobně jako ve druhém taktu. V některých místech se od tohoto způsobu hry odchýlí.

Například v taktech 20 – 22 by se zdálo, že záměrně hraje téměř vše legáto, jelikož je na slabším manuálu, ale už v taktu 23 opět odsazuje po první ze tří osmin. I v této skladbě najdeme nedodržení hodnot, většinou jde o čtvrté noty v jednom z hlasů (např. v taktech 14, 22, 36, 38, 52, 62 vždy na první době). Tón v harmonii potom chybí, jeden z hlasů nedozní.

Pedálové čtvrtky jsou ve většině případů delší, pokud následuje pauza. V taktech 73 – 76 odsazuje čtvrté akordy zároveň s osminou v běžícím hlase. Zdálo by se zpočátku, že by důvodem mohla být obava, aby šestnáctiny pod akordem nezanikly. Ale od taktu 75 jsou šestnáctiny v sopráně, i zde jsou akordy zkráceny. Naopak akordy v taktech 77 – 79 jsou spíše delší. V pedálu v 79. taktu si Schweitzer přidává na první dobu tóny. Poslední akord v 79. taktu vůbec neodsadí, sváže jej k první době taktu 80.

Tempo celého preludia se v podstatě nehýbe, mírná zvolnění jsou přirozená a zcela nepostřehnutelná. Velké ritardando je až na konci od 86. taktu, poté je preludium zpomalováno až do finálního c.

Co asi nejvíce zaujme v tomto pojetí skladby, je rejstříkování, respektive střídání dynamiky. Skladba začíná v plénu, což je obvyklé. Dynamicky slabší místo je již v 8. taktu, od druhé z osmin. V taktu 13 opět přechází do silnějšího zvuku.

Dynamické rozdíly se mohou zdát nelogické, na slabší manuál se přechází v místě, kde je ještě pedál, tam kde pedál končí, Schweitzer přechází na manuál silnější. Dal by se očekávat přechod do slabší dynamiky až v taktu 13. Ve zvuku slabší je opět 20. takt, kde Schweitzer použil žaluzie, odsazení není slyšitelné, ale v 31. taktu je velký dynamický skok. Je pravděpodobné, že Schweitzer má asistenta, který přidává rejstříky. V taktu 39 žaluzie zavírá, později je otevře v taktu 48. Je zároveň přidán i rejstřík. V síle zůstává velmi krátkou dobu, ubírá hned v 52. taktu. Zde se zdá, že čtvrté noty jsou zkráceny z důvodu skoku na vedlejší manuál. Ten se drží pouze po dva takty, poté je opět vystřídán.

Další změna je v 58. taktu, trvá jen dva takty, poté přechází na silnější manuál. Slabší dynamika se objeví naposledy v 68. taktu, na síle se přidává až

v akordech od 77. taktu. Zde v pauzách třetích dob se dá zjistit, že Schweitzer asistenta má. Je slyšet klapání rejstříků při jejich vytažení. Klapnutí zazní těsně před akordem, hráč by to takto nemohl stihnout bez asistence. V průběhu celého preludia je dynamických změn příliš mnoho, některé plochy jsou velmi krátké. I přes nelogičnost těchto rozdílů působí tato interpretace velmi svěže, na svou dobu jistě novátorsky.

Nahrávka z Kristine kyrka (kostel sv. Kristiny) ve Falunu

Rok: 1989

Interpret: Hans Fagius

Délka: 5'07

(4.9.2.)

Preludium je hráno na rozdíl od Schweitzerovy nahrávky celé v plénu, v rychlejším tempu. Artikulace je také odlišná. Osminové noty motivu prvního taktu jsou odsazované, první ze tří je vždy delší, přesto ostatní nejsou krátké. Mordenty na čtvrtkových notách druhého taktu se opakují i na dalších místech skladby (např. ve 3. taktu). Šestnáctinové noty hraje Fagius v kratší artikulaci (viz např. takt 30 nebo 31). V 73. taktu akordy nad šestnáctinami zkracuje, ale ne tolik jako Schweitzer. Hlas se šestnáctinovými notami je tak dobře srozumitelný.

Fuga C dur

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu.

Rok: 1951

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 7'45

(4.9.1.)

Tempo fugy volí Schweitzer velmi pomalé, pěkně a zpěvně připravuje nástupy témat v jednotlivých hlasech, odsazení jsou měkká. Zvuk začátku fugy je jemný, jsou použity pouze osmistopé a čtyřstopé rejstříky.

V průběhu fugy se nachází mnoho zpomalení, některá působí až přehnaně. První je hned ve 3. taktu, zde to vypadá spíše na technický problém, protože je zcela nelogické. Přípravy témat a závěry jsou velmi hezké a přirozené.

S nástupem pedálu tempo fugy celkově klesne. Hodně se zpomalí v 53. taktu, odtud je ještě pomalejší. Další ritardando je od konce 61. taktu, dále je to příprava 64. taktu. V taktech 64 – 65 se dá očekávat spíše tempo zpomalené, ale překvapí akordy, které se s pauzami střídají trochu rychleji.

Akordy jsou navíc prodloužené, díky tomu i pauzy kratší. Poslední C v pedálu je logicky připravené, odtud pokračuje tempo zase rychlejší. Od konce 70. taktu je slyšet velké ritardando až do konce fugy, takže tempo zde je skutečně velmi pomalé. Poslední akord je krátký, tak, jak je v notovém zápisu.

Je nutné se zmínit také o změnách v rejstříkování v průběhu fugy. Po jemném začátku, který je ale hrán na silnějším manuálu, přechází Schweitzer na manuál vedlejší ve 27. taktu na druhé šestnáctině druhé doby. Tím je zkrácena osminová nota v altu z osminy na šestnáctinu. Na silnější manuál přechází v 34. taktu na druhou šestnáctinu poslední doby. Zde osmina v sopránů zkrácena není, na silnější manuál přechází levou rukou. Velmi překvapivé a nelogické je přidání mixtury na třetí dobu v taktu 44. Ve 47. taktu otevírá žaluzie. Fuga končí v plénu nástroje.

Artikulace je opět typická pro Schweitzerův způsob hry. V tématu je odsazení hned po ligatuře prvního tónu. Poté odsazuje první ze čtyř osmin, ostatní jsou legátem svázané až zase k první z osmin další doby. Lze říci, že ve Schweitzerově artikulaci nacházíme jakési pravidlo. Jako i v jiných skladbách i zde Schweitzer některé noty zkracuje, jiné naopak prodlužuje. Např. v 15. taktu zkrátí čtvrté noty třetí doby na osminy, v 41. taktu odsadí na první době soprán zároveň s altem po první osmině. V 66. taktu naopak tercií na čtvrté době drží až k taktové čáře, zde teprve odsadí. Prodlouží také sopránové *g* ve druhé době 67. taktu na čtvrtovou hodnotu, další *g* v tomto taktu naopak zkrátí, nedodrží ligaturu do čtvrté doby. Preludium tvoří s fugou ve Schweitzerově podání kompaktní celek.

Nahrávka z Kristine kyrka (kostel sv. Kristiny) ve Falunu

Rok: 1989

Interpret: Hans Fagius

Délka: 5'07

(4.9.2.)

Fuga je hrána opět v plénu, s jazykovým rejstříkem v pedále. Jednotlivé tóny tématu jsou všechny odsazované, po ligatuře více, šestnáctinové noty méně, osminové opět více. Celá fuga běží v jednotném tempu, od taktu 56 je cítit mírnější zatěžkávání v tempu i agogice, v taktu 63 již větší ritardando, stejně tak i v první polovině taktu 66. Od třetí doby 66. taktu běží závěr fugy opět v původním tempu až k předposlednímu taktu 71. Zde je mírné zpomalení, jež vyústí v osminový akord C dur.

3.5.3. Toccata, Adagio a fuga C dur, BWV 564

Tato skladba se datuje do výmarského Bachova období, považuje se za vrcholné dílo těchto let. Nacházíme zde vlivy italské hudby, což je například i samotná třívětá forma, kterou známe z italského koncertu.

Začátek toccaty je psán recitativně, v úvodních motivech je vidět jakási otázka a odpověď, následuje rétorická plocha, která může být interpretována rozličnými způsoby. Přechází do dlouhého a členitého pedálového sóla, jež je přípravou k třetímu dílu toccaty.

Mezi toccatu a fugu v tónině C dur Bach vkládá pomalou větu s tempovým označením Adagio, která je v paralelní tónině a moll. Melodie je kolorovaná, ariózní, doprovázená homofonním dvojhlasem v manuálu a ostinátním basem v pedálu. Adagio končí ve 22. taktu v tónině a moll a následuje plocha s tempovým označením Grave. V deseti taktech tohoto Grave se dostáváme složitými modulacemi do tóniny C dur, ve které je psána opět fuga. Zde vidíme italský vliv (durezza e ligature, střídání konsonancí a disonancí).

Fuga je psána v 6/8 taktu, má kontrastně veselý charakter. Téma je poměrně dlouhé (končí v 10. taktu), využívá efektu pomlky. Dílo ukazuje úžasnou Bachovu schopnost vstřebávat cizí vlivy, navazovat na ně a nakonec je i překonávat.

Toccatá C dur

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu.

Rok: 1952

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 7'35

(4.10.1.)

Toccatá je hrána v přiměřeném tempu, rozhodně ne virtuózním. Úvod toccaty, který je tvořen manuálovými dvaatřicetinovými běhy a po nich následující plochou sólového pedálu, je hrán téměř přesně podle Bachova zápisu, avšak nejsou dodrženy některé psané hodnoty.

Například hned v prvním taktu Schweitzer prodlužuje f^2 a e^2 v závěru motivů, pauzy tím nutně zkrátí. Oproti tomu ve druhém taktu c v závěru skupiny zahraje krátce. Dále celou řadu agogicky člení prodloužením některých „těžkých“ dob, což ale nikterak neruší plynulost běhu.

V 8. taktu poprvé zazní pedál – pouze tónickým C. Přestože je Bachem psán jako osminová nota, Schweitzer jej pouští zároveň s manuálem, takže zní přes celou třetí dobu.

Od 9. taktu jsou dvaatřicetinové noty poněkud nesrozumitelné, do manuálu přidává šestnáctistopý rejstřík. Pedálová C jsou delší, než je v notovém zápisu.

Ve 13. taktu přichází krásné pedálové sólo. Začátek (první řádek) je hrán víceméně v legátu, poslední tóny jsou opět delší, tím se opět zkracují efektní pauzy. Teprve od poloviny 19. taktu je slyšet artikulace. Podle způsobu jemu vlastním odděluje šestnáctiny ve skoku před čtvrtou ze šestnáctin, například ve 21. a 22. taktu v první, třetí a čtvrté době. Vypsání trylky v taktech 24 a 27 jsou hrány z hlavní noty.

Motiv šestnáctinové noty a dvou dvaatřicetinových jdoucích po ní (třetí doba v taktu 25 a 26 nebo první doba v taktu 27) je hrán legáto, zdá se, že zde používá hry patou. V závěru pedálového sóla naopak artikuluje více než obvykle, odděluje $g-fis$ v taktech 30, 31 a podobně i tečkovaný rytmus třetí doby 31. taktu.

Závěrečné spojení dominantního septakordu a tóniky je na hlavním manuálu s použitím mixtury. Hned potom ale přechází na slabší manuál ještě v poslední šestnáctině první doby taktu 32, bez mixtury.

V celé ploše, která následuje, je slyšet nejasné vedení jednotlivých hlasů díky nedodržování psaných hodnot. Například už ve 33. taktu je sopránové g^2 zkráceno na šestnáctinu, v taktu 37 je kvinta v pravé ruce držena přes pauzu, tedy po celou první dobu, opět sopránová nota d^2 ve 39. taktu je hrána jako šestnáctina, stejně tak i g^2 v první době taktu 41. Podobným způsobem pokračuje v celé této části toccaty.

Vedení hlasů je nesrozumitelné také v taktech 55 – 57, kde zkracuje osminové noty, takže se zdá, že vše je pouze řada tónů.

Dílčí závěr v 57. taktu řeší nejprve odsazením a moll akordu třetí doby, následně sváže vše až do akordu a moll první doby 58. taktu. V tomto místě dělá poměrně velké ritardando. V 65. taktu je setřen imitační vztah mezi hlasy, není slyšet oddělení h^1 a a^1 ve třetí době, šestnáctiny tak splývají v jednu řadu.

Konec 66. taktu řeší obdobně jako v taktu 57, jen v menší míře. Stále platí, že Schweitzer nedodržuje pauzy, respektive prodlužuje hodnoty koncových not motivků (zde např. osminové noty – akordy, mezi takty 66 – 71, takt 76).

V celé části od 32. taktu prakticky do konce toccaty střídá dva vedlejší manuály, až se nakonec vrátí opět na manuál hlavní. Používá zde během hry žaluzie pro dosažení ještě většího dynamického kontrastu mezi vedlejšími manuály (např. takt 77).

Na konci toccaty dělá Schweitzer poměrně dost velké ritardando, na poslední akord však počká méně. Závěrečný akord C dur je psán jako celá nota s korunou, která by snad mohla být držena déle, než je slyšet na této nahrávce.

(4.10.2.)

Varhany v Missionskyrkan postavil varhanář Nils-Olof Berg z Nye v roce 1984. Nejsou kopií žádného staršího nástroje, inspirací pro jejich stavbu byly jihoněmecké a italské varhany konce 18. století (3.7.). Nástroj má dva manuály a pedál, 21 rejstříků (3.8.).

Toccata v podání tohoto interpreta je hrána v plénu, tempo je opět rychlejší. V artikulaci je v prvním taktu mírné počkání na dvaatřicetinovou skupinku dvou not, které se tím pojí spíše k následující šestnáctinové notě. Ta je o něco málo prodloužena. Přichází plocha dvaatřicetinových běhů, které interpret člení pomocí artikulace. Některé noty jsou prodlouženy, většinou na těžkých dobách (např. první šestnáctiny v první době 2. taktu, ve třetí době 3. taktu aj.) nebo před větším intervalovým krokem (např. ve druhé době 4. taktu, v první a třetí době 7. taktu aj.). Členění dlouhé plochy dosahuje také větším odsazením skupin, např. mezi jednotlivými dobami v taktech 4 a 5. Dílčí konce frází zdůrazní protažením poslední noty (např. c ve druhé době 2. taktu, pedálové C ve třetí době 8. taktu, poslední C ve 12. taktu).

Po tomto dvaatřicetinovém úseku následuje dlouhé pedálové sólo. Zde je artikulace velmi zajímavá (viz poznámky v příloze). Většina šestnáctin je vázána ve skupinkách po dvou, poslední tři šestnáctiny v dílčích frázích jsou odsazované. Trylky jsou zde hrány z hlavní noty, závěrečné motivy osminových not s tečkou a šestnáctin jsou zdůrazněné, přetečkované.

Celá další plocha plyne v jednotném duchu, artikulace je spíše kratší, noty jsou odsazovány, maximálně slyšíme vázání dvou šestnáctinových not první či třetí doby. V pedálu mezi takty 71 a 73 je vždy výrazně svázána skupinka dvou šestnáctinových not na začátku prvních a třetích dob, ostatní noty jsou odsazované. První z osminových akordů v taktech 72 a 73 jsou zkráceny a hrány až na poslední šestnáctinu doby. Akordy v taktu 74 jsou frázovány jako dlouhý a tři krátké, dominantní septakord první doby 75. taktu je delší, jakoby s korunou, poté následuje delší pauza a toccata pokračuje v původním tempu. Na poslední době 83. taktu před finálním akordem je hrán trylek z hlavní noty.

Adagio

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu.

Rok: 1952

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 4'44

(4.10.1.)

Druhá věta Adagio, v tónině a moll, je hrána zpěvně, pedálové oddělované osminy dávají skladbě puls. Schweitzer využívá dynamických rozdílů v motivech, které tvoří jakési echo v kolorované melodii (vždy od druhé doby taktů 9, 11, 13, 16, 18). Na nahrávce jsou „echa“ velmi slabá, do popředí vystupují převážně doprovodné hlasy. Konec Adagia je hrán stejně silně jako začátek.

Co se týče artikulace, vše je odsazováno jemně, nic neruší plynulost skladby.

I zde jsou nedodržené notové hodnoty před pauzami. Jsou to jednak osminové noty – například první doba v taktu 2, 3, 5, 15, a dále i čtvrté noty – například první doba taktu 7, 9, 16, 17.

V taktu 14, 19 a 21 je nepatrně deformován psaný rytmus figur dvou dvaatřicetin a následující šestnáctiny. Dvaatřicetinové noty jsou hrány velmi rychle, spíše jako ozdoba šestnáctiny, která přichází po nich. Noty nejsou uspěchané, spíše působí vzrušeně, motivky stoupají a připravují nejvyšší tóny, kde se fráze láme a zklidní do svého zdobeného závěru. Ten je vždy vkusně ozdoben trylkem, kterému předchází obal.

Co se týče dalších ozdob, snaží se Schweitzer vždy dodržet vypsané trylky. Mordent na první notě Adagia je rychlý. Označené trylky se zakončením hraje Schweitzer většinou jako obal a následný trylek (např. vždy čtvrtá doba taktů 1, 8, 15, 19, 21). Na f^2 ve čtvrté době 7. taktu je psán trylek, místo něj však interpret hraje pravidelné dvaatřicetiny $f-g-f-e$ (vše v dvoučárkované oktávě).

Johann Joachim Quantz říká o tom, jak hrát adagio: *„Abychom hráli Adagio dobře, je třeba se uvést, pokud je to možné, do klidné a téměř melancholické nálady, abychom interpretovali v podobném stavu mysli, v jakém skladatel*

*psal.*⁵⁹ To je Schweitzerovi vlastní, vždy se snaží o absolutní pochopení obsahu skladby. Quantz zároveň píše: „Dále je třeba melodii neustále podporovat a nadechovat se ve vhodnou chvíli. Zejména nesmíme tón ukončit okamžitě, setkáme-li se s pomlkou; lepší je vydržet poslední notu trochu déle, než vyžaduje její hodnota..“⁶⁰

Nahrávka z Missionskyrkan (Misijní kostel)v Uppsale

Rok: 1989

Interpret: Hans Fagius

Délka: 4'55

(4.10.2.)

Na této nahrávce nejvíce zaujmou ozdoby a frázování. Hned na první notě melodie je psán mordent, Fagius nepatrně zadrží e^2 , mordent je dlouhý, přes celou čtvrtovou dobu. Dvaatřicetinové noty po tečce jsou krátké, přetečkované (např. ve třetích dobách 1. a 2. taktu, ve druhé době 4. taktu atd.). Trylek na d^2 ve čtvrté době začíná z hlavní noty. Šestnáctinovou notu po šestnáctinové pomlce v motivech jako je např. ve čtvrté době 3. taktu nebo druhé době 5. taktu hraje jako dvaatřicetinovou. Interpret přidává ve skladbě ozdoby, např. trylek na d^2 ve čtvrté době 8. taktu, trylek z hlavní noty h^1 ve druhé polovině 12. taktu, trylek na e^2 ve čtvrté době 15. taktu, dlouhý mordent na e^2 v první době 17. taktu, trylek na c^2 ve druhé polovině čtvrté doby v 17. taktu, mordent s předchozí oporou na c^2 v první době 18. taktu, trylek na h^1 ve čtvrté době 19. taktu a také i 21. taktu. Čtvrtá doba 13. taktu je celá zdobena pomocí obalu či průchodných tónů. Ve 21. taktu je akord poslední osminové doby zadržen, odsazen a zazní pouze a^1 v sopránovém hlase, je také delší.

Fuga C dur

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu.

Rok: 1952

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 7'59

(4.10.1.)

⁵⁹ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Z německého originálu *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Překlad Bělský, Vratislav. Editio Supraphon, Praha, 1990. S. 105.

⁶⁰ QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. S. 107.

Téma fugy je postaveno na obdobném motivu, jako nacházíme na začátku toccaty, využívá efektu pauz (stejně jako je tomu u toccaty). Je otázkou, zda Schweitzer tyto pomlky v tématu nedodržuje záměrně. Většinou poslední osminovou notu hlavy tématu a všech podobných motivů protahuje až na tři osminy. Efekt pauz se tak ztrácí (např. první doby v taktech 2, 4, 6 atd.).

Artikulace tématu je promyšlená, stejně tak i opakující se motivy. Začátek tématu je hrán legáto (tři osminy), dále sváže čtvrtou a pátou osminu a šestou osminu oddělí z obou stran. Tohoto schématu se Schweitzer striktně drží v průběhu celé skladby v manuálových hlasech i v pedálu.

Zajímavou figurou jsou tři osminy po sobě následující, které Schweitzer hraje tak, že oddělí první od následujících dvou (např. v sopránovém hlase v taktech 16, 17, v sopránu i altu v taktech 25, 26, v manuálových akordech nad tématem v pedálu v taktech 34, 35, v pedálu v taktech 37 – 40, v sopránu a altu v taktech 49, 50, v tenoru a basu v taktech 69, 70, v sopránu v taktech 72 – 74 a 84 – 85).

V této skladbě, jako i v jiných, se nachází nepřesné dodržování notových hodnot a tím tedy i zkreslené vedení hlasů. Například od druhé poloviny 26. taktu po začátek 28. taktu Schweitzer zkracuje ať už čtvrtovou notu nebo osminové noty v sopránu, takže vše působí jako jedna řada tónů. Dalším takovým místem je 42. takt, takty 51 a 52, 61 a 62 a především celá plocha mezi takty 118 – 129. Tím, že nedrží jeden hlas přes druhý podle zápisu, zaniká plasticita, vše zůstává ploché.

Oproti tomu jsou například přesně vedeny hlasy i s artikulací v taktech 68 – 74. Pedál je odsazován včas, lehká doba je krátká, těžká delší, také manuálové hlasy jsou srozumitelné.

Co se týče ozdob, Schweitzer je opět hraje svým osobitým způsobem. V závěru prvního nástupu tématu je naznačen trylek na notě g^1 na páté osmině, Schweitzer jej hraje z hlavní noty. U dalšího nastupujícího tématu (v altu) slyšíme opět trylek z hlavní noty, jen je kratší. Ve třetím nastupujícím tématu trylek již nedělá, v pedálovém také ne. V průběhu fugy záleží pravděpodobně na obtížnosti, zda se rozhodne trylek hrát či ne. Pokud ano, potom je hrán z hlavní noty. V 62. taktu je psán trylek na g^1 na páté osmině. Schweitzer tuto notu ozdobil jiným způsobem, jak je uvedeno v příloze.

Podívejme se nyní na tempo a dynamiku skladby od začátku do konce. Fuga začíná velmi pomalu, ale postupně se nenápadně posune do tempa rychlejšího (je to především po expozici v manuálových plochách).

Samotná expozice fugy je uzavřena velkým ritardandem v druhé polovině 42. taktu. Dokonce jeho finální akord G dur ve 43. taktu je poměrně dlouho zadržěn a provedení fugy pokračuje dále ve slabším zvuku na vedlejším manuálu. Při hře na vedlejší manuál je méně srozumitelná artikulace (což může být zaviněno kvalitou nahrávky nebo akustikou prostoru). S nástupem pedálu v taktu 53 přechází Schweitzer opět na silnější manuál, ale přechod je slyšet už s poslední šestnáctinou 52. taktu. Schweitzer měl při nahrávání pravděpodobně asistenta (jako i u některých dalších nahrávek).

V dílčím závěru v taktu 77 je opět ritardando a následuje přechod na slabší manuál v taktu 78. Na silnější manuál přechází Schweitzer opět s nástupem pedálu (100. takt). Silnější manuál opouští opět s koncem pedálu v taktu 115, s jeho nástupem v taktu 123 zase přidá na zvuku.

Ritardando celé rozsáhlé skladby nacházíme až od poloviny 139. taktu, pedálové šestnáctiny v taktech 132 a 133 jsou ještě hrány v tempu. V ritardandu je slyšet větší artikulace.

Finální C dur akord 141. taktu drží Schweitzer poměrně dlouho, takt je zapsán jako osminový akord bez koruny a s následnými pauzami.

Nahrávka z Missionskyrkan (Misijní kostel) v Uppsale

Rok: 1989

Interpret: Hans Fagius

Délka: 4'44

(4.10.2.)

Fuga je hrána na pléno nástroje s mixturami a jazykovým rejstříkem v pedálu. Artikulace, jak je naznačeno v příloze, je jasná, vždy první ze tří osmin v tématu je delší, ostatní jsou krátké, stejně tak je i prodloužena první šestnáctina z šesti v motivech, jako je např. 7. a 8. takt. Zřetelná je i hemiola, která se objeví poprvé v 9. taktu, je dodržována ve všech hlasech, kde se téma objevuje, tedy i v pedálu. Fuga běží plynule v jednom tempu, větší zpomalení v pedálovém hlase 133. taktu a následně v akordech s trylky v 134. taktu. Odtud

je zase tempo původní a teprve v posledních šestnáctinách před posledním akordem je mírné ritardando.

3.5.4. Toccata a fuga d moll, BWV 565

Toccata je velmi virtuózní, úvodní dlouhé běhy jsou většinou oktávově zdvojené. Fuga přináší téma klidnější, napětí se ale v průběhu kumuluje a ústí do mohutného závěru.

Toccatu a fugu d moll nahrál Albert Schweitzer dvakrát. Jedna nahrávka je z All Hallows Church v Londýně z roku 1935, druhá je z alsaského Günsbachu z let 1951 – 1952.

Toccata d moll

Nahrávka z kostela All Hallows v Londýně

Rok: 1935

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 2'20

(4.11.1.)

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu.

.....Rok: 1951-1952

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 2'46

(4.12.2.)

Toccata na první nahrávce je hrána v poměrně rychlém tempu, interpretace není recitativní, vše je velmi „rovnné“, přesné. Druhá nahrávka je hrána v pomalejším tempu, Schweitzer zde využívá v manuálu šestnáctistopého rejstříku i trompety.

V této druhé nahrávce je recitativně pojatý úvod, na rozdíl od londýnské nahrávky. Délky korun jsou promyšlené, zajímavé. První koruna je poměrně dlouhá, mordent je oproti první nahrávce srozumitelný. Koruna u druhého *d* je

dosti krátká, celkově je vše působivé. Arpeggio ve druhém taktu je pomalejší a srozumitelnější v alsaské nahrávce, v londýnské je příliš rychlé.

Pasáž mezi 4. a 10. taktem hraje Schweitzer v londýnské nahrávce téměř stále legato, mírné portamento je slyšet ke konci každé fráze. Dvě šestnáctinové noty hraje jako duoly, stejně tak i předtaktí.

V nahrávce z Günsbachu artikuluje Schweitzer podstatně více. Manuály střídá na způsob echa, v 6. a 7. taktu hraje na vedlejším manuálu. V 10. taktu nezpomalí, jen počká na pedálové *D*. Arpeggio je opět pomalejší v alsaské nahrávce. Trylek v 11. taktu je hrán z hlavní noty. Ve 12. taktu hraje na dvou manuálech, levá ruka je hrána ve slabším zvuku. Mezi 16. a 22. taktem manuály nestřídá.

V londýnské nahrávce nedodrhuje délky not, dosti prodlužuje první z dvaatřicetinových not (např. v taktu 16 – *d*, *c*, *b*). Zvláštní, ale typické pro Schweitzera, je velké odsazení před posledním akordem ve 20. taktu a následné svázání s první dobou následujícího 21. taktu. I když hraje legato, v obou nahrávkách odsadí po nejvyšším *b*² v 21. taktu.

V alsaské nahrávce před 22. taktem zpomalí a na akord počká. Následující pasáž je hrána v tempu, bez acceleranda. V londýnské nahrávce je accelerando jen mírné, v závěru je malé ritardando, akordy jsou odsazované, poslední z nich je dlouhý, odsazen zároveň s pedálem. V alsaské nahrávce v pedálovém sólu Schweitzer zpomalí, celkové ritardando je plynulejší, logičtější než u londýnské nahrávky, kde nepočká na toniku a nezpomalí do závěru.

V německé nahrávce po pedálovém sólu a ve 29. taktu mírně počká a přetečkuje poslední šestnáctinu (celý akord), která je zdvihem ke třetí době.

V nahrávce z Günsbachu užívá více artikulace, londýnská je téměř celá hrána v legátu. Střídání manuálů je stejné u obou nahrávek.

Fuga d moll

Nahrávka z kostela All Hallows v Londýně

Rok: 1935

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 6'26

(4.11.1.)

Nahrávka z farního kostela v Günsbachu.

Rok: 1951-1952

Interpret: Albert Schweitzer

Délka: 7'46

(4.11.2.)

Začátek fugy na nahrávce z Günsbachu je hrán v jemnějším zvuku, artikulace je pro Schweitzera typická. Většinou odsadí po první osminové notě ze čtyř, ostatní hraje v legátu. Téma je hráno v legátu, odsazuje po první šestnáctině třetí doby 31. taktu. Dvojhmaty v levé ruce odsazuje ve 41. a 42. taktu, další odsazení už jsou menší, nakonec hraje téměř legato. Nezvyklá je artikulace osmin ve 45. a 46. taktu - legáto vždy k těžké době, ta je pak hrána ve staccatu. Jako i v jiných skladbách i zde se setkáváme s nedodržením psaných hodnot. Například v 47. taktu c^2 v sopráně drží až do konce taktu, v 52. taktu hraje ve druhé době sopránové g^2 pouze jako osminu. Od 48. taktu hraje spíše v legátu, odsazení slyšíme ve dvojhmatech v 50. taktu před druhou a čtvrtou dobou, v 51. taktu po synkopách a před poslední osminou, v 52. taktu před druhou dobou a opět po první ze čtyř osmin.

Pedálové téma v 52. a 53. taktu je dostatečně silné ve zvuku, po jeho doznění jsou ubrány rejstříky, takže je srozumitelná manuálová hra. Pedál je zde artikulovaný, s tím se ve Schweitzerových nahrávkách nesetkáváme často. Šestnáctiny v levé ruce od 62. taktu hraje o dost delší, stejně jako tomu bylo v toccatě. Zde je hraje téměř jako čtvrté noty.

V úseku od 62. do 70. taktu dělá echa pravděpodobně pomocí žaluzie, protože hraje vše v legátu, není slyšet žádné odsazení. Totéž slyšíme od 73. do 82. taktu, zde jsou patrné až jakési vlny zesilování a zeslabování. Před 85. taktem je zcela logicky přidán zvuk v rejstřících, trylek v 88. taktu je složen z tónů g^2 - a^2 - g^2 , patrná je artikulace v pedálu, odsazení vždy po první ze čtyř osmin. V pedálu

artikuluje i dále v 95. a 96. taktu, v taktech 97, 98 je slyšet odsazování v manuálu podle synkop.

Schweitzerovo odsazení po první ze čtyř šestnáctin či osmin a následné legáto k první je typické, např. v taktu 99 nebo 103, 104. Mezi takty 104. a 109 je slyšet zavírání a poté otevírání žaluzie. V 109. taktu přidává Schweitzer do pedálu mixturu i jazyky, mixtura je i v manuálu od 111. taktu. Na zvuku poté ještě přidává v taktu 132. V 126. taktu dělá poměrně velké ritardando, po první osmině je velké odsazení. Recitativo od 127. taktu je hráno v relativně pomalém tempu, bez acceleranda. Recitativně hraje opět krátké pedálové sólo v 131. – 132. taktu. Presto od 133. taktu hraje rychle, ne recitativně. Vivace je opět pomalejší.

Téma fugy v nahrávce z Londýna je vystavěno obdobně jako u první nahrávky, hráno v legátu, Schweitzer odsadí opět po první osmině ve třetí době 31. taktu, také ještě ve 32. taktu po první osmině první doby. Schweitzer se snaží o striktní dodržení artikulace u osminových not v pravé ruce (takty 34 – 39). První ze čtyř osmin je vždy velmi dlouhá, legátem svázaná s předchozí lehkou dobou, ostatní osminy jsou hrány staccato.

Ještě nástup tématu ve třetím hlase je artikulačně dodržen, poté hraje od 41. taktu šestnáctinové noty více legáto. Dvojhmaty v levé ruce v taktech 41 – 45 jsou velmi blízko sebe, poměrně dost Schweitzer přetahuje do pauz. Zajímavě artikulačně odliší osminy v taktech 45 a 46. V 47. taktu je opět nedodržení pauzy v sopránu, c^2 ve třetí době přetáhne až do konce taktu.

Dále je celý úsek hrán v legátu, teprve v taktech 52, 53 se nachází zajímavé pojetí osmin. První dvě ze čtyř osmin jsou hrány staccato, další dvě jsou svázané v legátu. Po nástupu pedálu v 52. taktu Schweitzer poměrně hodně zmírní tempo, může to být zapříčiněno technickými obtížemi. Od 60. taktu však opět zrychlí, celá další plocha je technicky slabší, nevyrovnaná.

V úseku šestnáctinových not od 54. taktu používá Schweitzer svůj osobitý styl odsazování po první šestnáctině z osmi. Závěr pedálové části připraví za pomoci ritardanda, pedál je hrán téměř celý v legátu.

Celá následující manuálová plocha až do taktu 84 je velmi nevyrovnaná, nerytmická, v nejednotném tempu. První z každých osmi šestnáctin v taktech 62

– 66 je velmi dlouhá. Pravděpodobně druhou a čtvrtou dobu hraje vždy celou v pravé ruce. Opět zde využívá svoji typickou artikulaci – odsazení po první z osmi šestnáctin (např. v taktech 66 – 70, 74 – 82). Takt 85 není příliš připraven, ale to je pravděpodobně dáno nejednotností celé předchozí manuálové plochy.

Trylek v 88. taktu začíná hlavní notou. V taktech 89 – 92 je zvláštní odsazování první ze čtyř osmin v pedálu, na jiných místech je pedál hrán téměř stále v legátu. Odsazení čtvrtých not jsou malá, pauzy téměř zanikají.

Od 97. taktu hraje Schweitzer opět v legátu s menšími výjimkami, např. v 99. taktu ve druhé a třetí době při skoku po první z šestnáctin, v 101. taktu ve druhé době mezi osminami, opět potom v taktech 103 – 105 vždy po první ze čtyř osmin. Takto i pokračuje, jak je jeho zvykem, až do nástupu pedálu v 109. taktu. Téma v pedálu hraje obdobně jako na začátku celé fugy, ovšem s artikulací končí zase v 112. taktu. Pouze v 114. taktu odsadí v sopránu c^2 v první době, následně však protáhne b^1 přes pauzu a sváže legátem k tónu g^2 . V 115. taktu zkrátí a^1 v sopránu, vyzní tak lépe šestnáctiny v levé ruce, jelikož hraje na slabším manuálu. Od tohoto místa až k nástupu pedálu v taktu 120 Schweitzer velmi zrychluje tempo, pedálové čtvrtky jsou velmi dlouhé, celý úsek je hrán v legátu.

Přicházející pedál v taktu 120 nás opět vrátí do původního tempa, je hrán víceméně v legátu, v manuálu najdeme fráze s odsazením po první a třetí době ve 121. taktu. Dále je manuál opět hrán v legátu až do 125. taktu, kde najdeme pro Schweitzera typickou artikulaci s odsazením po první ze čtyř osmin. V 126. taktu Schweitzer opět odsadí po první osmině, sváže ale pouze třetí a čtvrtou osminu ke třetí době. V tomto taktu zpomalí částečně tempo, ne však až do konce. Jakoby si to rozmyslel, nepočká ani na akord, do něhož vše ústí.

Recitativo je hráno rovně, ne tedy recitativně, před 130. taktem je náznak zpomalení. Akord není připraven. Adagissimo hraje Schweitzer velmi stroze, nepočká na žádný akord, pomlka v 131. taktu je téměř nepostřehnutelná. Pedál je hrán v legátu, teprve akord v manuálu před třetí dobou 132. taktu odsadí. I tento úsek je však hrán poměrně rychle. Před prestem je pauza a dvaatřicetinové pasáže jsou hrány vskutku presto. V 136. taktu jsou pravděpodobně hrány první ze čtyř dvaatřicetin levou rukou, jsou poměrně

dlouhé. Adagio předchází ritardando, osmina první doby taktu 137 je delší. Vivace je hráno zřetelně, s artikulací, pouze pedál je opět přetahován do pomlk. Závěr celé fugy je majestátní, hrán téměř legato s minimálními odsazeními v pedálu, na závěrečný akord čeká méně.

Co se týče rejstříkování, začátek je spíše jemnější, hrán na hlavním manuálu. Ke změně dochází v taktu 57 po skončení pedálu, je ubrána mixtura, na konci taktu 59 Schweitzer přivírá žaluzie. V následující ploše využívá echa dvou manuálů zajímavým způsobem. Začíná v 62. taktu na silnějším manuálu, na slabší přechází druhou dobou. Podle poslechu se zdá, že dále zůstává levou rukou na slabším manuálu, na silnější přechází pravidelně ve čtvrté době až na druhou šestnáctinu. Zde zůstává ještě po celou první dobu (kromě „levé ruky“).

Poměrně zajímavě řeší echo i dále, tzn. od 66. taktu. Přechází na jiný manuál až od druhé šestnáctiny. Tímto způsobem pracuje i dále od taktu 73, předtím však v taktu 70 přidá mixtury a otevře žaluzie.

Na druhou šestnáctinu poslední doby v 83. taktu přidává do manuálu jazyk, dále pokračuje již na hlavním manuálu. Opět používá žaluzie, od 97. taktu po skončení pedálu žaluzie postupně zavírá, otevírá je až od poloviny 105. taktu, kde zaznívá téma v altu. Připravuje se nástup tématu v pedálu opět v plné síle. Plochu mezi takty 115 – 120 hraje na jednom manuálu, tím řeší i problém, jak naložit s pedálem, aby byly šestnáctinové pasáže slyšitelné. Pedálové čtvrtky má však příliš dlouhé.

Recitativo je, co se týče zvuku, velmi zvláště řešeno. Není hráno ve stejné síle, přechází na slabší manuál, a to v taktu 128 na druhé šestnáctině. Na silnější manuál opět přechází ve třetí době na druhé šestnáctině (nota f^{\sharp}). V 129. taktu přechází na slabší manuál opět na druhou šestnáctinu první doby, na silnější až notou f^{\sharp} ve čtvrté době s druhou šestnáctinou. Na hlavním manuálu už zůstává až do konce, fuga končí v plénu nástroje.

Toccata d moll

Nahrávka z Fredrikskyrkan (kostel sv. Bedřicha), Karlskrona Rok: 1988

Interpret: Hans Fagius

Délka: 2'47

(4.11.3.)

Již začátek toccaty působí velmi virtuózně. První a třetí z mordentů v úvodu jsou dlouhé a artikulované, skupinky čtyřiašedesátinových not jsou rychle hrány, oproti tomu tři dvaatřicetinové noty jsou spíše pomalejší.

Po arpeggiu v 11. taktu jsou dvaatřicetinové noty hrány v tempu bez rozjíždění. Trylek na f^1 je hrán z hlavní noty, následující šestnáctinové e^1 se pojí k akordu d moll v první době 12. taktu.

Díl mezi 12. a 21. taktem je hrán ve virtuosním tempu, manuály Fagius nestřídá, zpomalí na konci 21. taktu. Díl prestissimo je hrán velmi rychle, končí ritardandem před akordy ve 27. taktu. Akord třetí doby 28. taktu je odsazen zároveň s pedálovým a . Trylek na e^1 ve čtvrté době 29. taktu je hrán z hlavní noty, v této době je akord odsazen před poslední šestnáctinou, poté zazní pouze samotné g v tenoru.

Fuga d moll

Nahrávka z Fredrikskyrkan (kostel sv. Bedřicha), Karlskrona Rok: 1988

Interpret: Hans Fagius

Délka: 6'07

(4.11.3.)

Na této nahrávce nejvíce zaujme artikulace a frázování. Tři první šestnáctiny tématu jsou hrány krátce, téměř staccato, poté jsou další vázány po dvou. V osminových motivech je vždy hrána první ze čtyř dlouze, ostatní jsou kratší (např. 34. – 41. takt, 52. – 53. takt, 103. – 105. takt). Dvojhmaty ve čtvrtých hodnotách mezi takty 41 a 44 jsou dlouhé.

Echa plochy mezi takty 60 a 70 a dále mezi takty 73 a 82 jsou hrána po půltaktech, jak je naznačeno v příloze, Fagius využívá také změny artikulace.

Akordy v osminových hodnotách v 126. taktu jsou zatěžkávány a hrány blízko sebe. Mordent v 127. taktu je dlouhý, po něm následuje velká pauza a plocha mezi takty 127 a 129 je hrána v brilantním tempu, které se zpočátku mírně rozjíždí a na konci 129. taktu zpomaluje.

V závěrečném *vivace* je akord na první a třetí době delší, ostatní osminy jsou krátké, hrány spíše jako *staccato*. Před závěrečným akordem *d moll* je *b* v altu ozdobeno trylkem.

ZÁVĚR

Z analyzovaných nahrávek vyplývá, že jakoukoliv skladbu lze uchopit mnoha rozličnými způsoby, ať je to tempo, využití dané dispozice konkrétního nástroje, frázování, dílčí artikulace nebo ornamentace. Vše závisí na různých okolnostech. Například pojem tempa je velmi diskutabilní. Bach sám, kromě několika výjimek, nám nenechal žádný návod. I když se jedná o tutéž skladbu, je možné ji hrát různě rychle. Je to především akustika prostoru, která tempo určuje.

Skladby ve Schweitzerově podání jsou obecně pomalejší, ne však méně zajímavé. Schweitzer stojí proti přehánění temp. Volí spíše propracovanost v detailu, srozumitelnost jednotlivých hlasů. Důležitou roli zde hrálo také jeho pracovní vytížení v jiných oblastech než je hudba. Jelikož vedl nemocnici v Africe a pracoval zde jako lékař a zároveň měl na starosti i organizaci a technické zabezpečení, jak sám říkal, zbývalo mu na cvičení na klavír velmi málo času. Z toho důvodu technika hry nemohla být příliš vysoká. Cílem koncertů Alberta Schweitzera bylo především získat finanční prostředky pro práci v Lambaréné. S koncerty se pojily přednášky, které měly seznamovat co nejširší skupinu lidí s problémy, které jeho práci provázely.

Tempo jde ruku v ruce s rejstříkováním skladby. Stejná skladba může být hrána v plénu nebo v jasnějším zvuku a bude tak interpretována pravděpodobně v tempu rychlejším, naopak zvuk jemnější vede k tempu pomalejšímu. Důležitý je i samotný charakter skladby, složitosti polyfonie a harmonické uspořádání.

Albert Schweitzer byl velkým průkopníkem historicky poučené interpretace Bachových skladeb. Prosazoval jejich provádění na nástrojích, pro které byly psány, snažil se co nejděleji uchopit jejich styl. Koncetoval však i na nástrojích, které mechanickou trakturu neměly, dokonce i některé nahrávky jsou hrány na varhanách s pneumatickou trakturou.

Z nahrávek je tedy zřejmé, že pokud hraje Schweitzer na romantický nástroj, snaží se různými prostředky o to, aby posluchače zaujal. Ve skladbách

často střídá manuály, přidává či ubírá rejstříky, používá žaluzie. Skladby tak člení na kontrastní menší části.

Střídání manuálů a změny v rejstříkování se týkají především preludií, toccat a fug. Žaluzie zavírá a otvírá také pro dosažení echa nebo na konci chorálové předehry pro zeslabení melodie (např. *Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604*).

Obdivuhodná je Schweitzerova snaha o kontrast např. v Preludiu c moll, BWV 546 mezi plenovými majestátními plochami s pedálem a díly, kde je převážně manuálová hra. Pečlivě hledá místo, kde by vystřídal manuály či změnil rejstříky, uvažuje nad každým tónem, který by dodržáním své psané hodnoty narušil jeho záměr.

Ve Fuze c moll, BWV 546 Schweitzer využívá právě žaluzie, které vždy v průběhu melodie ve čtvrtvých notách otvírá či zavírá, jak naznačuji v notách v příloze. V dnešní době se snažíme vyřešit echa většinou pomocí artikulace. Čtvrtkové noty se prodlužují a zase zkracují, tím je možné získat požadovaný efekt.

Hodné pozornosti je především Schweitzerovo frázování a také artikulace, v mnoha případech odlišná od dnešní. V chorálových předehrách je toto velmi dobře slyšet v melodii, naopak doprovodné hlasy, tedy i pedálovou linku, hraje spíše legáto. Dokonce i chorálová předehra *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, BWV 639* je hrána tímto způsobem.

Motiv osminové noty s tečkou a noty šestnáctinové artikuluje Schweitzer tak, že osminovou notu s tečkou odděluje od následující noty šestnáctinové, ta je vždy spojena s další notou. V dnešní interpretaci jsou spíše tyto dvě zmíněné noty svázány k sobě. Mohou být i odděleny, avšak již se nevážou k následující době (např. v chorálové předehře *Jesus Christus, unser Heiland, BWV 665*, takty 8, 11, 12).

Velmi časté je u Schweitzera odsazení před lehkou dobou a vázání k době těžké, jak je např. v chorálové předehře *Gelobet seist du, Jesu Christ, BWV 604* (mezi takty 1 a 2, 3 a 4, 6 a 7). Dnes podobné případy hráváme spíše opačným způsobem, abychom tak těžkou dobu zdůraznili.

Časté je odsazování po první šestnáctině v řadě (např. v chorálové předehře *Herzlich tut mich verlangen*, BWV 727, 7. takt; v Preludiu C dur, BWV 547, 3., 6. takt; ve Fuze d moll, BWV 565, takty 99, 103, 104) nebo po první osmině, jako je tomu např. ve Fuze C dur, BWV 545 (např. takty 11, 23, 26).

Zvláštní artikulace je i v motivu tří osmin Preludia C dur, BWV 547, kde Schweitzer hraje první z nich staccato, další dvě váže. Dnes bychom využili artikulace opačné (první dvě osminy vázané, třetí samostatná, krátká) nebo bychom první z těchto tří osmin alespoň mírně prodloužili na rozdíl od dvou následujících.

Artikulace je v současné době pochopitelně jiná, jak je možné slyšet i na nahrávce Hanse Fagia. Odsazujeme více, někdy i každou čtvrtovou notu. Šestnáctinovou skupinku nebo osminovou notu s tečkou a následující šestnáctinovou notu často vážeme, odsazujeme před další dobou. Osminové kroky většinou vážeme po dvou, pokud po osminové notě následují dvě šestnáctinové, potom je oddělíme od sebe.

Co se týče ozdob, Schweitzer se snaží držet notového zápisu. Trylky hraje většinou z hlavní noty, nejlépe je to patrné u melodie chorálové předehry *O Mensch, beweine dein Sünde groß*, BWV 622.

Při poslechu Schweitzerových nahrávek často narazíme na nedodržení notových hodnot. Někdy jsou to zkrácené noty v jednotlivých hlasech či celé akordy, jindy naopak prodloužení do psaných pomlček. Zde musíme vzít v úvahu tehdejší možnosti nahrávání i finanční nákladnost. V dnešní době jsou na rozdíl od doby Schweitzerova nahrávání možnosti stříhání a úprav. Z mého pohledu se nejedná v mnoha případech o Schweitzerův záměr, to se týká i např. některých ozdob nebo nelogických zpomalení, velkých tempových změn v průběhu skladby, technických nepřesností atd.

V interpretačním umění můžeme mít konkrétní představu o všech aspektech skladby, ale v jiné prostoře, u jiného nástroje a především v jiném osobním rozpoložení je potřeba svoji představu korigovat. Stačí i malá změna, např. v tempu, vše se musí přizpůsobit. Nemusí to být jen navazující agogické prvky, ale i artikulace a někdy i samotné rejstříkování. To je také zřejmé při srovnávání dvou nahrávek Toccaty a fugy d moll, BWV 565, které jsou hrány Albertem Schweitzerem. Při interpretaci skladeb, a to nejen J. S. Bacha, bychom

měli mít vždy na paměti historické pozadí jejich vzniku, nástroje, pro které byly napsány, a měli bychom se pokusit vytvořit ideální kompromis. Samozřejmě je také důležité myslet i na posluchače. Stejně jako se vyvíjejí hudební formy, mění se i obecenstvo a požadavky posluchače.

U Schweitzera budeme marně hledat vzrušené a efektní pasáže. Cílem jeho hry není předvést technické dovednosti. Schweitzer se drží více stranou od jakékoli egocentrické virtuozity. Schweitzerova přítomnost byla v jeho hře vždy zřejmá. Jistě ne pro svou techniku, ale pro vášnivý zájem o historicky poučenou interpretaci, může být Albert Schweitzer nazýván největším fenoménem interpretů varhanních skladeb J. S. Bacha, bez ohledu na to, jak blízko se dostal k jejich historickému provedení. Podstatné je, že interpretace je přesvědčivá, všechny znalosti a dovednosti vycházejí z jeho hlubokého vnímání. Schweitzerův Bach je živý, protože hraje tak, jak hluboce jej cítí. V Bachově hudbě našel Schweitzer spokojenost, soustředění, sílu i radost a snažil se to vše sdělit posluchači.

Charles-Marie Widor ve své předmluvě k dílu *J. S. Bach* napsal: „*Albert Schweitzer je výjimečně dobrým varhaníkem, jedním z nejzručnějších a nejzkušenějších hráčů, kterého by si každý dirigent přál mít u varhan při provádění Bachových kantát či pašijí.*“⁶¹

Schweitzerova hra a jeho pojetí skladeb Johanna Sebastiana Bacha jsou výzvou pro všechny interprety, kteří se rozhodli tyto skladby studovat a provádět.

⁶¹ Schweitzer, Albert. *J. S. Bach*. Anglický překlad Ernest Newman. Dover Publications, Inc., New York. 1966. Vol. 1. Viz Předmluva.

Prameny a literatura

BACH, Carl Philipp Emanuel: *Úvaha o správném způsobu hry na klavír*. Z německého originálu *Versuch über die Mahre Art, daß Clavier zu spielen*. Díl první a druhý, ed. Bělský, Vratislav. Brno, Paido, 2002. 390 s. ISBN-807-315-0255.

BRABAZON, James. *Albert Schweitzer: a biography*. 2nd ed. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 2000, 555 s. Albert Schweitzer Library (Syracuse, N.Y.). ISBN 08-156-0675-3.

BUTT, John. *Bach interpretation: articulation marks in primary sources of J. S. Bach*. New York: Cambridge University Press, 1990, 278 s. ISBN 05-213-7239-9.

DOLMETSCH, Arnold. With an introduction by R. Alec HARMAN. *The interpretation of the music of the 17th and 18th centuries: revealed by contemporary evidence*. 2. impr. Mineola, N. Y: Dover Publications, 2005. ISBN 978-048-6442-754.

DONINGTON, Robert. *Baroque music: style and performance*. a handbook. 2. impr. New York: Norton, 1985. ISBN 978-039-3300-529.

FORKEL, Johann Nikolaus. *Johann Sebastian Bach: His life, art, and work*. Přeloženo z německého originálu *Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. New York: Harcourt, Brace and Howe, 1970. 321 s.

HURFORD, Peter: *Making music on the organ*. Oxford University Press, 1990.

KLINDA, Ferdinand. *Organ v kultúre dvoch tisícročí*. Bratislava: Hudobné Centrum, 2000. ISBN 978-808-8884-194.

NĚMEC, Vladimír. *Pražské varhany*. Praha: František Novák, 1944.

NEUMANN, Frederick. With an introduction by R. Alec HARMAN. *Ornamentation in baroque and post-baroque music: with special emphasis on J.S. Bach*. 3rd print., with corrections, 1st Princeton pbk. print. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1983. ISBN 978-069-1027-074.

OCHSE, By Orpha. *Organists and organ playing in nineteenth-century France and Belgium*. First reprinted in paperback. Bloomington: Indiana University Press, 2000. ISBN 978-025-3214-232.

OERMANN, Nils Ole. *Albert Schweitzer |1875 – 1965|*. Nakladatelství Vyšehrad, Praha, 1915. ISBN 978-80-7429-536-2. 336 s.

QUANTZ, Johann Joachim. *Pokus o návod jak hrát na příčnou flétnu*. Z německého originálu *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*. Překlad Bělský, Vratislav. Editio Supraphon, Praha, 1990. 288 s.

SCHWEITZER, Albert. *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1906.

SCHWEITZER, Albert. *Lidé v pralese*. Z německého originálu *Zwischen Wasser und Urwald*. Orbis Praha, 1968. 288 s.

SCHWEITZER, Albert. An English translation [from the German] by Ernest Newman. *J. S. Bach*. New York: Dover Publications, Inc. 1966.

SCHWEITZER, Albert. *J. S. Bach: le musicien-poète*. 8. vyd. E. et P. Foetisch, 1967.

SCHWEITZER, Albert. *Z mého života a díla*. Praha: Vyšehrad, 1974. ISBN 33-403-74. 230 s.

SCHWEITZER, Albert. *O Bachovi*. Praha: Lyra Pragensis, 1984. ISBN 02-074-84. 164 s.

SCHWEITZER, Albert. Translation by Antje Bultmann LEMKE. *Out of my life and thought: an autobiography*. Johns Hopkins paperbacks ed. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press in association with The Albert Schweitzer Institute for the Humanities, 1998, 272 p. ISBN 08-018-6097-0.

SPITTA, Philipp. *Johann Sebastian Bach: his work and influence on the music of Germany, 1685-1750*. New York: Dover Publications, 1992, 3 v. ISBN 04862741443.

STINSON, Russell. *J.S. Bach at his royal instrument: essays on his organ works*. New York: Oxford University Press, 2012, 203 p. ISBN 9780199917235.

ŠLECHTA, Milan. *Dějiny varhan a varhanní hudby v Evropě: Určeno pro posl. fak. hudební AMU v Praze, JAMU v Brně a VŠMU v Bratislavě*. 2. vyd. Akademie múzických umění v Praze: SPN, 1985.

VACKOVÁ, Jiřina. *Chorálové přede hry J. S. Bacha*. Kalich, Praha, 1952. 256 s.

WOLFF, Christoph. *Bach: essays on his life and music*. 1st Harvard University Press pbk. ed. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1993. ISBN 978-067-4059-269.

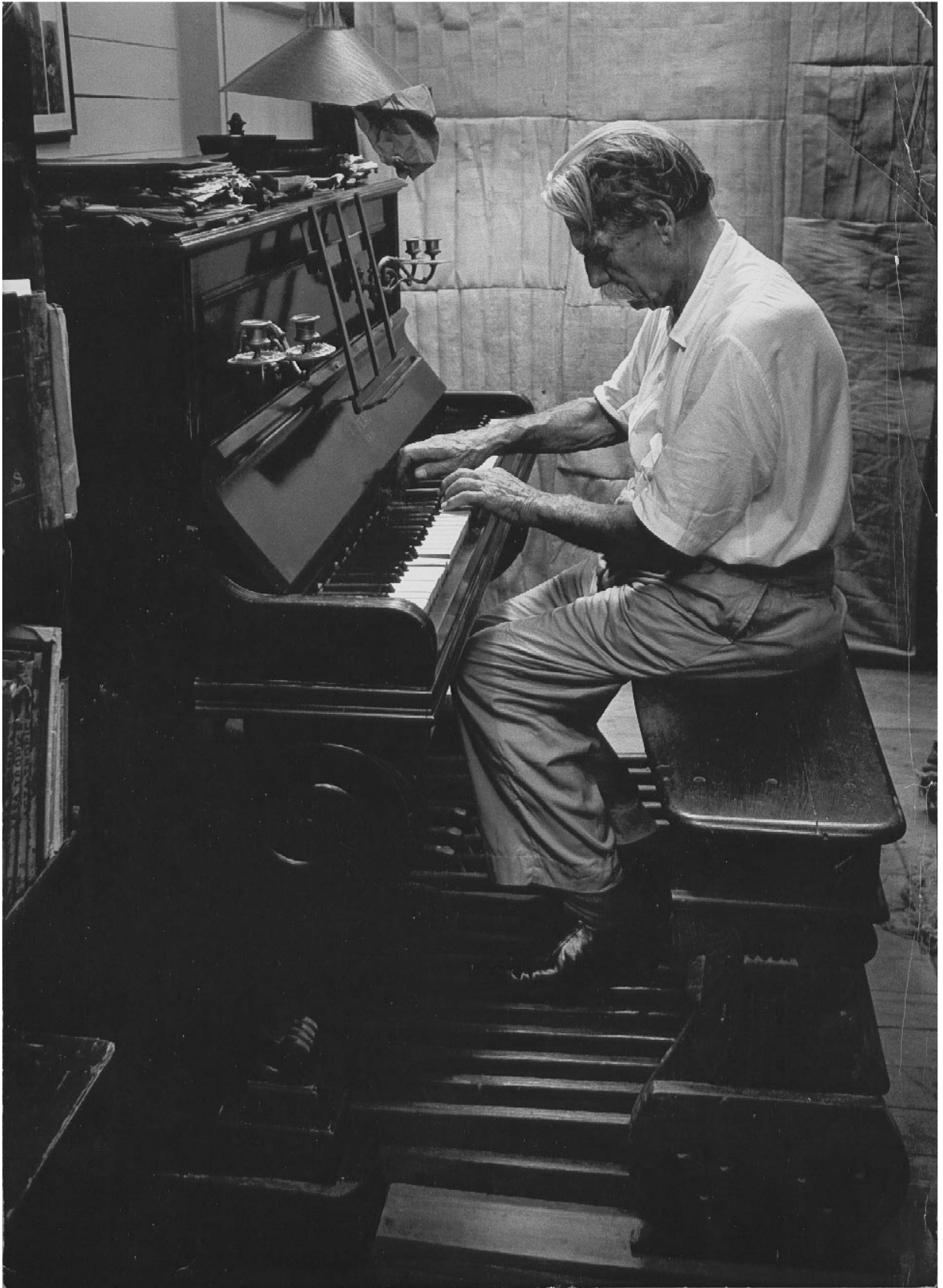
Přílohy



Obr. 1.1. Albert Schweitzer v roce 1955.



Obr. 1.2. Albert Schweitzer jako lékař v Lambaréné.



Obr. 1.3. Albert Schweitzer v Lambaréné u klavíru s varhanním pedálem.



Obr. 1.4. Schweitzerův pedálový klavír.



Obr. 1.5. Schweitzerův dům v Günsbachu.

Československý evang. chrám u Klimenta.

V úterý 16. ledna 1923 o 8. hod. več.

DUCHOVNÍ KONCERT

Varhany:

Pan profesor Dr. Albert Schweitzer (Štrasburk).

První housle:

Pan H. Kluge (Praha).

Druhé housle:

Pan F. Maria Stief (Praha).

PROGRAM:

1. J. S. Bach: Toccata a fuga v d-moll pro varhany.
2. J. S. Bach: Sonata pro dvoje housle s doprovodem v g-dur (largo; vivace; adagio; presto).
3. J. S. Bach: Andante v a-moll pro varhany.
4. G. Fr. Händel: Sonata pro dvoje ^{housle} housle s doprovodem v c-moll (largo; allegro; andante; allegro).
5. Ch. M. Widor: Allegro v as-dur pro varhany.

Vstup volný.

Při vchodu vykonána bude dobročinná sbírka, jejíž výnos jest určen pro nemocnici, kterou prof. Dr. Schweitzer má v Lambarane (francouzské Kongo) na rovině v Africe a kde se obětují hlavně materní a příbuzní spoušou nemocí. Celý podnik udržuje prof. Schweitzer příspěvky, které sám osobně sbírá. Doporučuje se tudíž této velké dílo jeho nesmírně drahým skutečným spáskám nejistějším podpoře.

Jan u Klimenta, 1923.

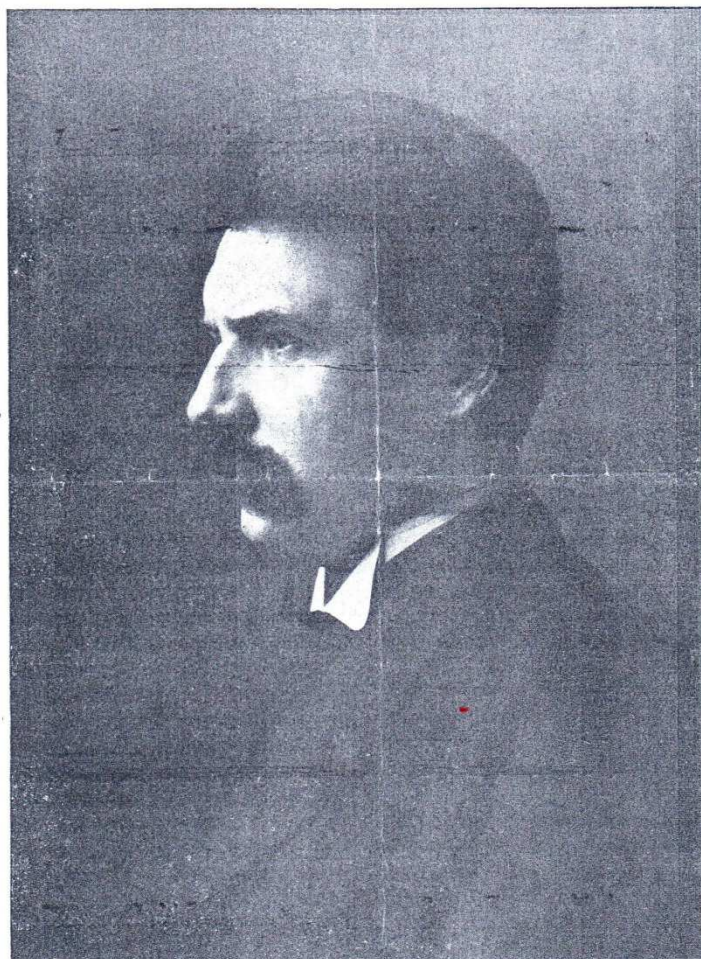
Obr. 1.6. Program koncertu A. Schweitzera 16. ledna 1923 v kostele U Klimenta.

SMETANOVA SÍŇ OBECNÍHO DOMU

V sobotu dne 8. prosince 1928

Začátek o 4. hodině odpolední

VARHANNÍ KONCERT



ALBERT SCHWEITZER

spoluúčinkuje JULIE NESSY-BÄCHEROVÁ (z p ě v)

Obr. 1.7. Program koncertu A. Schweitzera 8. prosince 1928 ve Smetanově síni Obecního domu (1. strana).

POŘAD:

J. S. BACH: Preludium a Fuga z h-moll

Fuga z A-dur

Arie z kantáty č. 170: „Ten krásný mír,
převzácná duše slast“

Toccatá z C-dur

P ř e s t á v k a

C. FRANCK: La Procession

CH. M. WIDOR: Cantabile z F-dur

A. DVOŘÁK: Biblické písně č. 4 a 5

C. FRANCK: Choral (Fantasie) z E-dur

Albert Schweitzer, který dnes koncertuje na varhanách ve Smetanově síni, je z nejznamenitějších virtuosů královského nástroje. Prvým svým učitelem, žákem Hauptovým v Berlíně, vychován byl v tradicích starého řádného umění varhanního. U Karla Marie Widora, u něhož dokončoval svá studia, seznámil se s moderním varhanním uměním a získal dokonalou jasnost a průhlednost hry, jež je vlastní tomuto, dnes největšímu z žijících mistrů varhan, který, ač překročil již osmdesátku, koná každou neděli službu u svých varhan.

S technickou dokonalostí pojí se u Schweitzera prostota a niternost pojetí. Nežene se za efekty rejstříkování; méně a míjí barvy jen, pokud to káže logika skladby.

Schweitzer byl jeden z prvních, kdož bojovali proti nepravé modernisaci Bacha, jak všeobecně zavládla před třiceti aš lety, a nesnažil se činiti skladby Bachovy působivými pestrými zvukovými efekty, nýbrž absolutní plastikou. Bachova fuga je architektura, oživená v hudbě a je nutno, aby vystávala před posluchačem jako architektonický útvar v tónech. Touto zásadou založil celou školu v současné generaci varhaníků. To, co vykládá o reprodukci skladeb tomášského kantora ve svém klasičtém již díle o Bachovi, učinil svou hrou skutkem a tím i působil přesvědčivě. Interpret Bachův propaguje zároveň i díla Césara Francka, r. 1890 zesmléno vlámského varhanního skladatele, který žil v Paříži. Franek byl nejen velkým umělem, ale i, jako Bach, osobností hlubokou a zbožnou. Jeho umění bylo mu svato. Proto jas posvěcení vznáší se nad jeho díly.

Jsa povždy ve přátelských stycích s žáky Franekovými, obeznámil se prof. Schweitzer jejich prostřednictvím se způsobem, jímž mistr své skladby hrával a snaží se tradici tu rozšířiti.

Když roku 1913 odešel Schweitzer do Afriky, zdálo se, že je pro varhany ztracen. Avšak zvláštní, pro tropické podnebí vystavěný klavír s varhanním pedálem, který vzdoroval horku i vlhku, umožnil Schweitzerovi, aby si uchoval a zdokonaloval svou techniku. Vrátil se po letech do Evropy, zdomácněl brzo na varhanách a objevilo se, že studium Bacha v samotě pralesa prospělo jeho hře. V letech 1919 a 1923 podnikl koncertní cesty v Anglii, Dánsku, Švédsku, Německu a Československu. Na podzim 1921 dával řadu koncertů ve Švýcarsku. Hned po svém druhém návratu z Afriky, kde pobyl v letech 1924–1927, vydal se Schweitzer opět na koncertní cesty. Na jaře a na počátku léta koncertoval v Holandsku a Anglii, na podzim ve Švýcarsku a Německu.

1. Preludium a fuga h-moll (Edition Peters II., č. 10.)
J. S. Bach. Jako fuga k němu náležející, patří i preludium z h-moll k pozdním velkým mistrovským dílům varhanním, které vytvořil Bach v Lipsku. Preludium je vlastně symfonickou větou, kde smělou hrou je prováděno moené hlavní thema několika tematy vedlejšími, jež všechna pojí totožná rytmická myšlenka. Tak povstává bujná gotika tónů, v jejíž podivuhodném větoví velké linie samoděk pronikají.

Obr. 1.7. Program koncertu A. Schweitzera 8. prosince 1928 ve Smetanově síni Obecního domu (2. strana).

EVANGELISCHE KIRCHE (PRAG II, V JIRCHARÍCH)

Sonntag, den 9. Dezember 1928, abends 8 Uhr:

GEISTLICHES KONZERT

Orgel: ALBERT SCHWEITZER.

Chor: Evang. Kirchenchor unter gütiger Mitwirkung
des »Finkensteiner Bundes«.

Chorleitung: Kurt Utz.



Vortragsfolge:

1. Allegro (Alta Breve) in D-Dur (Peters IV Nr. 3) J. S. Bach
2. Fuge in G-Moll (Peters IV Nr. 7) J. S. Bach
3. Choralvorspiel und Choral für Chor „Nun komm' der
Herden Heiland“ J. S. Bach
4. Choralvorspiel und Choral für Chor „Gelobet seist du,
Jesu Christ“ J. S. Bach
5. Fuge in F-Dur (Peters III Nr. 2) J. S. Bach
6. Choralvorspiel und Choral für Chor „Sei gegrüßet,
Jesu gütig“ J. S. Bach
7. Choralvorspiel und Choral für Chor „Schmücke dich,
o liebe Seele“ J. S. Bach
8. Fuge in C-Moll (Peters III Nr. 6) J. S. Bach
9. Letzte Orgelsonate (Choral mit 5 Variationen, Fuge,
Adagio finale) F. Mendelssohn-Bertholdy

Obr. 1.8. Program koncertu A. Schweitzera 9. prosince 1928
v kostele sv. Michala.



Obr. 1.9. Pamětní deska na průčelí kostela sv. Michala v Praze 1.



Obr. 1.10. Queen's Hall, Londýn.



Obr. 1.11. All Hallows-by-the-Tower, Londýn.



Obr. 1.12. Varhany v kostele All Hallows-by-the-Tower v Londýně.

Pedal		Choir		Great		Swell	
Open Metal	16	Stopped Diapason	8	Spitzflute	16	Spitzflute	8
Sub Bass	16	Principal	4	Open Diapason	8	Quintadena	8
Spitzflute	16	Rohr Flute	4	Rohr Flute	8	Viola	8
Octave	8	Octave	2	Open Flute	8	Celeste	8
Bourdon	8	Blockflute	2	Gamba	8	Principal	4
Superoctave	4	Sesquialtera	II	Octave	4	Open Flute	4
Mixture	III	Mixture	III	Stopped Flute	4	Nazard	2 2/3
Posaune	16	Cromorne	8	Super Octave	2	Gemshorn	2
Trumpet	8	Tremulant		Mixture	IV	Tierce	1 3/5
Schalmei	4	Harmonic Trumpet	8	Harmonic Trumpet	8	Cymbel	III
		Harmonic Clarion	4	Harmonic Clarion	4	Fagotto	16
						Trumpet	8
						Clarion	4
						Tremulant	

Obr. 1.13. Dispozice varhan All Hallows-by-the-Tower v Londýně.



Obr. 1.14. Varhany v kostele sv. Aurélie ve Štrasburku.

Manuel	Positif	Pédale
Montre 8'	Bourdon 8'	Soubasse 16'
Prestant 4'	Prestant 4'	Octavebasse 8'
Bourdon 8'	Chape de Nasard 2'2/3	Trompette 8'
Flûte 4'	Doublette 2'	
Quinte 2'2/3	Chape de Tierce 1'3/5	
Doublette 2'	Fourniture	
Chape de Tierce 1'3/5		
Fourniture 3 rgs		
Cymbale		
Cornet 5 rgs		
Voix humaine 8'		

Obr. 1.15. Dispozice varhan v kostele sv. Aurélie ve Štrasburku z roku 1718 (Andreas Silbermann).

Positif de Dos 56 notes	Grand-Orgue 56 notes	Récit expressif 56 notes	Pédale 27 notes
Bourdon 8'	Bourdon 16'	Quintaton 16'	Bourdon 16' (empr.)
Montre 4'	Montre 8'	Principal 8'	Soubasse 16'
Flûte à cheminée 4'	Bourdon 8'	Bourdon 8'	Principal 16'
Nasard 2'2/3	Flûte 8'	Viole de gambe 8'	Bourdon 8'
Doublette 2'	Salicional 8'	Voix céleste 8'	Flûte 8'
Tierce 1'3/5	Prestant 4'	Prestant 4'	Principal 8'
Larigot 1'1/3	Flûte douce 4'	Flûte 4'	Flûte 4'
Cymbale 3 rgs	Nasard 2'2/3	Doublette 2'	Principal 4'
Cromorne 8'	Doublette 2'	Sesquialtera 2 rgs	Doublette 2'
III/I	Cornet 5 rgs (D)	Carillon 2 rgs	Fourniture 4 rgs
	Fourniture 4 rgs	Fourniture 4 rgs	Cymbale 3 rgs
	Cymbale 3 rgs	Bombarde acoustique 16'	Bombarde 16'
	Trompette 8'	Trompette 8'	Trompette 8'
	Clairon 8'	Clairon 4'	Clairon 4'
	I/II	Voix humaine 8'	Chalumeau 4'
	III/II	Hautbois 8'	I/P
		Tremblant	II/P
			III/P

Obr. 1.16. Dispozice varhan v kostele sv. Aurélie ve Štrasburku z roku 1952 (Ernest Muhleisen).



Obr. 1.17 Günsbach



Obr. 1.18. Varhany v kostele v Günsbachu.



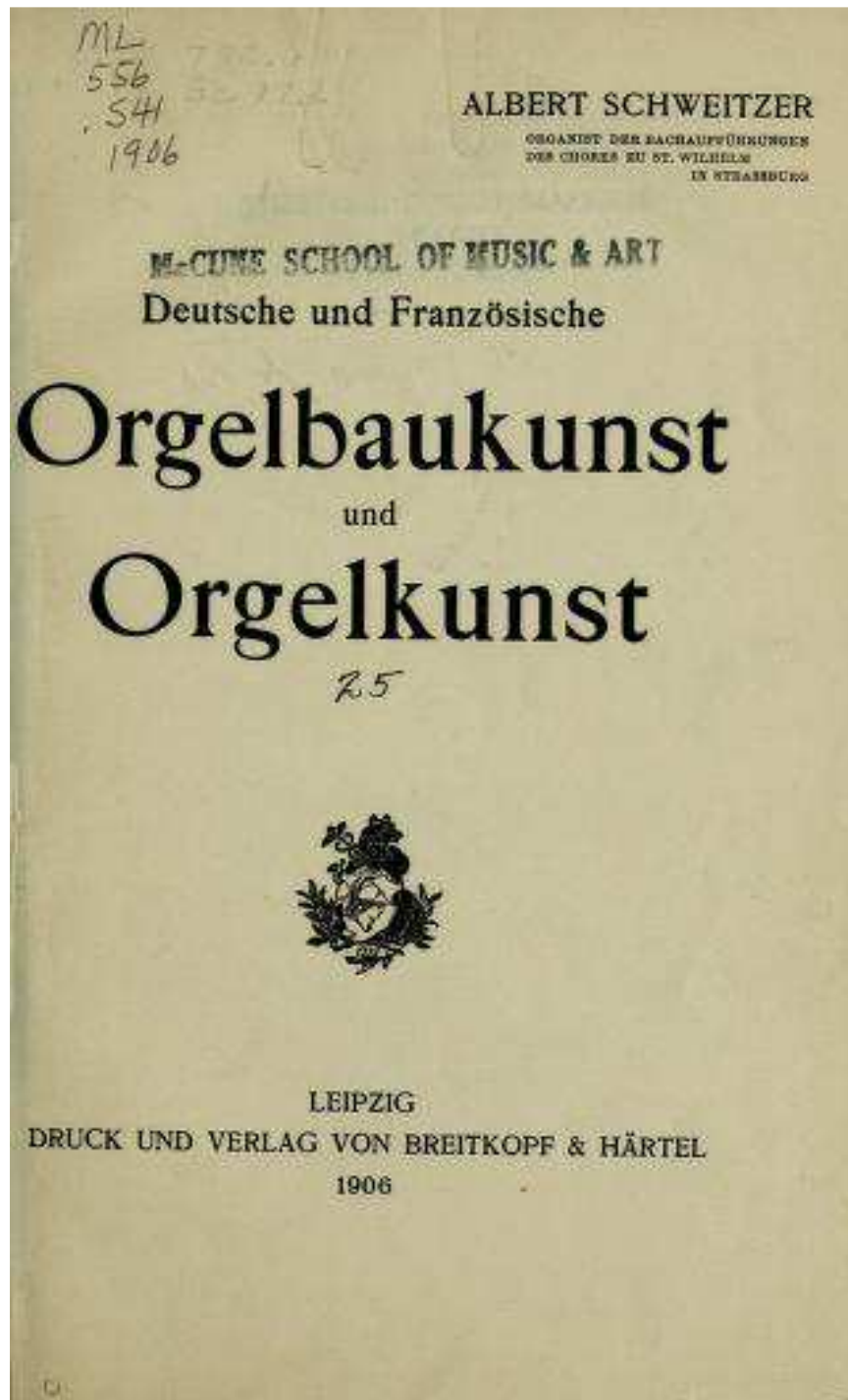
Obr. 1.19. Hrací stůl varhan v Günsbachu.

Manuel	Pédale
Bourdon 8'	Bourdon 16'
Montre 4'	Flûte 8'
Flûte traversière	Trompette 8'
Nasard 2'2/3	
Doublette 2'	
Larigot 1'1/3	
Cornet 5 rgs	
Fourniture 3 rgs	
Trompette 8' (B+D)	
Tremblant doux	

Obr. 1.20. Dispozice varhan v kostele v Günsbachu z roku 1827 (Valentin Rinckenbach).

Grand-orgue	Récit expressif	Pédale
Bourdon 16'	Bourdon 8'	Soubasse 16'
Montre 8'	Gemshorn 8'	Bourdon 16' (1)
Flûte conique 8'	Gambe 8'	Flûte 8'
Bourdon 8'	Voix céleste 8'	Violoncelle 8'
Prestant 4'	Prestant 4'	Choralbass 4'
Flûte à fuseau 4'	Flûte à cheminée 4'	Fourniture 3 rgs
Quinte 2'2/3	Waldfloete 2'	Dulzian 16' (2)
Doublette 2'	Sesquialtera 2 rgs	I/P
Fourniture 4 rgs	Plein-jeu 3 rgs	II/P
Trompette 8'	Basson/Hautbois 8'	
II/I		

Obr. 1.21. Dispozice varhan v kostele v Günsbachu z roku 1961 (Alfred Kern).



Obr. 2.1. Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst.

ML
1550
I 67
1899

Reinhold Köhler

Internationales Regulativ für Orgelbau.

Entworfen und bearbeitet

von der

Sektion für Orgelbau

auf dem

Dritten Kongreß der Internationalen Musik- gesellschaft

(Wien, 25. bis 29. Mai 1909).

Deutsche Ausgabe.

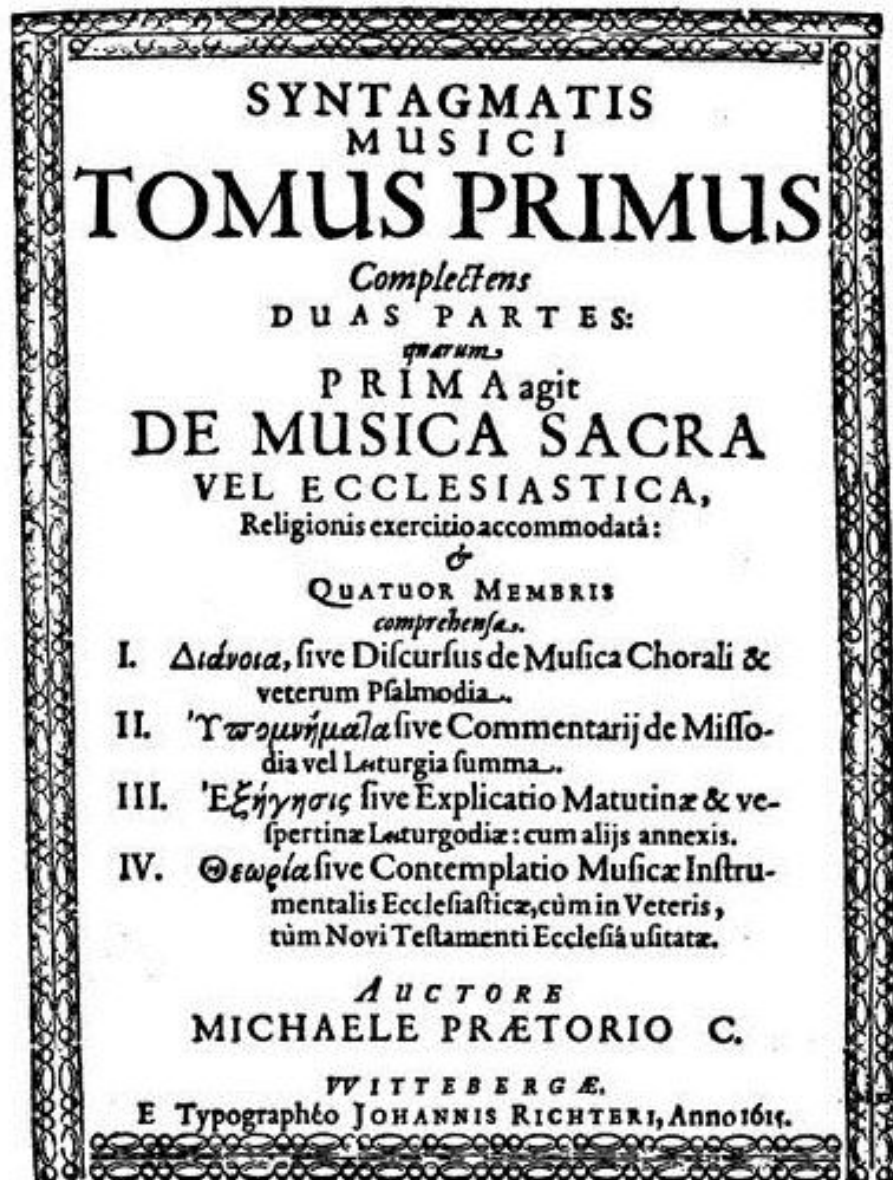


Wien
Artaria & Co.

Leipzig
Breitkopf & Härtel.

1909.

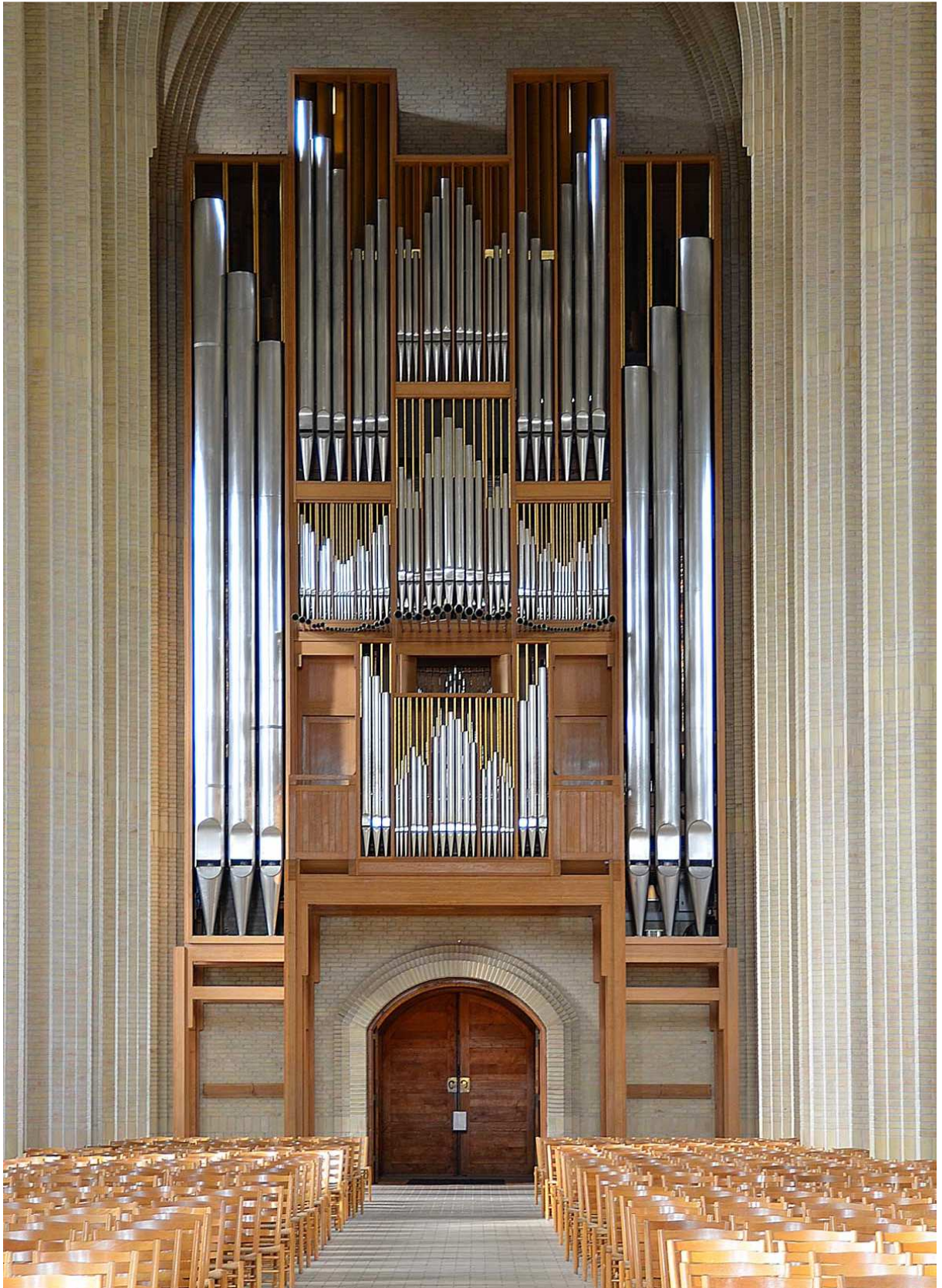
Obr. 2.2. Internationales Regulativ für Orgelbau.



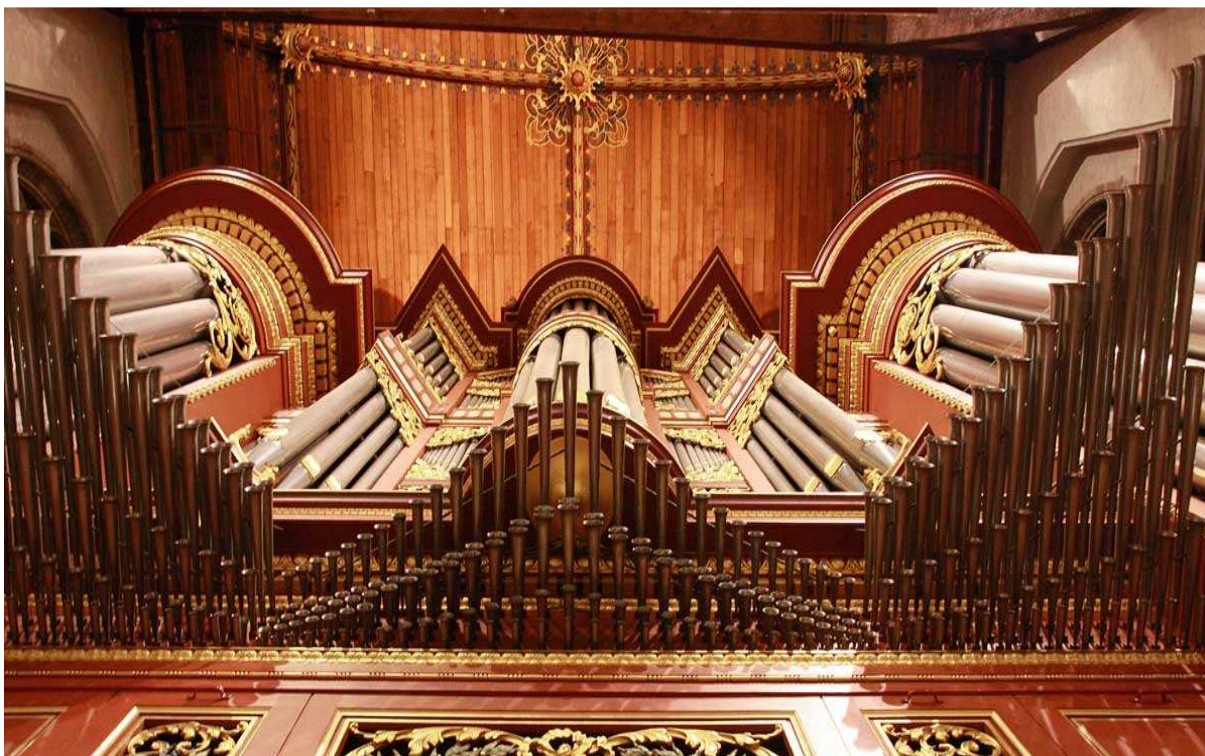
Obr. 2.3. Michael Praetorius: Syntagma musicum.



Obr. 2.4. Varhany na Univerzitě ve Freiburgu.



Obr. 2.5. Grundtvigskirchen, Kodaň.



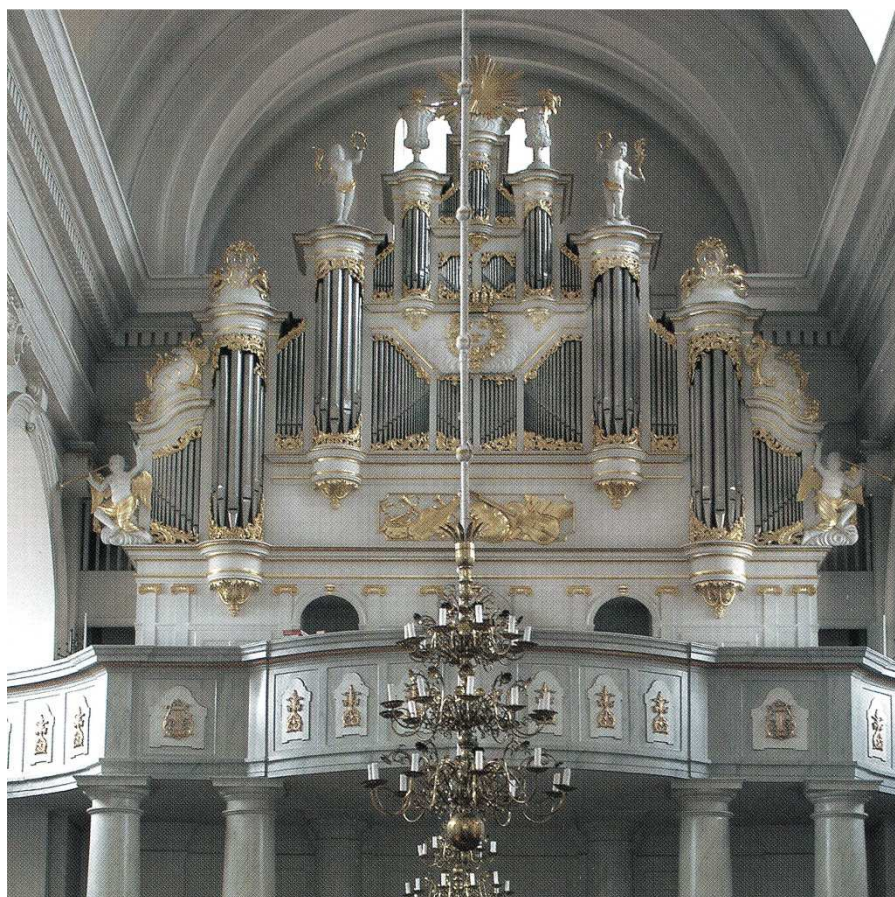
Obr. 2.6. Marcussenovy trompety v Jaegersborg Kirke v Kodani.



Obr. 3.1. Kristine kyrka ve Falunu, Švédsko

Huvudmanual	Överwerk	Pedal
Qvintadena 16'	Gedact 8'	Untersatz 16'
Principal 8'	Qvintadena 8'	Principal 8'
Spitzfleut 8'	Principal 4'	Gedact 8'
Salzinal 8'	Fleut 4'	Qvinta 6'
Octava 4'	Qvinta 3'	Octava 4'
Rohrfleut 4'	Octava 2'	Rauschqvintmixtur 5 chor
Qvinta 3'	Gemshorn 2'	Bassun 16'
Octava 2'	Scharf 3 chor	Trompett 8'
Mixtur 4 chor	Sexqvialtera 2 chor	Trompett 4'
Scharf 3 chor	Vox humana 8'	
Trompett 8'	Tremulant	
Manual coupling		
Compass: Man. C–f ³ , Ped. C–d ¹		
Temperament: unequal (Herwin Troje)		

Obr. 3.2. Dispozice varhan Kristine kyrka ve Falunu, Švédsko



Obr. 3.3. Fredrikskyrkan v Karlskronë, Švédsko

Huvudmanualen

Qvintadena 16' B/D
 Principal 8' (1764)
 Gedacht 8'
 Octava 4'
 Kortfleut 4'
 Salicenal 4'
 Rausqvint 2 chor 3'+2'
 Superoctava 2'
 Mixtur 4 chor
 Trompette 8' B/D
 Trompette 4' B
 Vox virginea 8' D
 Sperventil

Trimulant

Manual coupling

Compass: Man. C–c³, Ped. C–d¹

Temperament: unequal (according to J.G. Neidhardt: *Temperatur für eine große Stadt* [1724])

Öververket

Qvintadena 8'
 Enggedacht 8'
 Principal 4' (1764)
 Rörfleut 4'
 Qvinta 3'
 Octava 2'
 Gemshorn 2'
 Scharff 3 chor
 Fagott 8' B
 Vox humana 8' D
 Sperventil

Pedalen

Subbass 16'
 Principal 8' (1764)
 Violoncell 8'
 Octava 4'
 Qvinta 3'
 Superoctava 2'
 Scharff 2 chor
 Bassun 16'
 Trompette 8'
 Trompette 4'
 Corno 2'
 Sperventil

Obr. 3.4. Dispozice varhan Fredrikskyrkan v Karlskronë, Švédsko



Obr. 3.5. Marielfreds kyrka v Marielfredu, Švédsko

Manual

Principal 8'
 Gedacht 8'
 Principal 4'
 Fleut 4'
 Quinta 3'
 Octava 2'
 Scharf 3-4 chor
 Trompet 8'

Echoverk

Fugara 8'
 Rörfleut 8'
 Spetsfleut 4'
 Nasat 3'
 Borfleut 2'
 Ters 1 3/5'
 Vox virginea 8'
 Tremulant

Pedal

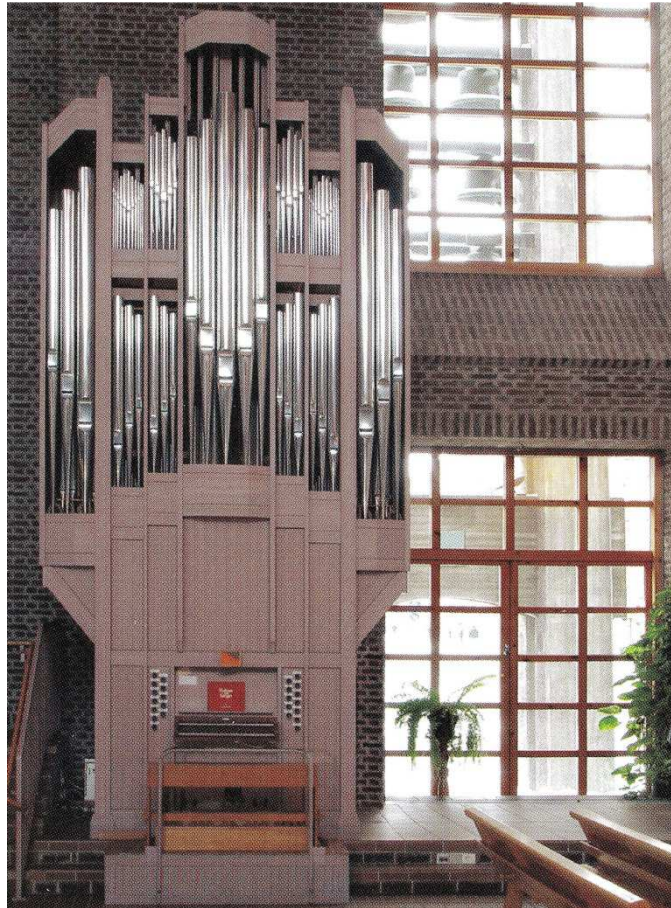
Subbas 16'
 Violon 8'
 Octava 4'
 Basun 16'
 Trompet 8'
 Trompet 4'

Normal coupling

Compass: Man. C–g³, Ped. C–f¹

Temperament: equal (as, according to the contract, the original Schwan organ)

Obr. 3.6. Dispozice varhan Marielfreds kyrka v Marielfredu, Švédsko



Obr. 3.7. Missionskyrkan v Uppsale, Švédsko

Huvudverk	Öververk	Pedal
Principal 8'	Gedacktbas 8' (C-H)	Subbas 16'
Blockflöjt 8'	Bourdon 8 (fr c ⁰)	Principal 8'
Oktava 4'	Salicional 8' (fr c ⁰)	Gedackt 8'
Italiensk flöjt 4'	Principal 4'	Fagott 16'
Waldflöjt 2'	Traversflöjt 4'	
Cornettino 2 chor	Svegel 2'	
Mixtur 5 chor	Ters 1 3/5'	
Trumpet 8'	Kvinta 1 1/3'	
Tremulant	Cromorne 8'	
	Tremulant	
Normal coupling		
Compass: Man. C–g ³ , Ped. C–f ¹		
Temperament: equal		

Obr. 3.8. Dispozice varhan Missionskyrkan v Uppsale, Švédsko

4.1.1. Interpretace: Albert Schweitzer

Jesus Christus, unser Heiland

sub communione / pedaliter

BWV 667

The musical score is presented in a single system with seven systems of music. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo and performance style are indicated as 'sub communione / pedaliter'. The score includes various performance instructions: 'manualiter' (manually) is written below the bass staff at measures 1, 9, 13, and 21; 'pedaliter' (pedal) is written below the bass staff at measures 5, 17, and 25. The music features a dense, rhythmic texture with frequent sixteenth and thirty-second notes, and a complex harmonic structure. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

29

Handwritten musical score for measures 29-31. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Measure 29 features a half note in the treble and a quarter note in the bass. Measures 30 and 31 show more complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

32

Handwritten musical score for measures 32-34. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 32 begins with a *pedaliter* instruction. The music continues with intricate rhythmic patterns in both staves.

35

Handwritten musical score for measures 35-37. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests.

38

Handwritten musical score for measures 38-40. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 38 begins with a *manualliter* instruction. The music shows a change in texture with some longer note values.

41

Handwritten musical score for measures 41-43. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with rhythmic complexity.

44

Handwritten musical score for measures 44-46. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 44 begins with a *pedaliter* instruction. The music features a mix of eighth and sixteenth notes.

47

Handwritten musical score for measures 47-49. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music continues with rhythmic complexity.

50

Handwritten musical score for measures 50-52. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 50 begins with a *manualliter* instruction. The music concludes with a final chord in measure 52.

4.1.2. Interpretace: Hans Fagius

Jesus Christus, unser Heiland

sub communiōe / pedaliter
BWV 665

The musical score is presented in a multi-system format, with each system containing a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings. The score is divided into sections labeled 'manualiter' and 'pedaliter'. The measures are numbered 1, 5, 9, 13, 17, 21, and 25. The piece concludes with a final cadence in the bass clef.

29

32

pedaliter

35

38

manualiter

41

44

pedaliter

47

50

4.2.1. Interpretace: Albert Schweitzer

Herzlich tut mich verlangen

à 2 claviers et pédale
BWV 727

The first system of the musical score for 'Herzlich tut mich verlangen' (BWV 727) by Johann Sebastian Bach. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some slurs and dynamic markings.

The second system of the musical score, starting at measure 5. It continues the piece with similar rhythmic patterns and includes some slurs and dynamic markings. The notation is consistent with the first system.

The third system of the musical score, starting at measure 8. The piece continues with a steady flow of notes and rests, maintaining the same key and time signature.

The fourth system of the musical score, starting at measure 11. This system introduces some more complex rhythmic figures and slurs, particularly in the right hand.

The fifth system of the musical score, starting at measure 16. It concludes the piece with a final cadence, featuring a double bar line and a repeat sign at the end.

4.2.2. Interpretace: Hans Fagius

Herzlich tut mich verlangen

à 2 claviers et pédale

BWV 727

The first system of the musical score for BWV 727. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The music is in D major and 3/4 time. The grand staff features a melody in the right hand with various ornaments and a bass line in the left hand. The separate bass staff provides a steady accompaniment.

The second system of the musical score, starting at measure 5. It continues the three-staff format. The right hand of the grand staff has a more active melodic line with slurs and ornaments. The left hand of the grand staff and the separate bass staff continue their accompaniment.

The third system of the musical score, starting at measure 8. The melody in the right hand of the grand staff shows some chromatic movement. The accompaniment in the left hand of the grand staff and the separate bass staff remains consistent.

The fourth system of the musical score, starting at measure 11. The right hand of the grand staff features a series of sixteenth-note patterns. The left hand of the grand staff and the separate bass staff provide a harmonic foundation.

The fifth system of the musical score, starting at measure 14. It concludes with a double bar line. The right hand of the grand staff has a final melodic flourish. The left hand of the grand staff and the separate bass staff end with sustained chords.

4.3.1. Interpretace: Albert Schweitzer

Gelobet seist du, Jesu Christ

à 2 Clav. et Ped.
BWV 604

The image displays a musical score for the chorale 'Gelobet seist du, Jesu Christ' by Johann Sebastian Bach, BWV 604. The score is arranged for two keyboards and pedals (à 2 Clav. et Ped.). It is presented in three systems, each consisting of a vocal line and two piano accompaniment staves. The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a vocal line and piano accompaniment. The second system continues the piece with a vocal line and piano accompaniment. The third system shows the end of the piece with a vocal line and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and ornaments.

4.3.2. Interpretace: Hans Fagius

Gelobet seist du, Jesu Christ

à 2 Clav. et Ped.
BWV 604

The image displays a musical score for the piece 'Gelobet seist du, Jesu Christ' (BWV 604) by Johann Sebastian Bach, arranged for two keyboards and pedals. The score is presented in three systems, each containing three staves: a vocal line (soprano) and two keyboard parts (treble and bass clefs). The music is in G major and 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece, with the vocal line starting on a whole note G4. The second system continues the vocal line and keyboard accompaniment. The third system concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and ornaments, along with performance markings like '7' and '8' in circles.

4.4.1. Interpretace: Albert Schweitzer

O Mensch, beweine dein Sünde groß

à 2 Clav. et Ped.
BWV 622

Adagio assai

4.5.2. Interpretace: Hans Fagius

Christ lag in Todesbanden

BWV 625

The musical score for 'Christ lag in Todesbanden' (BWV 625) by Johann Sebastian Bach is presented in four systems. Each system consists of a vocal line and a keyboard accompaniment. The keyboard part is written in treble and bass clefs. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and ornaments. There are also some handwritten annotations in purple ink, including a 'V' in the first system and various markings in the second and third systems.

4.6.1. Interpretace: Albert Schweitzer

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

à 2 Clav. et Ped.
BWV 639

The first system of the musical score for 'Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ' (BWV 639) by Johann Sebastian Bach. It consists of three staves: a vocal line in the soprano clef, a right-hand piano line in the treble clef, and a left-hand piano line in the bass clef. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a pink vertical mark above the first measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

The second system of the musical score, starting at measure 3. It includes a first ending (1.) and a second ending (2.). The vocal line has a pink 'x' mark above the first ending and a pink squiggle below the second ending. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns.

The third system of the musical score, starting at measure 5. The vocal line has a pink 'x' mark above the first measure. The piano accompaniment maintains the same rhythmic texture.

The fourth system of the musical score, starting at measure 8. The vocal line has a pink squiggle above the first measure and a pink vertical mark above the second measure. The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic patterns.

The fifth system of the musical score, starting at measure 12. The piano accompaniment features a more active bass line with sixteenth-note patterns. The system concludes with a double bar line.

4.6.2. Interpretace: Hans Fagius

Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ

à 2 Clav. et Ped.

BWV 639

The musical score is presented in a system of five staves. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the keyboard parts. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It consists of 12 measures. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'mf' and 'f'. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 1-4 and the second system containing measures 5-12. The score is annotated with purple markings, including slurs, accents, and dynamic markings.

4.7.1. Interpretace: Albert Schweitzer

10

Praeludium et Fuga in C

BWV 545^{*)}

*) Vgl. die in Band 6 (BA 517a) abgedruckte Frühfassung BWV 545a - BWV 545 ist auch mit dem Trio (Largo) BWV 526/2 (siehe S. 16-19) überliefert; zu dessen Einordnung - vor oder nach der Fuge - vgl. den Kritischen Bericht zu NBA IV/5-6

14
Fuga

Musical notation for measures 14-16. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and two bass clefs on the bottom lines. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

Musical notation for measures 17-19. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and two bass clefs on the bottom lines. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

Musical notation for measures 20-22. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and two bass clefs on the bottom lines. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

Musical notation for measures 23-25. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and two bass clefs on the bottom lines. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

Musical notation for measures 26-28. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and two bass clefs on the bottom lines. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

Musical notation for measures 29-31. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and two bass clefs on the bottom lines. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

Musical notation for measures 32-34. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and two bass clefs on the bottom lines. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

Musical notation for measures 35-37. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top line and two bass clefs on the bottom lines. The music continues with intricate rhythmic patterns and rests.

55

62

69

76

83

90

97

104

159

4.7.2. Interpretace: Hans Fagius

Praeludium et Fuga in C

BWV 515⁹⁹

The image displays a musical score for the Praeludium et Fuga in C, BWV 515 by Johann Sebastian Bach. The score is written for piano and is organized into eight systems, each containing two staves (treble and bass clef). The piece is in C major and 3/4 time. The first system (measures 1-4) features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system (measures 5-8) continues the melodic development. The third system (measures 9-12) shows the beginning of the fugue with a more complex texture. The fourth system (measures 13-16) further develops the fugue's themes. The fifth system (measures 17-20) includes a modulation to the key of G major. The sixth system (measures 21-24) continues in G major. The seventh system (measures 25-28) returns to C major. The eighth system (measures 29-32) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

53

System 1: Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together. Bass clef contains a rhythmic accompaniment of eighth notes.

61

System 2: Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef continues the melodic line with some slurs. Bass clef continues the accompaniment.

69

System 3: Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef features a slur over several notes. Bass clef continues the accompaniment.

77

System 4: Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef has a dense pattern of beamed eighth notes. Bass clef continues the accompaniment.

84

System 5: Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef continues the beamed eighth note pattern. Bass clef continues the accompaniment.

90

System 6: Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef continues the beamed eighth note pattern. Bass clef continues the accompaniment.

97

System 7: Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef continues the beamed eighth note pattern. Bass clef continues the accompaniment.

104

System 8: Treble clef (top) and bass clef (bottom). Treble clef continues the beamed eighth note pattern. Bass clef continues the accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat signs.

4.8.1. Interpretace: Albert Schweitzer

Praeludium et Fuga in c

BWV 546

The image displays a page of musical notation for the piece 'Praeludium et Fuga in c' (BWV 546) by Johann Sebastian Bach. The score is presented in three systems, each containing three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The piece is in C major and common time. The first system shows the beginning of the prelude with a series of chords in the right hand and a simple bass line. The second system continues the prelude with more complex chordal textures. The third system marks the beginning of the fugue, characterized by a more active and rhythmic right hand. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and slurs, indicating the intricate polyphonic structure of the piece.

35

System 35: Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The upper bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The lower bass clef contains a simple bass line with quarter notes.

41

System 41: Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The upper bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The lower bass clef contains a simple bass line with quarter notes.

48

System 48: Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The upper bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The lower bass clef contains a simple bass line with quarter notes.

55

System 55: Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The upper bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The lower bass clef contains a simple bass line with quarter notes.

62

System 62: Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The upper bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The lower bass clef contains a simple bass line with quarter notes.

69

System 69: Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The upper bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The lower bass clef contains a simple bass line with quarter notes.

76

System 76: Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The treble clef contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The upper bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The lower bass clef contains a simple bass line with quarter notes.

75

Musical score system 1, measures 75-79. Treble and bass staves with piano accompaniment.

80

Musical score system 2, measures 80-84. Treble and bass staves with piano accompaniment.

88

Musical score system 3, measures 88-92. Treble and bass staves with piano accompaniment.

93

Musical score system 4, measures 93-97. Treble and bass staves with piano accompaniment.

98

Musical score system 5, measures 98-102. Treble and bass staves with piano accompaniment.

103

Musical score system 6, measures 103-107. Treble and bass staves with piano accompaniment.

108

Musical score system 7, measures 108-112. Treble and bass staves with piano accompaniment.

117

Musical score system 8, measures 117-121. Treble and bass staves with piano accompaniment.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, starting with measure 126, showing intricate melodic lines and harmonic support.

Third system of musical notation, starting with measure 132, continuing the complex musical texture.

Fourth system of musical notation, starting with measure 139, featuring dense rhythmic figures.

Fuga

Section titled "Fuga" starting at measure 145, marked with a forte dynamic (f), showing a more rhythmic and driving texture.

Sixth system of musical notation, continuing the fugue with complex interweaving lines.

Seventh system of musical notation, showing further development of the fugue's themes.

Eighth system of musical notation, concluding the page with a final cadence and dynamic markings.

41

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Bass clef contains a steady eighth-note accompaniment.

55

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the eighth-note accompaniment.

64

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the eighth-note accompaniment.

73

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the eighth-note accompaniment.

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the eighth-note accompaniment.

82

System 6: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the eighth-note accompaniment.

91

System 7: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the eighth-note accompaniment.

100

System 8: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the eighth-note accompaniment.

106

Musical score system 106, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and a fermata at the end of the first staff.

112

Musical score system 112, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and a fermata at the end of the first staff.

118

Musical score system 118, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and a fermata at the end of the first staff.

124

Musical score system 124, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and a fermata at the end of the first staff.

130

Musical score system 130, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and a fermata at the end of the first staff.

136

Musical score system 136, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and a fermata at the end of the first staff.

142

Musical score system 142, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and a fermata at the end of the first staff.

148

Musical score system 148, featuring a treble and bass staff with complex rhythmic patterns and a fermata at the end of the first staff.

4.8.2. Interpretace: Hans Fagius

Praeludium et Fuga in c

BWV 546

The image displays a musical score for the Praeludium et Fuga in c, BWV 546 by Johann Sebastian Bach. The score is arranged in three systems, each containing two staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major/C minor) and the time signature is common time (C). The first system shows the beginning of the piece, with the right hand playing a series of chords and the left hand playing a simple bass line. The second system starts at measure 9 and features more complex rhythmic patterns in the right hand. The third system starts at measure 14 and continues with intricate melodic lines in both hands. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

37

Musical score for measures 37-40. The system consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a lower bass clef staff. The key signature has two flats. The music features a complex melodic line in the treble staff with many accidentals and a steady eighth-note accompaniment in the bass staff. The lower bass staff contains sparse, low-register notes.

41

Musical score for measures 41-45. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with some rests and accidentals. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The lower bass staff has a simple bass line with some slurs.

46

Musical score for measures 46-50. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with many accidentals and slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The lower bass staff has a simple bass line.

51

Musical score for measures 51-56. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with many accidentals and slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The lower bass staff has a simple bass line.

57

Musical score for measures 57-61. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with many accidentals and slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The lower bass staff has a simple bass line.

62

Musical score for measures 62-67. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with many accidentals and slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The lower bass staff has a simple bass line.

68

Musical score for measures 68-73. The system consists of three staves. The treble staff has a melodic line with many accidentals and slurs. The bass staff has a rhythmic accompaniment. The lower bass staff has a simple bass line.

75

80

86

93

98

103

108

113

First system of musical notation, measures 1-125. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves, including a prominent bass line with a blue wavy line underneath.

Second system of musical notation, measures 126-131. The notation continues with various rhythmic patterns and articulations.

Third system of musical notation, measures 132-138. The texture remains dense with multiple voices.

Fourth system of musical notation, measures 139-145. The notation includes a blue wavy line in the bass line and a blue vertical line in the right-hand staff.

System labeled "Fuga" (measures 146-154). It shows the beginning of a fugue with a single voice in the bass line and rests in the other staves.

System labeled "15" (measures 155-25). The fugue continues with the first voice in the bass line and a second voice in the treble line.

System labeled "26" (measures 26-36). The fugue continues with the first voice in the bass line and a second voice in the treble line.

System labeled "37" (measures 37-47). The fugue continues with the first voice in the bass line and a second voice in the treble line.

46

55

64

73

82

88

94

100

106

Musical score for measures 106-111. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Measure 106 features a complex rhythmic pattern in the treble clef. Measures 107-111 show a continuation of the melody with various rests and rhythmic values.

112

Musical score for measures 112-117. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The music continues with a melodic line in the treble clef and a supporting bass line. Measure 112 starts with a half note rest in the treble clef. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

118

Musical score for measures 118-123. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The music features a melodic line in the treble clef with some syncopation. Measure 118 begins with a half note rest. The system ends with a double bar line and repeat signs.

124

Musical score for measures 124-129. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The music continues with a melodic line in the treble clef. Measure 124 starts with a half note rest. The system ends with a double bar line and repeat signs.

130

Musical score for measures 130-137. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The music features a melodic line in the treble clef with a steady eighth-note rhythm. Measure 130 begins with a half note rest. The system ends with a double bar line and repeat signs.

138

Musical score for measures 138-145. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The music continues with a melodic line in the treble clef. Measure 138 starts with a half note rest. The system ends with a double bar line and repeat signs.

146

Musical score for measures 146-151. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The music features a melodic line in the treble clef with some syncopation. Measure 146 begins with a half note rest. The system ends with a double bar line and repeat signs.

152

Musical score for measures 152-157. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. The music continues with a melodic line in the treble clef. Measure 152 starts with a half note rest. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

4.8.1. Interpretace: Albert Schweitzer

Praeludium et Fuga in c

BWV 546

The image displays a musical score for the Praeludium et Fuga in c, BWV 546 by Johann Sebastian Bach. The score is presented in a three-system format, with each system containing three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The key signature is one flat (B-flat major/C minor), and the time signature is common time (C). The score is divided into two main sections: the Praeludium (measures 1-25) and the Fuga (measures 26-31). The Praeludium features a flowing, melodic line in the right hand, while the Fuga is characterized by a complex, rhythmic pattern in the right hand and a steady, rhythmic accompaniment in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

35

41

45

51

55

61

65

75

System 1: Measures 75-78. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. The system contains four measures of music with various rhythmic patterns and articulations.

80

System 2: Measures 80-83. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. The system contains four measures of music, continuing the piece's rhythmic and melodic development.

88

System 3: Measures 88-91. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. The system contains four measures of music, featuring more complex rhythmic figures.

93

System 4: Measures 93-96. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. The system contains four measures of music, including a measure with a wavy line indicating a tremolo or rapid oscillation.

97

System 5: Measures 97-100. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. The system contains four measures of music, showing a continuation of the melodic and harmonic themes.

103

System 6: Measures 103-106. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. The system contains four measures of music, with a variety of rhythmic patterns.

108

System 7: Measures 108-111. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. The system contains four measures of music, featuring a prominent melodic line in the treble.

117

System 8: Measures 117-120. Treble clef, bass clef. Key signature: two flats. Time signature: 3/4. The system contains four measures of music, concluding the page with a final cadence.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and accidentals.

Second system of musical notation, starting with a measure number of 126. It continues the complex rhythmic and melodic lines from the previous system.

Third system of musical notation, starting with a measure number of 132. The notation includes various note values and rests.

Fourth system of musical notation, starting with a measure number of 139. It shows a continuation of the intricate musical texture.

Fuga

Section titled "Fuga" in 3/4 time. The notation is dense with rhythmic patterns and includes some markings like "X" and "MU".

Sixth system of musical notation, starting with a measure number of 15. It features a mix of eighth and sixteenth notes.

Seventh system of musical notation, starting with a measure number of 26. The music continues with complex rhythmic structures.

Eighth system of musical notation, starting with a measure number of 36. It concludes the page with a final cadence.

41

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef contains a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

55

System 2: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the rhythmic accompaniment.

64

System 3: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the rhythmic accompaniment.

73

System 4: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the rhythmic accompaniment.

82

System 5: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the rhythmic accompaniment.

91

System 6: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the rhythmic accompaniment.

100

System 7: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the rhythmic accompaniment.

109

System 8: Treble and bass clefs. Treble clef continues the complex melodic line. Bass clef continues the rhythmic accompaniment.

106

Musical score system 106, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and a fermata.

112

Musical score system 112, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and a fermata.

118

Musical score system 118, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and a fermata.

124

Musical score system 124, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and a fermata.

130

Musical score system 130, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and a fermata.

136

Musical score system 136, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and a fermata.

142

Musical score system 142, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and a fermata.

148

Musical score system 148, featuring a treble and bass clef staff with complex rhythmic patterns and a fermata.

4.8.2. Interpretace: Hans Fagius

Praeludium et Fuga in c

BWV 546

The musical score is presented in six systems, each containing three staves (treble, middle, and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and articulation marks. The first system shows the beginning of the prelude with a treble and bass clef. The second system starts at measure 9. The third system starts at measure 14. The fourth system starts at measure 21. The fifth system starts at measure 26. The sixth system starts at measure 31.

37

Musical score system 1, measures 37-40. Treble and bass staves with piano accompaniment. The key signature has two flats. The melody in the treble clef features eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment.

41

Musical score system 2, measures 41-44. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody continues with similar rhythmic patterns, including some rests in the treble staff.

46

Musical score system 3, measures 46-49. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody becomes more active with sixteenth-note runs in the treble staff.

51

Musical score system 4, measures 51-56. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody features a triplet in the bass clef and various chordal textures.

57

Musical score system 5, measures 57-61. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody is highly rhythmic with many sixteenth notes.

62

Musical score system 6, measures 62-67. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody continues with complex rhythmic patterns and some chromaticism.

68

Musical score system 7, measures 68-73. Treble and bass staves with piano accompaniment. The melody features a repeat sign and concludes with a final cadence.

75

System 1 (measures 75-79): The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The key signature has two flats and the time signature is 4/4.

80

System 2 (measures 80-85): The right hand continues the melodic development with slurs, and the left hand maintains the eighth-note accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

86

System 3 (measures 86-92): The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

93

System 4 (measures 93-97): The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

98

System 5 (measures 98-102): The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

103

System 6 (measures 103-107): The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

108

System 7 (measures 108-112): The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

113

System 8 (measures 113-117): The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand continues the accompaniment. A fermata is placed over the final measure of this system.

First system of musical notation, measures 1-125. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves, including a prominent bass line with a blue wavy line underneath.

Second system of musical notation, measures 126-131. The notation continues with various rhythmic patterns and rests.

Third system of musical notation, measures 132-138. The texture remains dense with multiple voices.

Fourth system of musical notation, measures 139-145. The notation includes a blue wavy line in the bass staff and a blue vertical line in the treble staff.

Section titled "Fuga" starting at measure 146. The notation is more sparse, with a blue wavy line in the bass staff and blue markings in the treble staff.

System of musical notation, measures 15-25. The notation continues with various rhythmic patterns and rests.

System of musical notation, measures 26-36. The notation includes a blue wavy line in the bass staff and blue markings in the treble staff.

System of musical notation, measures 37-45. The notation includes a blue wavy line in the bass staff and blue markings in the treble staff.

46

55

64

73

82

88

94

100

106

Musical score for measures 106-111. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff below. The music is in a key with two flats and a 3/4 time signature. Measure 106 features a complex rhythmic pattern in the treble clef. Measures 107-111 show a continuation of the melody with various rests and phrasing.

112

Musical score for measures 112-117. The system consists of three staves. Measure 112 begins with a melodic phrase in the treble clef. The bass clef staff provides a steady accompaniment. Measures 113-117 continue the melodic development with some rests.

118

Musical score for measures 118-123. The system consists of three staves. Measure 118 features a more active treble clef line. The bass clef staff has some rests in measures 119 and 120. Measures 121-123 show a return to a more active bass line.

124

Musical score for measures 124-129. The system consists of three staves. Measure 124 features a complex rhythmic pattern in the treble clef. The bass clef staff has rests in measures 125 and 126. Measures 127-129 continue the melodic line in the treble clef.

130

Musical score for measures 130-137. The system consists of three staves. Measure 130 features a complex rhythmic pattern in the treble clef. The bass clef staff has rests in measures 131 and 132. Measures 133-137 continue the melodic line in the treble clef.

138

Musical score for measures 138-145. The system consists of three staves. Measure 138 features a complex rhythmic pattern in the treble clef. The bass clef staff has rests in measures 139 and 140. Measures 141-145 continue the melodic line in the treble clef.

146

Musical score for measures 146-151. The system consists of three staves. Measure 146 features a complex rhythmic pattern in the treble clef. The bass clef staff has rests in measures 147 and 148. Measures 149-151 continue the melodic line in the treble clef.

152

Musical score for measures 152-157. The system consists of three staves. Measure 152 features a complex rhythmic pattern in the treble clef. The bass clef staff has rests in measures 153 and 154. Measures 155-157 continue the melodic line in the treble clef.

4.9.1. Interpretace: Albert Schweitzer

Praeludium et Fuga in C

HWV 547

The image displays a page of musical notation for the Praeludium et Fuga in C, BWV 547 by Johann Sebastian Bach. The score is arranged in two systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first system begins with a treble clef staff and a bass clef staff. The second system continues the piece, with a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and clefs. The piece is in C major and 4/4 time. The score is presented in a clear, legible format, suitable for a printed edition.

22

36

39

43

47

51

55

59

63

67

71

75

79

83

68

System 1: Measures 68-71. Treble clef, bass clef, and a lower bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

72

System 2: Measures 72-75. Continuation of the complex rhythmic pattern from the previous system.

76

System 3: Measures 76-79. The rhythmic complexity continues with various rests and note values.

83

System 4: Measures 80-83. The lower bass clef part becomes more active, mirroring the complexity of the upper parts.

84

System 5: Measures 84-87. The music transitions to a more melodic and flowing style, with longer note values and fewer rests.

88

System 6: Measures 88-91. Continuation of the melodic and flowing style.

92

System 7: Measures 92-95. The music maintains its melodic character with some rhythmic variation.

96

System 8: Measures 96-99. The final system on this page, showing a continuation of the melodic and rhythmic themes.

18

Musical score system 18, measures 18-21. The system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several slurs and accents throughout the system.

22

Musical score system 22, measures 22-25. Similar to the previous system, it contains two staves with dense, rhythmic notation. The right hand has a more melodic line with some slurs, while the left hand continues with a steady, intricate accompaniment.

26

Musical score system 26, measures 26-29. The notation remains dense and rhythmic. There are some changes in dynamics and articulation, with some notes marked with accents or slurs.

30

Musical score system 30, measures 30-33. The complexity of the rhythm is maintained. The right hand has some longer notes with slurs, while the left hand has a consistent pattern of sixteenth notes.

34

Musical score system 34, measures 34-37. The system shows a continuation of the intricate rhythmic texture. There are some rests and dynamic markings present.

38

Musical score system 38, measures 38-41. The notation is highly detailed, with many beamed notes and slurs. The right hand has a more active role with frequent sixteenth notes.

42

Musical score system 42, measures 42-45. The system continues the complex rhythmic development. There are some changes in the bass line, with some longer notes and rests.

49

Musical score system 49, measures 49-52. The final system on the page, it concludes with a similar level of rhythmic complexity. There are some final slurs and dynamic markings.

48

System 1: Measures 48-51. The right hand features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

52

System 2: Measures 52-55. The right hand continues with intricate rhythmic patterns, including some triplet-like figures. The left hand maintains a consistent accompaniment.

56

System 3: Measures 56-59. The right hand melody becomes more melodic with some longer note values, while the left hand accompaniment remains active.

60

System 4: Measures 60-63. The right hand features a dense texture of sixteenth notes. The left hand accompaniment is also quite busy.

64

System 5: Measures 64-67. The right hand has a more flowing, melodic line. The left hand accompaniment is simpler, focusing on harmonic support.

68

System 6: Measures 68-71. The right hand melody is characterized by wide intervals and a more lyrical feel. The left hand accompaniment is sparse and provides a clear harmonic foundation.

4.9.2. Interpretace: Hans Fagius

Praeludium et Fuga in C BWV 547

133

The image displays a musical score for the Praeludium et Fuga in C, BWV 547 by Johann Sebastian Bach, as interpreted by Hans Fagius. The score is presented in a standard format with two staves per system, a treble clef, and a 4/4 time signature. The piece is in C major. The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, and 31 indicating the start of new systems. The prelude (measures 1-16) features a simple harmonic progression in the right hand and a steady eighth-note bass line. The fugue (measures 17-32) begins with a sixteenth-note subject in the right hand and a simple bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, and is marked with a '133' in the top right corner.

Musical score for piano, measures 35-63. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into systems of two staves each. Measure numbers 35, 39, 43, 47, 51, 55, 59, and 63 are indicated at the beginning of their respective systems.

68

72

76

83

Fuga

6

10

14

18

Musical score system 18, measures 18-21. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The key signature has one sharp (F#).

22

Musical score system 22, measures 22-25. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with intricate rhythmic patterns, including slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

26

Musical score system 26, measures 26-29. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with intricate rhythmic patterns, including slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

30

Musical score system 30, measures 30-33. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with intricate rhythmic patterns, including slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

34

Musical score system 34, measures 34-37. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with intricate rhythmic patterns, including slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

38

Musical score system 38, measures 38-41. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with intricate rhythmic patterns, including slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

42

Musical score system 42, measures 42-45. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with intricate rhythmic patterns, including slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

45

Musical score system 45, measures 45-48. The system consists of two staves, treble and bass clef. The music continues with intricate rhythmic patterns, including slurs and accents. The key signature has one sharp (F#).

48

48

52

52

56

56

60

60

64

64

69

69

33

39

45

51

57

63

69

75

Musical score for piano, measures 64-80. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo is marked 'Adagio'.

Musical score for piano, measures 81-88. The score is written in treble and bass clefs. It features a complex, rhythmic melody in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo is marked 'Adagio'.

24

Musical score for measures 24-25. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 24 features a complex melodic line in the treble with a fermata and a slur, and a bass line with a circled plus sign (+). Measure 25 continues the melodic development with a circled minus sign (-) in the treble and a circled plus sign (+) in the bass.

26

Musical score for measures 26-27. The system consists of two staves. Measure 26 has a circled plus sign (+) in the treble and a circled minus sign (-) in the bass. Measure 27 has a circled minus sign (-) in the treble and a circled plus sign (+) in the bass.

28

Musical score for measures 28-29. The system consists of two staves. Measure 28 has a circled plus sign (+) in the treble. Measure 29 features a fermata and a slur in the treble, with the word "grave" written below the staff. The bass line has a circled plus sign (+).

29

Musical score for measures 29-30. The system consists of two staves. Measure 29 has a circled plus sign (+) in the treble. Measure 30 has a circled plus sign (+) in the treble and a circled minus sign (-) in the bass.

30

Fuga

Musical score for measures 30-31. The system consists of two staves. Measure 30 is the beginning of a section labeled "Fuga" and features a circled plus sign (+) in the treble. Measure 31 continues the fugue with a circled plus sign (+) in the treble.

32

Musical score for measures 32-33. The system consists of two staves. Measure 32 has a circled plus sign (+) in the treble. Measure 33 has a circled plus sign (+) in the treble and a circled minus sign (-) in the bass.

34

Musical score for measures 34-35. The system consists of two staves. Measure 34 has a circled plus sign (+) in the treble. Measure 35 has a circled plus sign (+) in the treble and a circled minus sign (-) in the bass.

36

Musical score for measures 36-37. The system consists of two staves. Measure 36 has a circled plus sign (+) in the treble. Measure 37 has a circled plus sign (+) in the treble and a circled minus sign (-) in the bass.

This image shows a page of musical notation for piano, consisting of eight systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings. Measure numbers 25, 30, 36, 42, 48, 54, 60, and 66 are visible at the start of their respective systems. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents. The overall style is characteristic of a classical piano score.

This page of musical notation is a piano score, likely for a piece in a minor key. It consists of eight systems of staves. Each system typically contains a grand staff (treble and bass clefs) and a single bass clef staff. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several measures with rests, particularly in the bass clef staves. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the eighth system. Measure numbers 72, 77, 82, 87, 92, 97, 102, and 107 are clearly marked at the start of their respective systems.

This musical score consists of four systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The first system (measures 117-123) features a complex, rhythmic melody in the treble staff with many sixteenth and thirty-second notes, while the bass staff provides a steady accompaniment. The second system (measures 124-128) continues this intricate texture. The third system (measures 129-134) shows a shift in the treble staff's texture, with more sustained chords and fewer rapid runs. The fourth system (measures 135-141) concludes with a final, more melodic phrase in the treble staff and a simple bass accompaniment.

4.10.2. Interpretace: Hans Fagius

Tocatta in C

BWV 564

1

A 5176

© 1964 by Bärenreiter-Verlag, Kassel

35

35

39

39

44

44

49

49

53

53

57

57

61

61

66

66

68

72

76

80

84

Adagio

88

92

96

14

Handwritten musical score for measures 14-16. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music is in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. There are blue handwritten markings, including slurs and accents, over the notes.

17

Handwritten musical score for measures 17-20. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music continues with complex rhythmic patterns. Blue handwritten markings are present, including slurs and accents.

21

Handwritten musical score for measures 21-24. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music features a 'grave' marking in the bass staff at measure 22. Blue handwritten markings are present.

25

Handwritten musical score for measures 25-28. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music is in a more melodic style with longer note values. Blue handwritten markings are present.

Fuga

Handwritten musical score for measures 29-32, labeled 'Fuga'. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music is in a 6/8 time signature and features a rhythmic pattern of eighth notes.

7

Handwritten musical score for measures 33-36. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music continues with rhythmic patterns. Blue handwritten markings are present.

13

Handwritten musical score for measures 37-40. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music features complex rhythmic patterns. Blue handwritten markings are present.

19

Handwritten musical score for measures 41-44. The system consists of three staves: Treble, Middle, and Bass. The music continues with rhythmic patterns. Blue handwritten markings are present.

25

30

36

42

48

54

60

66

72

78

83

88

5

(m)

117

Musical score for measures 117-122. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, including triplets and slurs. The key signature has one flat (B-flat).

123

Musical score for measures 123-128. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music continues with intricate rhythmic patterns, including slurs and accents. The key signature remains one flat.

129

Musical score for measures 129-134. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music features a mix of rhythmic patterns, including some rests and slurs. The key signature remains one flat.

135

Musical score for measures 135-140. The system consists of a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music concludes with a final cadence, featuring a double bar line and repeat signs. The key signature remains one flat.

4.11.1. Interpretace: Albert Schweitzer (Londýn)

Toccata con Fuga in d
BWV 565

Adagio

pre-

4 -stissimo

7

9

12 simile simile

16

19

22 prestissimo

25

29

Fuga

33

smile

38

43

48

52

56

60

This musical score consists of ten systems of piano notation, numbered 65 through 96. The notation is primarily in treble and bass clefs, with some systems including a grand staff. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and trills (tr). Blue handwritten annotations, including plus (+) and minus (-) signs, are placed above certain notes, likely indicating phrasing or performance instructions. Measure 65 includes a first ending bracket. Measure 85 features a trill in the right hand. Measure 88 has a trill in the right hand. Measure 92 includes a first ending bracket. Measure 96 ends with a fermata. The page number 35 is located in the top right corner.

100 37

104

108

112

116

120

124 *Recitativo*

128

130 *adagissimo*

presto

134

136 *adagio* *vivace*

139 *molto adagio*

4.11.2. Interpretace: Albert Schweitzer (Günsbach)

Tocatta con Fuga in d
BWV 565

Adagio

pre

4 *Vivacissimo*

16 *meno*

20 *piu*

22 *Piu fortissimo*

17

13 14 15 16 17 18

18

Fuga

19 20 21 22 23 24

19

simile

25 26 27 28 29 30

20

21

22

23

24

25

53

Musical notation for measures 53-54, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

55

Musical notation for measures 55-56, continuing the rhythmic complexity with some melodic movement in the right hand.

57

Musical notation for measures 57-58, showing a continuation of the intricate rhythmic texture.

59

Musical notation for measures 59-60, with the right hand playing a more active melodic line.

61

Musical notation for measures 61-62, featuring a mix of rhythmic patterns and melodic fragments.

63

Musical notation for measures 63-64, showing a change in the bass line's rhythmic pattern.

65

Musical notation for measures 65-66, with a more melodic focus in the right hand.

67

Musical notation for measures 67-68, including a dynamic marking of *mf* and a fermata over a note in the right hand.

69

Musical notation for measures 69-70, continuing the melodic and rhythmic development.

71

Musical notation for measures 71-72, featuring a complex rhythmic pattern in the right hand.

73

Musical notation for measures 73-74, showing a continuation of the intricate rhythmic texture.

100

System 100-103: Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music consists of a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes.

104

System 104-107: Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

108

System 108-111: Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

112

System 112-115: Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

116

System 116-119: Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

120

System 120-123: Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

124

System 124-127: Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern. The word "Ritardando" is written above the top staff, and "Ad" is written below the bottom staff.

128

System 128-131: Four staves of music. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

150 *adagissimo* *presto*

174 *all.*

176 *adagio* *vivace*

182 *molto adagio*

4.11.3. Interpretace: Hans Fagius

Tocatta con Fuga in d
BWV 565

Adagio

4 -stissima

7

9

12 simile

16

19

22 Prestissima

ff

25

29 *Fuga*

33 *smile*

38

43

48

52

56

60 (-) (+) (-) (+) (-)

65

69

73

77

81

85

89

93

97

101

100

104

108

112

116

120

124

128

Recitativo

130 *adagissimo* *presto*

134

136 *adagio* *vivace*

139 *molto adagio*