



F1 0141 [8595017414121]
TT- 65:54, vyšlo 5/2006

J.I.F.Vojta, bakalář filozofie a promovaný doktor medicíny byl současníkem Henricha I. F. Bibera. Kromě jeho vlastnoručních zápisů v univerzitních matrikách nemáme o něm dalších pramenných zpráv. Vojta byl domácím lékařem u Benediktinů při chrámu sv. Mikuláše na Starém Městě v Praze a bydlel v Týnské čtvrti v sousedství Tomáše Baltazara Janovky. Ve své době byl uznávaným komponistou a měl i své žáky. Jak plodným skladatelem Vojta byl, nevíme. Povědomí máme jen o jeho 27 skladbách, z nichž se ovšem dochovalo jen sedm, a to v Brně, Praze, Vídni a Paříži. Všechny jsou zaznamenány na tomto albu.

- 1 [Intrada] 1:23
- 2 Anima mea Dilecta 9:14
- 3 Sonata I 8:28
- 4 Sonata II 8:18
- 5 Sonata III 7:12
- 6 Threnodia hujus temporis 14:28
Parthia amabilis
- 7 – Sonata 2:48
- 8 – Allemande 1:39
- 9 – Courante 1:02
- 10 – Sarabanda 1:33
- 11 – Aria 1:03
- 12 – Gigue 1:22
- 13 – Retirada 1:03
- 14 Arietta Cordialis 6:16



La Gambetta

Elen Machová – housle, viola, viola da gamba, Věra Mikulášková – viola da gamba, Monika Knoblochová – virginal, Miloslav Študent – arciloutna, Hana Blažíková – soprán, Marta Fadjevičová – soprán, Hasan El-Dunia – alt, Marek Olbrzymek – tenor, Michael Pospíšil – bas, Karel Mňuk – klarina, Jaroslav Rouček – klarina, Martin Kalista – housle, Chiara Granata – trojřadá harfa, Pietro Prosser – galizona, barokní kytara, Dennis Brauer Iversen – violon, Adam Viktora – varhanní positiv, Petr Kalousek – barokní timpány



Praha

byla na přelomu 17. a 18. století v církevní hudbě skutečnou velmocí. Na poměrně malé ploše se zde soustředilo množství kostelů a klášterů, které se navzájem předháněly v hudebních produkcích. Vokálně instrumentální hudba pronikla do života pražské společnosti tak hluboce, že byla nedílnou součástí každé společenské události. Byli to především jezuité a piaristé, kdo vzdělávali své žáky v hudbě, aby měli dostatek kvalitních hudebníků k provozování chrámové hudby. Jan Ignác František Vojta de Nigro Sylva, současník slavného Heinricha I. F. von Bibera (1644 – 1704), vyšel stejně jako on z hudební tradice jezuitského školství v Čechách. Základní i hudební vzdělání získal v jezuitském semináři sv. Václava na Starém Městě v Praze. Tam jej důkladně vzdělali v latině, gramatice, poetice a rétorice a také stylistické a rétorické dovednosti. Vzdělání tohoto typu, završené studiem logiky, fyziky a metafyziky na filozofické fakultě pražské univerzity, se odrazilo i ve Vojtově hudební tvorbě. Bakalářem filozofie se stal 20. května 1677, 26. června 1684 byl promován doktorem medicíny. Kromě jeho vlastnoručních zápisů v univerzitních matrikách nemáme o něm dalších pramenných zpráv. Vojta byl domácím lékařem u Benediktinů při chrámu sv. Mikuláše na Starém Městě v Praze a bydlel v Týnské čtvrti v sousedství Tomáše Baltazara Janovky. Ve své době byl uznávaným komponistou a měl i své žáky. Vojtových skladeb si velice cenil také opat

břevnovského kláštera. Jak plodným komponistou Vojta byl, nevíme. Povědomí máme jen o jeho 27 skladbách, z nichž se ovšem dochovalo jen sedm, a to v Brně, Praze, Vídni a Paříži. Všechny jsou zaznamenány na tomto CD.

Zdůrazněme význam Vojtových triptychonových sonát. Jsou to nejstarší známé houslové sonáty od českého skladatele. Zachovaly se v opise ve sborníku houslových skladeb v hudebním archivu minoritského konventu ve Vídni. Rukopisný sborník vznikl koncem 17. století a obsahuje 102 sonát pro housle a číslovaný bas významných skladatelů té doby. Vojtovy sonáty jsou v manuskriptu pod čísly 70, 71 a 72 samostatně číslované 1 - 3. První a druhá sonáta mají skordaturu h, fis', h', e', třetí c', g', c', f'. Po hudební stránce i technické náročnosti sonáty plně obstojí v konkurenci děl nejvýznamnějších autorů nejen té doby. Jsou ukázkou vynikající technické i skladatelské úrovně pražských houslistů z konce 17. století. Použití různého ladění houslí bylo v druhé polovině 17. století ve veliké oblibě. Nejznámějším příkladem toho jsou Biberovy Mysterien-Sonaten, ve kterých využívá rozdílného afektu rozličných skordatur pro lepší vyjádření afektu patřičné části růžence. U Vojtových sonát je tento aspekt skordatury stejně důležitý a dokonce lze u nich prokázat mimohudební strukturu. Skordatura sama o sobě je silným výrazovým prostředkem a Vojta ji dovede mistrovsky využít.

V baroku byly velmi oblíbené různé tajemné hry a skrytá poselství. Kulturní řeč baroka se skládala z nejasných náznaků a jiných znaků než dnešní záplava citů mediálního věku. Symbolika čísel a slov byla používána ve značném měřítku. Tím se nemíní jen průhledné sdělení obrazových představ, nýbrž spojení zvuků, figur nebo melodických linií s obsahy mystických představ a pocitů. Každopádně bylo mnoho způsobů, jak transportovat pod povrch konkrétně slyšitelného ještě další sdělení, která byla lidmi pocíťována jako moudrosti nebo meditační a spirituální ukotvení. Odkrýt zakódovaná poselství této hudby bývá většinou mnohem komplikovanější než se zdá na první pohled. Mnoho takových poselství už bylo objeveno a vyloženo. Také Vojtova díla jsou zajímavá použitím jazyka symbolismu, který přidává hudbě podtexty rozluštitelné pomocí naznačených klíčů. Z tohoto úhlu pohledu jsou nesmírně zajímavé úvodní části prvních dvou houslových sonát, stejně tak užití tóniny h moll.

První sonáta je ve skordatuře h, fis', h', e' a je zapsána v běžné „prstokladové“ notaci. Začátek sonáty je na první pohled nápadný postupným užitím prvních tří harmonických tónů, tedy jakési trojí diminuce intervalu. Současně zde probíhá i trojí rytmická diminuce. První melodický oblouk je ve dvou taktech, druhý v jednom a třetí v polovině taktu, tedy opět trojí diminuce, přičemž skladatel využije na vrcholu prvního oblouku diminucí zdobené malé tercie h - d. Úvodní melodie je v rozsahu tří oktáv. 3 oktávy, 3 oblouky, 3 diminuce. Tolik pro ukázkou číselné symboliky - Trinitas. Po technické stránce houslové hry je zde využito téměř všech dobových prostředků. Základní afekt sonáty je v prvním taktu vyjádřen směrem melodie mířící k nebesům a čistými intervaly oktávou, kvintou a kvartou, které mají společný afekt – radost, smělost, neohroženost, srdnatost. Druhá část sonáty začíná druhou skupinou úvodního oblouku a má tři větňé typy. Třetí část začíná třetí skupinou úvodního oblouku a je v 3/4 taktu. Následující presto je s velkým afektem třikrát přerušeno dvoutaktovými vsuvkami tardissima. Číslo tři zde tedy hraje rozhodující roli.

Druhá sonáta je ve stejné tónině a skordatuře jako sonáta první. V úvodu první sonáty využil Vojta rozsahu tří oktáv, avšak v druhé sonátě mu stačí k vyjádření základního afektu pouhá malá tercie. Začíná na prázdné struně půlovou notou, základním tónem h1, pak přidá primu na sousední struně a tím rozezvučí maximální měrou nástroj. Ve druhém taktu zvyšuje napětí disonancí - sekundou rozvedenou do mollové tercie, čímž se hned v úvodních taktech vytvoří velké napětí. Základní afekt sonáty je vyjádřen v prvním taktu sevřením melodie do malé tercie, která je podle barokní teorie bolestná, truchlivá, žalostná. Také velká sekunda už v půli prvního taktu vyjadřuje patos, čemuž odpovídá i afekt tóniny h-moll. Následující úsek Presto má 35 taktů. Použití lichého počtu taktů se zdá nápadné. Má vyjádřit zmatek, rozvrácenost, bolest.

Třetí sonáta je ve skordatuře c', g', c'', f'' . Volbou tóniny C-dur Vojta podtrhl radostnější, slavnostnější a bezstarostnější charakter sonáty. Forma úvodní části už směřuje k jisté pravidelnosti. Pravidelná forma je narušena typickými Vojtovými prvky - volnou kadencí v basu a opakováním kadence v pianu.

Proč triptychonové sonáty? Pohled na tyto tři Vojtovy sonáty vede k myšlence, že se jedná o jednotu trojice. V první sonátě převládající symbol pro číslo tři, spojený s použitím čistého intervalu, se jeví jako symbol oné čisté lásky, z níž vyšel Ježíš. Druhá sonáta naproti tomu označuje utrpení Božího Syna až po jeho ukřižování. Čistý řád a radost, slavnost vzkříšení jsou symbolizovány ve třetí sonátě. Jako triptychon tu tedy představuje Vojta Ježíšův život. Proto navrhuji označit sonátový cyklus jako triptychonové sonáty, přičemž se tu otevírá doplňující dílo k Biberovým růžencovým sonátám.

Od konce 17. století byla Morava takřka výhradně katolickou zemí a umělecká hudba zde sloužila především náboženským potřebám katolické církve. Hudební praxe na kůrech vyžadovala stálý přísun nových skladeb. Matthias Franz Altmann († 1718), kantor na Petrově a u sv. Jakuba v Brně, zanechal kostelu sv. Jakuba vzácnou hudební sbírku asi 1500 skladeb, ze kterých se zachovalo na 200. Měl čilý styk s hudebníky z Vídně i Říma a dalších hudebních center. V této sbírce najdeme i dvě skladby od J. I. Fr. Vojty, Ariettu Cordialis de S: Joanne Nepomuceno a Cantus dulcisonus: Anima mea dilecta.

Arietta Cordialis de S: Joanne Nepomuceno vznikla dlouho před zahájením beatifikačního procesu Jana Nepomuckého (1715), brněnský opis je datován 1706. Strofická skladba se slavnostní úvodní sonátou využívá bohatého nástrojového obsazení. Jedná se o jedinou známou skladbu v tehdejší českém prostředí, kde je harfa uvedena jmenovitě jako instrumentační pokyn a navíc česky v rámci latinské věty. Harfa je zde uvedena jako alternativa k opakování sonáty loco sonatae potest percutti harfa. Lze předpokládat, že Arietta zazněla též při proslulých slavnostech v Praze na Vltavě u Karlova mostu.

Cantus dulcisonus, Anima mea Dilecta je v hudební sbírce kantora M. Altmanna pod značkou Wta. Srovnáním se zápisy v inventářích ze Slaného a Rajhradu lze prokázat Vojtovo autorství. Hudebně nás skladba zaujme zvláště svými ariózou a mnohé nám o Vojtově hudebním myšlení také napoví afekt použité tóniny při srovnání s textem kantáty. Dobová charakteristika tóniny Es-dur (J. Mattheson 1713) ...má při určitých okolnostech něco tak řezavě oddělujícího, trpícího a pronikavého, že to nemůže být srovnáváno s ničím, než s fatálním rozdělením těla a duše... Moje milovaná duše, proč se tak trpce rmoutíš, proč ve mně úzkostně sténáš? (Ž. 42/5)... Ježíši, proč mi uzavíráš nebe, umírám, neumírám, žiji, ale vlastně nežiji!

Parthia amabilis (1680) se dochovala v opise v Paříži ve sbírce rukopisů sonát německé a italské provenience známá pod jménem „Rost“. Ta byla shromážděna a napsána Franzem Rostem (†1688). Kodex obsahuje pod číslem 151 Vojtovu skladbu pro dvoje housle a continuo: Suite - a 2 Violin. Verstimmt Auth. D. Woita pragensi v partu bassa continua označena Parthia amabilis a je asi identická se ztraceným dílem evidovaným v Oseku. První housle jsou ve skordatuře h, fis', h', e'' , druhé housle (viola) ve skordatuře e, h, e', h' . V partu druhých houslí je připsaná poznámka: Dass zweyte Violin muss der lieblichkeit halber auff einer Brazen gespielt werden. Tento part je zapsán velmi zajímavě: čte se v houslové prstokladové notaci ve skordatuře h, fis', h', e'' , ale hraje se na violu da braccio ve skordatuře e, h, e', h' .

Threnodia hujus temporis má celý název: Žalozpěv nad naším časem: neb exulantská pravda; vyhnaná odevšad, z paláců, v králi Antiochovi, od učenců, ve filozofu Anaximandrovi, od boháčů v Kroifovi, od mládeže, která se oddala lžím. Velmi zajímavý je alegorický, světský, vlastně necírkevní text.

V bassu continuu byly na tomto CD použity tyto nástroje: varhanní pozitiv, virginal, viola da gamba, violone, arciloutna, galizona (calichon), barokní kytara, barokní trojřadá harfa. Vycházelo se z instrumentáře obvyklého v zemích koruny české kolem roku 1700. Originální je užití trojřadá barokní harfy a galizony. Z nejnovějších výzkumů hudebního historika a hráče na galizonu na našem CD Pietra Prossera vyplývá, že nejstarší zmínky o galizoně a také její repertoár pocházejí z české kotliny a z Moravy. Nástroj vznikl nejspíš na konci 17. stol. právě tam a byl tam také velmi rozšířen. Jde o pětistrunný nástroj konstrukcí blízký loutně. Svou nižší polohou je vhodný ke hře bassa continua. Jeho užití společně s harfou, případně s loutnou, je tedy výhodné a logické, neboť se vhodně doplňují. Harfa se u nás též hojně používala, což dokládají skutečné nástroje umístované na varhanách do rukou hrajících andělů. Jedním z nejvýmluvnějších dokladů o používání harfy i galizony v tehdejší době jsou svědectví z premonstrátského kláštera Hradisko u Olomouce (viz J. Sehnal): 1693 " ...se hrála ... sladká hudba na housle, harfu, gambu, galizonu a violon.", 1693 " ... během oběda se hrálo na dvoje housle, harfu, galizonu, gambu a violon." Poznamenejme, že pro pořizování nahrávky české hudby z konce 17. století byly oba tyto typicky české nástroje použity vůbec poprvé!

Jiří Květon