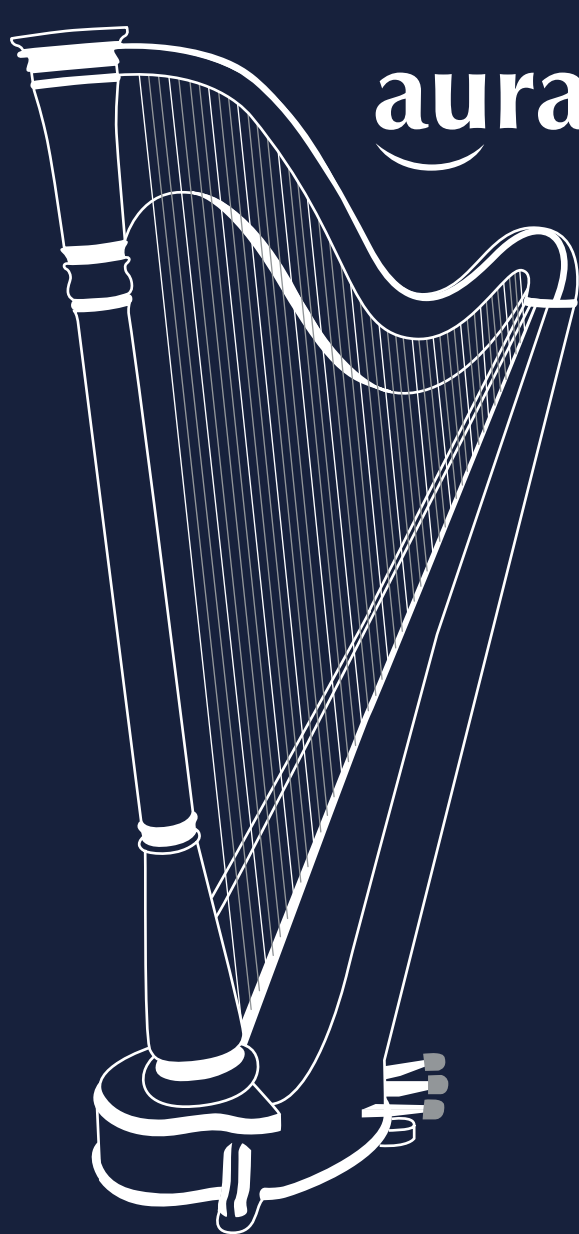




aura musica

Časopis pro sborovou tvorbu, hudební teorii a pedagogiku
International Journal of Choir Writing, Music Pedagogy and Music Theory

Vydává:

PF UJEP, katedra hudební výchovy
České mládeže 8
400 96 Ústí nad Labem

Šéfredaktor: PhDr. Luboš Hána, Ph.D.

Editoři: prof. PaedDr. Jiří Holubec, Ph.D.,
prof. PaedDr. Miloš Hons, PhD.

Redakční rada:

SBOROVÁ TVORBA

prof. Dr. Dion Buhagiar
(University of Malta, Malta)

PhDr. Luboš Hána, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. PaedDr. Jiří Kolář
(PedF UK, Praha, ČR)

MgA. Michal Vajda
(PdF MU, Brno, ČR)

doc. PaedDr. Zdeněk Vimr
(FPE ZČU, Plzeň, ČR)

HUDEBNÍ PEDAGOGIKA

prof. Donna Anderson
(SUNY, College Cortland, USA)

doc. PhDr. Ivana Ašenbrennerová, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

PaedDr. Jan Prchal
(ZŠ a ZUŠ Jablonoř, Liberec, ČR)

doc. Larisa Vysockaya, kandidátka filozofických věd

(VGU, Vladimír, Rusko)

doc. PhDr. Jiří Škoda, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. Dr. Wolfgang Mastnak
(Hochschule für Tanz und Musik, Mnichov, Německo)

prof. Agata Suguru
(JSEKM, Japonsko)

Dr. Barbara Sicher-Kafol
(University of Ljubljana, Slovinsko)

HUDEBNÍ TEORIE

doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.
(HAMU, Praha, ČR)

prof. PaedDr. Jiří Holubec Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D.
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

prof. PhDr. Zuzana Martináková, Ph.D.
(HUAJA, Banská Štiavnica, Slovensko)

prof. PhDr. Michal Nedělka, Dr.
(PedF UK, Praha, ČR)

prof. MgA. Vladimír Tichý, CSc.
(HAMU, Praha, ČR)

Jazyková korektura: Mgr. Dita Vrbová

Grafická sazba: Mgr. Dagmar Myšáková

Tisk: Ediční středisko PF UJEP v Ústí n. L.

Objednávky předplatného:

monika.malchusova@ujep.cz

Cena: 100 Kč

Redakční uzávěrka: 30. června 2014

př.ujep.cz/khv/aura

MK ČR E 20717

ISSN 1805-4056

Vážení čtenáři,

Již třetím rokem přináší časopis Aura Musica české i zahraniční hudební veřejnosti reprezentativní texty na nosná témata základního a aplikovaného výzkumu v oblasti hudební teorie, hudební pedagogiky a sborového umění. Toto číslo časopisu obsahuje čtyři obsáhlé studie, které jsou zaměřeny na rozmanitá témata. Miluše Obešlová předkládá výsledky svého výzkumu týkajícího se vokálních činností, autorský tandem Filip Stojaník a Jana Beranová popisuje problematiku hostování českých divadel v zahraničí, Lenka Příbylová se zamýšlí nad v dnešní době vzácným úkazem mecenášství ve smyslu podpory vzniku nových hudebních děl a Bohdana Kljunič předkládá ucelený pohled na prostupnost studijních programů hudebního vzdělávání a přípravu budoucích učitelů hudby.

V létě opustil navždy naše řady náš vážený kolega, emeritní profesor Josef Říha. Nad jeho působením a profesní dráhou se zamýšlejí dva jeho žáci a kolegové Miloš Hons a Jan Prchal.

Notové přílohy přinášejí část Smetanovy Vltavy v úpravě profesora Jiřího Holubce pro školní instrumentální soubory. Z vokální tvorby je zde drobná skladbička profesora Josefa Říhy určená pro malé zpěváky a naopak oceněné sborové aranžmá mladého sborového zpěváka a sbormistra Filipa Beneše pro zpěváky starší. Z aranžérské soutěže Jirkovského Písňovaru jsme zařadili také vítězné aranžmá Ježkovy skladby Tmavomodrý svět od Brendana Colemana. Podrobnou reflexi festivalové atmosféry Písňovaru včetně zamyšlení nad důvody konání sborových festivalů obecně přináší článek Jiřího Koláře.

Počínaje tímto číslem bychom rádi otiskovali recenze hudebních knižních novinek a upozornili tak na zajímavé tituly. Jako první nabízíme recenzi Karla Steinmetze na dvousvazkovou monografii Miloše Honse nazvanou Boj o českou moderní hudbu.

Redakce

STUDIE

Mysterium porcellani aneb příběh novodobého mecenášství LENKA PŘIBYLOVÁ	4
Hostování vybraných československých divadel v německy mluvících zemích v šedesátých letech minulého století FILIP STOJANÍK, JANA BERANOVÁ	12
Experimentální ověřování hlasově reedukačního postupu MILUŠE OBEŠLOVÁ	24
Prostupnost studijních programů hudebního vzdělávání a příprava budoucích učitelů hudby BOJANA KLJUNIČ	30

NOTOVÉ PŘÍLOHY

Ve skříni FILIP BENEŠ	37
Tmavomodrý svět BRENDAN COLEMAN	45
Bedřich smetana: Vltava JIŘÍ HOLUBEC	52
Prstýnek JOSEF ŘÍHA	55

MISCELLANIA

Josef Říha a ústecký hudební život MILOŠ HONS	58
Vzpomínka na Pepu Řihu MARTA POLOHOVÁ	60
Ohlédnutí za 8. ročníkem Jirkovského Písňovaru JIŘÍ KOLÁŘ	63

KNIŽNÍ RECENZE

Miloš Hons: Boj o českou moderní hudbu KAREL STEINMET	68
--	----



Mysterium porcellani aneb příběh novodobého mecenášství

LENKA PŘIBYLOVÁ



Summary

Mysterium porcellani – „Secret of porcelain“ – is the title of an oratorio for soloists, chorus and orchestra. The piece was written by North Bohemian composer Jan Zástěra during 2014 and it is based on Martin Budka's libretto. The world premiere of the piece took place on September 14th 2014 in the Temple of Immaculate Conception of the Virgin Mary in Dubí near Teplice. The composition was based on the offer and agreement with the management of the Český porcelán, a. s., Dubí. This world-renowned manufacturer of, among other porcelain, so-called „Blue Onion“ commemorated 150 years of its existence in 2014. The composition is created by the formal principle of Baroque oratorio and its content brings a synthesis of the spiritual nature of God the Creator and entirely secular issue of creation and composition of porcelain. The city of Dubí was also involved in assignment of this piece and therefore an anthem of the city was newly created and inserted into the oratorio.



Mysterium porcellani – záhadný název, netradiční okolnosti vzniku a strhující kompoziční dílo. „Tajemství porcelánu“ – tak je možné rozumět názvu oratoria pro sólisty, sbor a orchestr, skladby, kterou v průběhu roku 2014 složil Jan Zástěra podle libreta Martina Budka. Tematika porcelánu a jeho výroby není v hudbě právě frekventovaným námětem. Zde směřujeme k důvodu vzniku skladby. V roce 2014 si připomíná 150 let své existence světově proslulý Český porcelán, a. s., závod dlouhou řadu let působící v krušnohorském lázeňském městě Dubí. Prosperující závod poskytuje pracovní příležitosti mnoha obyvatelům Dubí a okolí a díky osvětlenému vedení, především generálnímu řediteli firmy Ing. Vladimíru Feixovi¹, si může dovolit investovat finanční částky do kultury. A odtud byl již jen malý krok k nabídce a dohodě o vytvoření skladby, která zazněla v rámci oslav úctyhodného trvání podniku a naprosto netradičně přibližuje vznik, vlastnosti a složení porcelánu a také oslavuje historické tradice regionu. Zároveň je tato studie aktem obdivu a ocenění chvályhodného novodobého mecenášství, bez něhož by takto

výjimečná skladba nemohla vzniknout a být provedena. Díky vyhlášené kvalitě zboží exportuje společnost své výrobky do řady států Evropy i četných zemí v zámoří, nabízí ne-přebernou paletu výrobků s kouzlem jejich roztodivných dekorů a v průběhu historie spolupracovala s významnými světovými výtvarníky. O věhlas dubských porcelánových výrobků se zasloužil především oblíbený a stále světově žádaný výtvarný modrý dekor zvaný „cibulák“², jehož problematika se promítá též do novinkového hudebního díla. Vezmeme-li v úvahu technicky i výtvarně laděný námět skladby, překvapivě se blížíme hudebnímu ztvárnění obdivu k technickým tradicím a novinkám své doby a tuto skutečnost nacházíme v dílech skladatelů tzv. „pařížské Šestky“ ve dvacátých letech 20. století. Historie se tedy občas obdivuhodně opakuje.

Autorská dvojice tvůrců skladby si již v se-veročeském podkrušnohorském regionu a v další kulturních centrech našeho státu vybudovala významné umělecké renomé. Plukovník Jan Zástěra (*1984), dirigent Hudby Hradní stráže a Policie České republiky a současně umělecký vedoucí vokálně-

instrumentálního souboru Collegium hortensis a komorního vokálního seskupení Nullum miraculum v Teplicích, je autorem řady skladeb zejména duchovního charakteru. Zkomponoval několik mešních celků (příkladně *Missa solorum multiplicium*, *Missa tritorum*, *Requeim* za opata Bernarda, *Slavnostní propria* ke sv. Janu Křtíteli a k sv. Janu Boskovi). Orientuje se též na oblast hudebního dramatu (mimo jiné *Via miraculosa*, neobarokně laděná kompozice v duchu tradičních pastýřských a jesličkových her, či *Vepřové spiknutí na Teplicku*). Ve své badatelské činnosti se věnuje zejména hudební historii architektonické „perly Krušných hor“, kláštera cisterciáků v Oseku³, zejména skladatelskému odkazu Jakoba Trautza⁴.

Vraťme se k *Mysteriu porcellani*. Na zadání skladby se rovněž dílčím způsobem podílelo město Dubí, proto byla nově vytvořena a do skladby vložena hymna města Dubí. Navíc i zde nalézáme jistou symboliku, neboť rok 2014 představuje 520. výročí první zmínky o dnešním městě Dubí.

Zpracování námětu *Mysteria* nebylo zdaleka snadnou záležitostí. Jedná se zde o spojení formálního útvaru barokního oratoria a duchovní podstaty Boha Stvořitele se zcela světskou otázkou tvorby a složení porcelánu, místy dokonce za použití jisté humorné nadsázky o personifikaci jednotlivých prvků tvořících porcelán s aplikací lidských vlastností. Libretista Martin Budek (*1989)⁵ se na zpracování tak netradičního textu pečlivě připravoval, podrobně prostudoval odbornou literaturu týkající se složení a technologie výroby porcelánu včetně specifických znaků „cibuláku“. Navštívil porcelánku a při exkurzi provozem konzultoval odbornou problematiku s řadou pracovníků, rovněž s ředitelem V. Feixem.⁶

Světová premiéra *Mysteria* se uskutečnila dne 14. září 2014 v chrámě Neposkvrněného početí Panny Marie v Dubí v rámci každoročně pořádaných Lázeňských dnů Dubí. Patřičný lesk koncertu samozřejmě dodávaly nezbytné projevy. Generální ředitel a. s. Český porcelán Dubí a iniciátor skladby Ing. V. Feix zdůraznil v zahajovacím projevu

mimo jiné tajemství výroby a význam jeho jednotlivých stavebních prvků pro výslednou kvalitu porcelánu, kdy příkladně křemen dává porcelánu tvrdost, živec průsvitnost či kaolín bělost, jak o tom následně promlouvá text oratoria. Starosta města Dubí Petr Pípal popřál porcelánce mnoho dalších úspěšných let s výrobou věhlasného porcelánu. K blahopřání se připojil rovněž administrátor dubské farnosti otec Patrik a dále již zaznívala hudba. Pod taktovkou autora J. Zástěry vystupovala pětice sólistů znázorňujících kobalt – Bronislava Tomanová (soprán), křemen – Věra Likérová (mezzosoprán), železo – Zdeněk Stejskal (kontratenor), kaolín – Pavel Machat (tenor) a živec – Radek Krejčí (bas), dále potom archanděl – libretista Martin Budek (baryton). Sborovou součást v roli andělů interpretovaly ve smíšeném obsazení soubory Collegium hortensis a Nullum miraculum. V barokně koncipovaném orchestru (jedna flétna, dvojice hobojů, jeden fagot, dvojice trubek, tympány, smyčcové nástroje a cembalo) se představili zejména členové Severočeské filharmonie Teplice. Vše bylo dokonale promyšleno vzhledem k tomu, že toto duchovní drama počítá i s eventualitou příštího poloscénického provedení. Sbor byl oblečen kompletně v bílé barvě, sólisté (pokud to bylo možné) rovněž svým oblečením charakterizovali patřičný prvek, například sopranistka prezentující kobalt zvolila modrou róbu včetně detailů, tedy modrých náušnic. Skladatel J. Zástěra se ve skladbě představil jako velký znalec kompozičních zásad barokní kompozice. Nalezneme zde předeheru, recitativy, árie i ariosní plochy, úseky ryze deklamované, ansámblové výstupy a sbory, rovněž instrumentální intermezza. V základním rámci je skladba členěna do tří oddílů, které tvoří obsáhlý prolog, vlastní dějová část a epilog, v detailu je kompozice rozvržena do třiceti čísel. Ze skladebného hlediska autor uplatnil časté imitační postupy ve vedení hlasů, kdy dospěl až k efektní fuze, dále rytmická ostinata, melodické bohatství s chromatickými postupy při zachování harmonické průzračnosti skladby a tonálního zakotvení, vokální party navíc obohatil



o efektní náročné koloratury, využil tempové a dynamické kontrasty a rovněž tak nezbytné nástrojové barevné efekty. Recitativy stylově doprovázel na cembalo sám autor a dirigent v jedné osobě, instrumentačně zde ve spolupráci s violoncellem. Místy se však setkáme rovněž s širokou melodikou typu až dnešní filmové hudby, kdy je posluchači připomenuta aktualizace problematiky současnosti. V pohledu této studie se budeme věnovat pouze dějové a kompozičně nejdůležitějším částem skladby, vzhledem k místy rychlému sledu částí ve druhém a třetím oddílu skladby zde již necitujeme jejich detailní číslování.

Vstupní instrumentální ouvertura Stvoření světa (č. 1) je postavena na barokním kontrastu pomalého úvodu *grave* s vedením nástrojových hlasů zejména v unisonu s rychlejší částí *lento* se zařazením sólového hlasu houslí korespondujícího s partem flétny. Následující Prolog (č. 2) je zahájen efektem sóla trubek podpořených tympány s nástupem sboru andělů s biblickým textem: „Na počátku Tvůrce mocný, na počátku vzal hmotu, obdařil ji elementy všemi. Tak stvořil na počátku Bůh nebe a zemi. I pravil slovem rozhodným: Budiž světlo! Oddělil nebe a vodu, nazval ji moře a oceán, viděl, že je to dobré, že se mu dílo vedlo...“ V části Recitativu prologi (č. 3) se dílčími vstupy představují jednotlivé prvky, prozatím s výjimkou železa. Virtuózní koloraturní melodií korespondující se zpěvem flétny zaujme zejména kobaltsoprán v ariosu s následujícím textem: „Do Asie daleké cestuji, inspiraci tam naberu. Přinesu krásný vzor, slibuji, všichni budou chtít tu nádheru.“ Po krátké instrumentální mezihře s názvem Železná mezihra (č. 4), s melodicko-rytmickým efektem trubek a dřevěných dechových nástrojů ve smyslu slavnostní fanfáry, je zařazena hymna města Dubí (č. 5), hymnu zde zpívá sbor andělů. Jedná se o slavnostní nekomplikovanou jednohlasou melodii podpořenou smyčcovými nástroji, v intenzivní dynamické rovině. Nekomplikovaná melodická linka je vytvořena z důvodu plánovaného skutečného příštího využití ve městě Dubí. Text hymny vychází z oslavy místních přírodních krás a následně

z víry ve zdárnou budoucnost: „*Tam pod horami v dubovém háji dech se ti tají, chtěl bys jen snít. Otevři oči, ať život vkročí v to šťastné úbočí, kde má zpěv znít...*“ (Příloha č. 1). Tímto končí vstupní oddíl skladby.

V následujícím postupu jakoby děj skladby již vstoupil do procesu výroby. Dlouhý instrumentální úvod v části Coro technico (č. 6) v tempu *allegro vivo*, v melodické úsečnosti krátkých nástrojových vstupů, dynamických efektech a disonantních harmonických vztazích skutečně perfektně zvukomalebně navodil pracovní atmosféru strojů v porcelánce. Sbor andělů textem „...*Sláva neúnavnému stroji, na něm produkce stojí...*“ v korespondenci s tečkovaným rytmem efektu trubek postupuje k závažnému bodu skladby. Dramatickou fugu (č. 7) zahajuje part archanděla s razantním textem: „*Hnací silou difúze vakancí je koncentrační gradient. Pracuj stále, pracuj s razancí, vyrob pestrý sortiment.*“ Impozantní proud kontrapunkticky pojatých ploch a barokizujících partů pestře pohyblivé melodičnosti sborových hlasů i nástrojových partů (Příloha č. 2) dospěje až k efektnímu závěru nezbytného „*Amen*“. Oratorium vstupuje do kontrastní části věnované sólovým recitativům, áriím či ansámblovým scénám, kde jednotlivé prvky (zcela lidsky) vychvalují své vlastnosti, vzájemně se ucházejí o přátelství či se nepokrytě urážejí. Třikrát do tohoto dialogu vstoupí sbor andělů – s hudbou zde převážně homofonního rázu za podpory celého orchestru s obsahově výchovným a smířlivým posláním: „*Alleluja! Běda všem, kteří se chvástají, ti vždy do tvrdého padají. Každý má své poslání. Jeden jako druhý. Neshody se rozhání: Alleluja.*“

Zpěv postupně graduje melodicky působnou a kompozičně přehlednou árií kobaltu k vysvětlení problematiky vzoru „cibuláku“: „*Nejsem jen tak někdo. V žilách mi koluje krev ultramarínu, smějí se živci, křemenu i kaolínu. K mému vzoru nehodí se kdekdo. Posudte sami: Známkou kvality a luxusu je ovinutý kmen bambusu, prostředku panuje pivoňka, vznešená květin baronka, celé to středové téma zakončí působná chryzantéma. Aby byl spojnici mezi Asií a Evropou, okrášlen je z lo-*

tosových květů obrubou. Nejen květiny zdobí, také broskev šťavnatá budiž mezi tu nádheru navždy přijatá. Nakonec bude korunovat tento vzor mistrovský, hle, granátové jablko, plod královský.“ A sopranistka zpívající tuto árii navíc drží v ruce cibuli. Prostřednictvím mluvených rolí (bez cembala) se následně mezi prvky rozhoří spor, neboť všichni vidí v ruce kobaltu pouze cibuli. Kobalt se urazí a ukončí svůj zpěv hluboce lidským: „...Opovrhují vámi hluboce.“ Sbor andělů se následně snaží prostřednictvím efektního, homofonně pojatého sboru v tempu *grave* situaci uklidnit: „Ty, kobalte, vyslyš zpěv andělů: nevíš, jak se sluší chovat k přátelům?! Sám na nic nestačíš!...“ Po mluveném dialogu se opět jednotlivé prvky usmíří, situaci vyhodnotí sbor andělů poetickým, homofonně koncipovaným zpěvem v jemných dynamických odstínech, avšak vzhledem ke složení porcelánu zpěvem obsahově zásadním: „Kaolín čistou je bělostí, křemen pak nezbytnou pevností, živec vše pojí a kobalt zdobí. Každý se námáhá, marně se zlobí, hloupě se kasá svou zdatností. Sobecké to uvažování pravé štěstí zahání. Naše rady zdály se zbytečné, podívej, Bože, shlédni dolů, nyní pravda kvete v nich srdečně, chtějí být stále už jen spolu.“ Zde by posluchač mohl dospět k názoru, že ve všeobecné shodě může skladba skončit. Opak je však pravdou. Po krátké reminiscenci disonancí výrobně „železné mezihry“ vstupuje na scénu další prvek – železo. Nabízí přátelství, nabízí spolupráci. Skladatel svěřil jeho part barokně nepostradatelnému (dnes) kontratenoru. Pověřil ho interpretaci zejména pohyblivé virtuózní melodiky v korespondenci s efektně koncipovanými nástrojovými party, uvedme příkladně árii železa: „Slyšte, slyšte, hledá se společník svéhlavý...“ Počáteční projevy sympatií ze strany dalších prvků však vyústí ve všestranně velký kompoziční efekt a obsahový spor o to, zda je lepší železo či

kobalt. Spor může rozsoudit pouze Bůh. Sbor andělů se v počátečním pianissimu obrací k Bohu slovy: „Pomoz v nouzi nejvyšší, Otče, náš Otče, ať už hloupost nekřičí. Děkujeme, Bože, za vítězství milosti, kéž se v nitru rozlévá. Všechna srdce naplňuje radostí...“ V mluveném dialogu jednotlivých prvků, kdy do rozmluvy opět vstupuje archanděl, dochází k všeobecnému usmíření. K uklidnění přispívá též orchester v tempu *lento* koncipovaným intermezem s korespondencí sólových vstupů flétny, hoboje a houslí (Příloha č. 3). V mluveném dialogu oceňují prvky schopnosti lidské práce, oslavují „čistotu, jas a křehkou krásu...“.

Hudba postupně směřuje k Epilogu, v korespondenci s textem Prologu oratoria obsahově k šestému dni Božího tvoření. Závěr tvoří velký sbor andělů a sólistů v oslavném textu: „Bůh i člověk dále s pílí tvoří. Tím štěstím vzkvétá město dubů, brána Krušnohoří. Požehnej, Bože, stromům i strojům i zdejší porcelánce, kéž dlouhá léta všechny těší křehká elegance. Bože, žehnej člověku až na věky věků. Amen.“ Skvělá polyfonie pěvců a orchestru směřuje do závěrečného slavnostního *fortissima*.

Takto koncipovaná skladba se při své premiéře setkala s vřelým ohlasem publika ve zcela zaplněném chrámu. Co říci závěrem? Je nutno ocenit vše, nelze dělat výjimku: myšlenku novodobého mecenášství při vzniku netradičního díla, invenci skladatele i libretisty, mistrovskou práci dirigenta, skvělé interpretační výkony sólistů, sboru i orchestru, v neposlední řadě rovněž organizační úsilí. Českému porcelánu, a. s., Dubí připojujeme též přání zdaru při dalším podnikání a šťastnou i štědrou ruku při podpoře kulturních projektů.

Jako logický přírůbek a reakce na velkých úspěchů díla byla na závěr koncertu opětovně provedena hymna města Dubí.

Poznámky

- 1 Při této příležitosti byla vydána vzorně obsahově a výtvarně provedená pamětní brožura s názvem 150 let Českého porcelánu, a. s. (vydal Český porcelán, a. s., Dubí, 2014). Výroba křehké porcelánové krásy zde započala již v roce 1864 a nutno s obdivem konstatovat, že současný ředitel dosud věnoval této porcelánce 67 let svého života. Nastoupil zde jako učeň a nyní již 43 let



- vede továrnu k prosperitě jako její ředitel. Při současné frekvenci neustálých obměn na vedoucích postech různých podniků je to skutečnost naprosto nevídaná.
- 2 Název „cibulák“, označující porcelán s modrým dekorem, který je malován kobaltem pod glazuru, vznikl vlastně nedopatřením. V první polovině 18. století vytvořil na základě oblíbené čínské a japonské předlohy ornamentů míšeňský malíř porcelánu Johann David Kretschmar vzor, kterému se začalo říkat „cibulový“. Jednalo se však o zásadní omyl, neboť ve skutečnosti o žádnou cibuli nejde. Zmíněný vzor byl umělecky dokonalou kombinací orientálních rostlinných motivů, zejména japonských broskví, pivoňek, aster a granátového jablka. A právě granátové jablko tehdejšími Evropanům výrazně připomínalo cibuli. A zde je příčina vzniku názvu nesmírně oblíbeného porcelánu. V průběhu působení Ing. Feixe na postu ředitele firma nabídla na trh 670 porcelánových tvarů zdobených cibulovým vzorem. Úctyhodné číslo a rovněž celková situace. (Volně zpracováno podle výše uvedené výroční brožury.)
 - 3 O duchovních a uměleckých tradicích viz jubilejní sborník 800 let kláštera Osek. Osek: Cisterciácké opatství Osek a Spolek přátel kláštera Osek, 1996.
 - 4 Jakob Trautzi (1749–1834), člen cisterciáckého řádu, působil v Oseku více než padesát let jako regenschori. Vytvořil obsáhlý kompoziční odkaz, novodobou premiéru jeho oratoria Saul pro sóla, sbor a orchestr uvedl Jan Zástěra v chrámu oseckého kláštera 20. září 2014. Ostatně téměř o rok dříve, 22. září 2013, provedl ve stejném chrámě vlastní obsáhlou skladbu Symfonia in honorem Jacobi Trautzi (text Martin Budek a P. Benno Beneš). Dílo zaznělo rovněž pod taktovkou J. Zástěry v provedení Hudby Hradní stráže a Policie České republiky a spojených pěveckých sborů Podkrušnohoří a bylo následně, obdobně jako oratorium Saul, provedeno v chrámě sv. Víta v Praze a v dalších kulturních centrech našeho státu.
 - 5 Martin Budek se věnuje zejména tvorbě poezie a textů k mešním celkům (příkladně Introitus ke sv. Václavu pro Národní svatováclavskou pouť v roce 2013). Je rovněž autorem libret k hudebním dramatům, mimo jiné uvedme pastýřskou hru Via miraculosa. Jeho texty jsou většinou spojené s hudbou J. Zástěry, s nímž spolupracuje v Trautzlově umělecké společnosti, kterou spolu s ním založil a je také jejím jednatelem. Je členem pěveckého souboru Collegium hortensis a komorního seskupení Nullum miraculum, věnuje se též divadelní režii. Inspiraci a náměty k tvorbě svých textů čerpá i ve svém zaměstnání. Je pečovatelem-ošetřovatelem v zařízení pro seniory a administrativním pracovníkem pro komplexní domácí zdravotní péči.
 - 6 Rozhovor autorky této studie s M. Budkem dne 5. října 2014.

Résumé

Mysterium porcellani – „Tajemství porcelánu“ – tak zní název oratoria pro sóla, sbor a orchestr. Skladbu napsal v průběhu roku 2014 severočeský skladatel Jan Zástěra podle libreta Martina Budka, světová premiéra díla se uskutečnila 14. září 2014 v chrámě Neposkvrněného početí Panny Marie v Dubí u Teplic. Kompozice vznikla na základě nabídky a dohody ze strany vedení Českého porcelánu, a. s., Dubí. Tento světově proslulý výrobce (mimo jiné výrobce porcelánu s modrým dekorem, tzv. „cibuláku“) si v roce 2014 připomínal 150 let své existence. Skladba je vytvořená podle formálního principu barokního oratoria a obsahově přináší syntézu duchovní podstaty Boha Stvořitele se zcela světskou otázkou tvorby a principu složení porcelánu. Na zadání skladby se dílčím způsobem podílelo též město Dubí, proto byla do oratoria vložena také nově vytvořená hymna města Dubí.

Klíčová slova: Mysterium porcellani, Český porcelán, a. s., Dubí, město Dubí, Jan Zástěra, Martin Budek.

Key words: Mysterium porcellani, Český porcelán, a. s., Dubí, město Dubí, Jan Zástěra, Martin Budek.

PhDr. Lenka Příbylová, Ph.D. pracuje jako odborná asistentka na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Ústí n. L. Orientuje se zejména

na problematiku dějin světové hudby (především dějin 20. století), na otázky česko-německých vztahů v hudbě, popularizaci hudby, severočeskou regionální hudební kulturu a otázky melodramu. Vystudovala muzikologii a historii na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně. Věnuje se též organizaci webové konference na téma Česko-německé hudební vztahy v minulosti a současnosti (v říjnu a listopadu 2012 byl pořádán třetí ročník této konference). Publikuje v odborném hudebním tisku v Čechách i v zahraničí.

Příloha č. 1

05. Tam pod horami

Hymna města Dubí

Andante

Canto

I. Tam pod ho - ra - mi vdu bo věm há - ji dech se ti ta - ji, chtěl bys jen snít. O - te vři

S

o - či, ať ži - vot vkro - či vto šťast - né ů - bo či, kde má zpěv znít. Stráž slun ná, ani - vá, by - stí - na ži - vá, ra - do stí zpí - vá i vzác - ný chrám. To stín né

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

S

dou - bí klid, pů - vab snou - bí, cit krás - ný hlou - bí do srd cí nám. 2. Bůh di - vy tvo - ři, šlo - věk se ko - ři před krá - sou mo - ři, ze - mí i hvězd. Však šťastné

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

25

B $\flat$ Tpt. 1 *mf*

B $\flat$ Tpt. 2 *mf*

Timp. *f*

S
Hna-cí sí - lou, hna-cí sí - lou. Pra - - - cuj stá - le! Hna-cí si-lou

A
Hna-cí sí - lou, hna-cí sí - lou. Pra - cuj stá - le! Hna-cí si-lou

T
stá-le! Hna-cí si-lou di-fú-ze va-kan-cí je kon cen - trač-ní gra - di - ent. Pra - cuj stá - le! Hna-cí si-lou

B
Hna-cí si-lou di-fú-ze va-kan-cí je kon cen trač-ní gra - di - ent. Pra - cuj stá - - - le! Hna-cí si-lou

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Příloha č. 3

Intermezzo

22 *rit.* *a tempo* *rit.* G.P. *a tempo*

Fl. *rit.* *a tempo* *rit.* G.P. *a tempo*

Ob. 1 *rit.* *a tempo* *rit.* G.P. *a tempo*

Ob. 2 *rit.* *a tempo* *rit.* G.P. *a tempo*

Bsn. *rit.* *Solo* *a tempo* *rit.* G.P. *a tempo*

Vln. *rit.* *mp* *mf* *mf* *f* *rit.* G.P. *Tutti* *a tempo*

Vln. I *rit.* *p* *mf* *a tempo* *f* *rit.* G.P. *a tempo*

Vln. II *rit.* *p* *a tempo* *mf* *f* *rit.* G.P. *a tempo*

Vla. *rit.* *p* *a tempo* *mf* *f* *rit.* G.P. *a tempo*

Vc. *rit.* *p* *a tempo* *mf* *f* *rit.* G.P. *a tempo*

Cb. *rit.* *p* *a tempo* *mf* *f* *rit.* G.P. *a tempo*

33 *Solo* *mf* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*

Fl. *mf* *mf* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*

Ob. 1 *f* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*

Ob. 2 *mf* *f* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*

Bsn. *mf* *f* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*

Vln. *mf* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*

Vln. I *mf* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*

Vln. II *mf* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*

Vla. *mf* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*

Vc. *mf* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*

Cb. *mf* *pp* *rit.* *Solo* *rubato* *mp* *rit.* *p* *pp*



Hostování vybraných československých divadel v německy mluvících zemích v šedesátých letech minulého století

FILIP STOJANÍK, JANA BERANOVÁ



Summary

The study is concerned with the presence of Czechoslovakian theatres in German-speaking countries in the sixties. In selected theatres such as Semafor and Rokoko, the aim is to capture the phenomenon of specific theatres' foreign tours; in comparison with Semaphore and Rococo however, black Theatre is captured through the viewpoint of actress and moderator Sylva Daníčková. For chequered choice, the work also includes the fate of actress Zdenka Procházková, who became very successful in Germany. From witnesses' memories, preserved theatrical criticisms and reviews it is clear that the Czechoslovakian culture, which was at the time very strong, didn't just have success at home but was also popular abroad.



Úvod

Šedesátá léta dvacátého století představují v dějinách československé divadelní kultury výjimečnou kapitolu, která tehdy značným způsobem přesáhla hranice Československa a přinesla cenné kulturní zahraniční kontakty. Československá divadla se záhy proslavila v německy mluvících zemích, které v tomto směru patřily v rámci Západu k nejvýznamnějším z hlediska zázemí a možností poskytovaných našim umělcům. Předkládaná studie se zabývá hostováním československých divadel, která lze považovat za divadla hudební nebo v jejichž tvorbě hudba sehrála podstatnou roli. V práci jsou nastíněny také osudy divadelních umělců, kteří se v německy mluvících zemích prosadili, avšak jejich tvorbu nelze více či méně s hudebním divadlem spojovat. V tomto ohledu došlo ke snaze vytvořit širší a bohatší výběr, na kterém lze vhodným způsobem demonstrovat, jak v šedesátých letech českoněmecké divadelní kontakty vypadaly. V popisovaném

časovém období se na Západě postupně úspěšně uvedla a prosadila respektovaná činoherní divadla, jako například Divadlo za branou, Divadlo Na zábradlí nebo Činoherní klub. Popis geneze i průběhu těchto hostování by vydal na samostatnou studii. Pozornost německých umělců i médií směrem k Československu byla stále patrnější. V časopise Spiegel vyšlo v září 1965 rozsáhlé pojednání nazvané *Dramatischer Export*, které akcentuje význam divadel nejen pro větší zahraniční proslulost, ale přiznává divadlu důležitost v rámci politických souvislostí a jeho společenské úlohy. Ojedinělost a přínos československých divadel jsou zde poněkud svérázně komentovány: „Doposud zaujalo Československo Spolkovou republiku především plzeňským pivem. Nyní Československo spustilo jiný vývozní produkt: divadelní představení, režiséry a autory.“¹ V celém článku je československé divadlo představováno se zájmem a uznáním. Zdůrazňována jsou v rámci Československa

jména tří režisérských osobností – Alfréda Radoka, Otomara Krejči a Jana Grossmana: „*Grossman (40) je vedle Radoka a Krejči třetí režisérská hvězda.*“⁴² Z divadelních autorů je připomínán Pavel Kohout. Pozornost je věnována divadlu Semafor a jeho turné s představením *Šest žen*, dále pak *Laterně magie*, Černému divadlu Jiřího Srnce³ a Divadlu Na zábradlí, u kterého jsou rozebrána jak činoherní představení, tak pantomima Ladislava Fialky.⁴ Uvedený článek může na úvod čtenáři vytvořit určitý přehled o tom, co nejvíce z československé divadelní kultury zaujalo německé novináře. Některá divadla, na něž se zaměřili, tvoří také náplň této studie. Následující příspěvek vznikl na základě studia pramenů, které tvoří především divadelní recenze, programy a jiné materiály psané převážně v němčině, které jsou zde autory této studie přeloženy do češtiny.⁵ Klíčové bylo studium vybraných německých periodik (např. *Hamburger Abendblatt*), která obsahují divadelní recenze, články a pojednání o československých hostujících divadlech a umělcích, a práce s nimi.⁶ Zcela podstatným a zásadním zdrojem byly rozhovory s pamětníky, kteří svými vzpomínkami vytvořili cennou mozaiku pro bližší pochopení celého tématu.⁷ Mnohé materiály pochází rovněž ze soukromých archivů narátorů. Následující text se zabývá hudebními divadly Semafor (popisované Jiřím Suchým⁸ a Naďou Urbánkovou⁹) a Rokoko (popisované Jitkou Frantovou¹⁰ a Martou Kubišovou¹¹) a současně lidskými osudy herečky a konferenciérky Sylvy Daničkové¹² (jejímž prostřednictvím se dílčím způsobem představují vybrané aspekty *Laterny magie* a Černého divadla Jiřího Srnce) a herečky Zdenky Procházkové,¹³ která se zásadně prosadila v německy mluvících zemích. Osudy obou těchto umělkyň jsou velmi přínosné pro celou tuto studii a lepší nahlížení na celé téma.

Divadlo Rokoko

Již od přelomu padesátých a šedesátých let si získalo v Československu značnou popularitu Divadlo Rokoko, pro které byla

hudební složka zcela klíčová. Tuto divadelní scénu tvořila úspěšná komická dvojice Darka Vostřela a Jiřího Šaška. Rokoko ovšem tvořilo velké množství divadelních herců, kteří náleželi v různých údobích jeho existence k jeho pilířům, jako například Antonín Šůra, Jitka Frantová, Vlastimil Bedrna, Milan Neděla, Věra Preslová, Marcela Martínková a mnozí další. V Rokoku působila také zpěvačka Hana Hegerová a zejména v pozdějším období v něm vystupovali známí protagonisté československé populární hudby, jako kupříkladu Waldemar Matuška, Eva Pilarová, Marta Kubišová, Václav Neckář, Helena Vondráčková, Karel Štědrý, Jitka Zelenková a jiní. Úspěchy Rokoka poměrně rychle přesáhly hranice tehdejšího Československa. Divadlo Rokoko hostovalo ve východním i západním Německu, Rakousku a Švýcarsku, kromě německy mluvících zemí navštívilo také například Sovětský svaz. Herečka Jitka Frantová k tomu dodává: „*Poprvé bylo Rokoko hostem ve východním Berlíně počátkem šedesátých let na divadelním festivalu v kabaretu Distel. Naše představení bylo splené z různých scének, monologů a písniček, probíhalo v češtině se simultánním překladem. Já jsem se tajně naučila můj monolog autora Jirky Melíška „Charakter“ v němčině. Ostatní herečtí kolegové se mi smáli s tím, že mi nikdo nebude rozumět. Měla jsem však velký úspěch a hned poté následovalo moje vystoupení jak v rádiu, tak v televizi.*“¹⁴ Nejednalo se ovšem o jediné berlínské hostování. Rokoko navštívilo Berlín znovu, tentokrát s představením hraným v němčině. Jedné zkoušky byl na pozvání Jitky Frantové účasten i šéf zábavního oddělení Rádia Bremen Dieter Rohkohl: „*Pozvala jsem ho během natáčení pořadu o Praze, ve kterém jsem mu dělala partnerku, na zkoušku do Rokoka, kde jsme se připravovali na druhé představení v Distelu, tentokrát v němčině. Byl tou myšlenkou, že uspořádá nejen hostování Rokoka v Rádiu Bremen, ale také turné po německy mluvících městech. Mělo to být veřejné nahrávání*

pro rádio s publikem v Bremenu, Kolíně nad Rýnem, Frankfurtu, Bonnu, Mainzu, Mnichově, Vídni a Curychu.¹⁵ Divadlo Rokoko zaznamenalo obrovský úspěch a není tedy divu, že bylo pozváno také do západního Berlína do televize. Účinkování v západním Berlíně však nebylo zcela jednoduché, o čemž svědčí skutečnost, že herci museli bydlet ve východní zóně a denně přes hranice do západního Berlína dojíždět, což současně potvrzuje jak Jitka Frantová, tak Marta Kubišová: *„Jako protagonisté divadla Rokoko jsme byli dvakrát na třinedělní šňůře po Německu. Vzpomínám si, že když jsme třeba byli v západním Berlíně, tak jsme bydleli v Adlonu ve východním Berlíně a do západního Berlína jsme jezdili U-Bahnem. Podle československých zákonů jsme museli bydlet ve východním Berlíně, i když jsme pracovali v západním Berlíně.“*¹⁶ Marta Kubišová na hostování tohoto divadla dále vzpomíná: *„Vím, že jsme byli v Bremerhavenu i v Brémách a měli jsme tam dost představení. Zpívali jsme převážně česky, jen některé věci jsme měli v němčině.“*¹⁷ Reflexi zahraničních vystoupení, ať už již uskutečněných (německy mluvící země), tak dalšího chystaného zájezdu do SSSR, představuje krátký dokumentární film z roku 1966 *„Divadlo Rokoko.“* Někteří členové divadla se v německy mluvících zemích prosazovali sólově a samostatněji, další členové tohoto divadla z řad zpěváků tu začali pravidelně umělecky vystupovat. Narátorka Jitka Frantová po svém odchodu do exilu právě v německy mluvících zemích dosáhla významných uměleckých úspěchů. Rok 1968 znamenal pro Rokoko velký negativní zlom. Pozornost normalizačního režimu se zaměřila na tuto divadelní scénu a na její protagonisty. V roce 1974 došlo k likvidaci původního souboru a od roku 1975 bylo Rokoko definitivně přičleněno k Městským divadlům pražským. Vybraný úsek této studie se zabývá obdobím, kdy Rokoko plně dotvářelo divadelní atmosféru tehdejší Prahy a svými zahraničními výjezdy přispělo k většímu povědomí o této zemi za jejími hranicemi.

Divadlo Semafor

Počátky výjezdů divadla Semafor do německy mluvících zemí se datují již od počátku šedesátých let minulého století. Velkou popularitu si toto divadlo získalo především v NSR a NDR. Zmiňované země navštěvovalo nejdříve s programy sestavenými z tehdy oblíbených písní tohoto divadla, později i s některými divadelními hrami, se kterými sklízelo své úspěchy po celém Československu. Přitom se jedná o zcela zajímavý poznatek, neboť na počátku nikdo nepředpokládal, že by divadlo založené na jazykovém humoru a jedinečné poetice mohlo být přenositelné do cizího jazykového prostředí. Přesto se však Semaforu podařilo zaujmout a německé obecenstvo bylo fascinováno také jinými prostředky než pouze slovním humorem a jazykovými hříčkami. Jiří Suchý na počátky semaforského hostování vzpomíná následovně: *„Německý spisovatel Jan Koplowitz překládal moje texty do němčiny a dojednal tam s Českým kulturním střediskem v Berlíně návštěvu a vystoupení Semaforu. O tom se dověděla vojenská mise v západním Berlíně a pozvali nás, abychom vystoupili taky v západním Berlíně, kde jsme měli koncert. Nakonec se to uchytilo, a tak jsme déle jak dva roky každý měsíc jezdili do východního i západního Berlína.“*¹⁸ Semafor zde uvedl také například divadelní inscenaci *Zuzana je sama doma*, která byla hrána pod německým názvem *Susanne ist allein zu Hause*. Největší úspěch tohoto divadla v německy mluvících zemích měl ovšem teprve přijít. Divadlo Semafor vyjelo v roce 1965 s hrou *Šest žen*, která byla německému publiku poprvé představena v roce 1965 pod názvem *Heinrich VIII und seine sechs Frauen*. Na toto hostování vzpomíná Jiří Suchý následovně: *„Horníček to mluvil německy. Některé písničky byly přeloženy do němčiny a jiné, které byly natolik sdělné, že stačilo, aby Horníček řekl, o čem jsou, nebo byly natolik hudebně efektní, se zpívaly česky. Naše písničky překládal jednak Jan Koplowitz¹⁹ a také Wolf Biermann.“*²⁰ Wolf Biermann přeložil všechny písničky z filmu

*Kdyby tisíc klarinetů a já jsem recipročně přeložil jeho básně a texty do češtiny.*²¹ Své dojmy z tohoto zájezdu si uchovala také zpěvačka Naďa Urbánková: „Byl to neuvěřitelný zážitek, protože tam všechno vonělo jinak, všechno bylo urovnané a uspořádané. Jednalo se o celou sérii vystoupení a mělo to obrovský úspěch. Když jsme byli v Hamburku, tak lidi po představení tleskali a dupali, což jsem nikdy neslyšela, a netušili jsme, co to znamená. Trochu jsme se lekli, jestli to není něco špatného, ale oni nám potom řekli, že to je naopak uznání úspěchu a radosti. Bylo to velmi úspěšné.”²² Tato slova dokládá skutečnost, že zhlédnutí semaforických představení se stalo v NSR inspirací a vzorem pro vznik studentského divadla. Pro německé publikum bylo příjemným překvapením, že z komunistického Československa přicestovalo divadlo zcela neobvyklé a jiné: „My jsme byli kuriozita zpoza železné opony a od nás tam mnoho uměleckých atrakcí nepřijíždělo. Publikum bylo velice vstřícné a na nás zvědavé, protože vzhledem k tomu, že jsme přijeli z Československa, tak nás měli za bolševiky a za komunistické divadlo. Vzápětí ale viděli, že jsme normální, že máme rádi jazz, že se tam ozývá rock-and-roll, a zřejmě jsme působili sympaticky, protože jsme nebyli tak strojení, jako byla německá pěvecká scéna. Řekl bych, že jsme byli lidštější a přirozenější, což je okouzlo.”²³ Kromě již zmiňovaného Miroslava Horníčka (muž s knihou), Jiřího Suchého (malíř) a Nadi Urbánkové (Kateřina Paarová) spatřilo německé obecenstvo také Hanu Hegerovou (Anna Boleynová), Zuzanu Burianovou (Kateřina Aragonská) a další umělce ze Semaforu. Němečtí recenzenti tehdy mimo jiné poznamenali: „Hovoří německy, zpívají německy, na úvod řeknou: „naše chybná němčina budí znakem dobré vůle.“ To tu ještě nebylo, aby se herecký soubor naučil pro své hostování cizí jazyk.”²⁴ Na jiném místě tohoto textu se píše: „Večer má všechno, co jen člověk může chtít: vážnost, hravost, sentiment a ironii, skvělou ztřeštěnost a nejlepší klaunérii. Večer vytváří zdání, jak šťastná

může Evropa být, když se hraje.”²⁵ V Hamburském večerníku je zase inscenace Šesti žen formálně charakterizována: „*Namísto historického portréty, jak by se podle všeho dalo předpokládat, pojednává představení v úžasném nápaditém sledu komediálních a hudebních hříček (někdy vesele rozpustilých, jindy poeticky dojemných) o věčném tématu: lásce.*”²⁶ Trvalý zájem německy mluvících zemí potvrzuje fakt, že mnohé semaforické písně měly brzy své německé verze: Ach, ta láska nebeská (Ach, wie ist die Liebe schön),²⁷ Včera neděle byla (Es war gestern Sonntag), Zčervená (Dass sie errotten kann), V opeře (Opernstar), Študent s rudýma ušima (Student mit den roten Ohren), Zlá neděle (Der böse Sonntag) a jiné. V německy mluvících zemích se brzy začala rodit popularita některých protagonistů divadla Semafor jako sólových umělců. Jedná se zejména o Karla Gotta a Hanu Hegerovou, pro kterou právě hostování se Šesti ženami bylo jedním z podstatných stavebních kamenů její kariéry v německy mluvících zemích, kde postupně začala natáčet rovněž gramofonové desky, z nichž některé byly zdobené německými verzemi písní Jiřího Šlitra a Jiřího Suchého. Také pro Semafor znamenaly velký a krutý zásah srpnové události roku 1968, které měly za následek také konec continuity v budování a realizaci dalších českoněmeckých kulturních vztahů. Na období roku 1968 vzpomíná Jiří Suchý následovně: „V jednom kabaretu jsme hráli asi čtrnáct dní nebo dokonce tři týdny speciální program, což se konalo po srpnových událostech, z čehož jsme si dělali trochu srandu, protože jsme říkali, že jsme přijeli trochu pozdě, protože silnice byly ucpané tanky, ale přesto jsme se tam dostali. Při finálové písničce mávala malá Magda Křížková malou československou vlajkou, což bralo lidi za cit, protože tehdy k Československu existovaly velké sympatie.”²⁸ Již o rok později si napjaté situace, která se v Československu začala vůči Semaforu vytvářet, všimli také němečtí žurnalisté: „Textař, zpěvák a umělecký vedoucí divadla Suchý a skladatel Šlitr přijímali

ovace publika s vděčným úsměvem, neboť jak dlouho budou ještě oba moci zpívat svůj protestsong, v němž společně se všemi semaforovými umělci učinili vyznání svému humoru, který nikdy nezrazují. Také po deseti letech stojí stále Pražané frontu, aby získali lístky na představení – třeba jen na místa k stání. Právě kvůli své neohroženosti jsou oba umělci uctíváni a oceňováni.²⁹

Období normalizace zasáhlo tuto divadelní scénu a s ním se vyskytly také všemožné politické zákazy. Koncem roku 1969 umírá za tragických okolností Jiří Šlitr. Příznačně vyznívá s odstupem času název článku z Hamburger Abendblatt z 8. září 1970, nazvaný *Was wird jetzt aus den „Semafor“?*³⁰ (Co bude nyní se Semaforem?). V krátkém textu se autor zamýšlí nad úmrtím Jiřího Šlitra a také nad tím, co bude se Semaforem v „nové politické realitě.“ Postřeh a bezděké proroctví německého tisku, že další osudy tohoto divadla jsou značně nejisté, se ukázaly vzhledem k nástupu normalizace jako příznačně pravdivé.

Kulturní výjezdy do německy mluvících zemí pohledem Sylvy Daničkové

Česká herečka a konferenciérka Sylva Daničková umělecky navštěvovala německy mluvící země opakovaně. Za hranice Československa vyjížděla nejdříve s programem Laterny magiky, v pozdějších letech pak zejména s Černým divadlem Jiřího Srnce. Během studia jednooborové historie na UK se v roce 1958 stala vedle Zdenky Procházkové a Valentiny Thielové jednou z trojice konferenciérek, které uváděly program Laterny magiky na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu. Laterna magika si záhy získala velkou proslulost, díky které hostovala v dalších evropských zemích. Pro účely této studie je vhodné zaměřit se na vystoupení Laterny magiky ve východním Berlíně v roce 1961, kterého se právě Sylva Daničková také zúčastnila. Tento zájezd popisuje rovněž následující úryvek: „Sylva původně na herectví vůbec nepomýšlela, film si ji však získal pro komedii *Florenc 13.30*. Úspěšně debutovala vedle Valentiny Thielové a vida,

opět se společně setkaly v *Laterné magice*, která jako kometa zastínila kulturní programy Světové výstavy v Bruselu. Jiskřivé komplimenty zahraničních novinářů náležely ve všech reportážích o tomto experimentálním divadle také jeho půvabné hlasatelce.“³¹

Sylva Daničková poskytovala německým novinářům rozhovory, jejichž prostřednictvím se mohli čtenáři blíže s Laternou magikou seznámit. Články a rozhovory nepopisují pouze tento československý kulturní zázrak, ale představují také jeho moderátorku. Nedlouho poté ovšem Sylva Daničková z Laterny magiky odešla, na své další profesní a umělecké osudy vzpomíná následujícím způsobem: „Na začátku šedesátých let jsem po odchodu z Laterny Magiky dostala nabídku, kterou jsem ráda přijala – být jednou z šesti žen *Jindřicha VIII.* ve hře, kde se v hlavní roli střídali Miroslav Horníček s malířem Richardem Fremundem a kde už byla spousta krásných, typicky semaforových písniček. Postava, která mi byla svěřena, vzhledem k mým možnostem nezpívala a mezi v té době už slavnými hvězdami Semaforu, jako byla Hana Hegerová nebo Pavlína Filipovská, moc nezářila. Nicméně neodradila Jiřího Srnce a on mi nabídl spolupráci ve svém souboru Černého divadla, které v té době, podobně jako Semafor a jiná malá pražská divadla, vzniklo a právě se vydávalo na velkou a šťastnou uměleckou cestu po světě.“³² Působení v Černém divadle otevřelo Sylvě Daničkové nové možnosti a rozhledy. Pro zahraniční činnost tohoto divadla, stejně jako pro další projekt, na kterém se podílela, byl zcela klíčovou osobností manažer Dieter Dickers, který zval české kulturní programy do NSR a organizoval rovněž jejich vystoupení. Archivní programy přinášejí svědectví o tom, kde všude Černé divadlo účinkovalo. Získáváme tak dlouhý výčet navštívených měst, který svědčí o velké popularitě, které se toto divadlo v NSR těšilo. O tom, jakou oblibu si Černé divadlo Praha v německy mluvících zemích získalo, svědčí následující ukázka: „Optická hra je dotvářena rekvizitami krátkých, poetických, mistrně napsaných poví-



dek Miloše Macourka, které jsou přednášeny mladou herečkou Sylvii Daničkovou během pauz na přestavení pódia. Macourek, který je společně s Janem Grossmanem tvůrcem mezinárodně oceňovaného nového uvedení Jarryho Krále Ubu, patří k okruhu mladých českých autorů, jejichž sláva jistě brzy přesáhne hranice země.⁴³ V NSR se začalo Černé divadlo prezentovat od roku 1963. Novináři a kritikové si této skutečnosti velice rychle všimli a jejich zájem potvrzují četné recenze a nadšená pojednání. Také Sylva Daničková je zde mnohdy zmiňována, protože jazykově hravé a nápadité povídky Miloše Macourka si dokázaly získat německé obcenstvo. Sylva Daničková ke svému působení v Černém divadle dodává: „Mezi poetickými příběhy, které scénky Černého divadla na principu čínského černého kabinetu vyprávěly, jsem byla vypravěčkou a přednášela povídky Miloše Macourka, z nichž každá byla básnivou metaforou toho, co se mělo na scéně v souhrě herecké pantomimy a světelných obrazů začít dít. Prvním velkým úspěchem, který jsem se Srncovým divadlem a Macourkovými povídkami zažila, bylo Německo, kde bylo publikum nejděčnější, nejcitlivější a nejvnímavější k básnivosti českých divadelních i literárních tvůrců. Možná to byla moje lehce francouzská výslovnost němčiny, co mi pomohlo získat srdce německého publika, a jistě i hravý překlad pana Koplowitze.“⁴⁴ Důležitý podíl na prosazování československé kultury v západním Německu měl již zmiňovaný manažer Dieter Dickers. Sestavil turné, které tvořily kulturní programy z různých evropských zemí. Sám Dickers našel zalíbení nejen v Černém divadle, ale také například v divadle Semafor, jehož Šest žen uvedl také. Podobné cykly kulturních programů vytvářely kontinuitu pro působení různých uměleckých souborů a zároveň posilovaly divácké povědomí. Publikum při dalších setkáních, například s českými divadly a umělci, vědělo, že přijíždí určitá jistota kvality: „Zemí, kam nejen Černé divadlo, ale i jiná malá divadélka z tzv. „východního bloku“ jezdila nejčastěji, bylo především zá-

padní Německo, snad i díky schopnému manažerovi panu Dickersovi. Připravoval dlouhá turné po velkých i menších městech, a tak náš soubor vystupoval jednou v malém divadélku historického městečka Wolfenbüttel, jindy na jevišti moderní scény v Hannoveru a jindy zase v Hamburku uprostřed nádhery tamější Opery. Díky oblibě, kterou si Černé divadlo v Německu vydobylo, a možná i díky zařazení do návštěvnických cyklů s předplatným hrávalo se vždycky před plným sálem a s nadšeným publikem.“⁴⁵ Turné Dietera Dickerse nabízelo program, ve kterém bylo naplánováno na říjen až listopad 1966³⁶ „Heinrich VIII. und seine sechs Frauen“ z pražského divadla Semafor. Na stejnou dobu bylo připraveno vystoupení německého herce a komika Jürgen von Mangera, na říjen byl v rámci zmiňovaného turné pozván také berlínský rozhlasový symfonický orchestr, na listopad nebo prosinec 1966 pak Ladislav Fialka a soubor pantomimy z pražského Divadla na Zábradlí, na leden 1967 Gewandhaus-Orchester Leipzig, na leden či únor 1967 v této práci již několikrát zmiňované představení Krále Ubu v režii Jana Grossmana z pražského Divadla Na zábradlí, na únor nebo březen 1967 se jednalo o představení nazvané *Lieben Sie Prag?*. Na březen 1967 bylo pozváno Traditional Jazz-Studio Praha, na duben 1967 Dimitri, klaun z Ascony, a posledními dvěma programy byly berlínský literární kabaret Die Stachelschweine (duben 1967) a kriminální divadelní hra úspěšného anglického autora Francise Durkbridge nazvaná *Murder with Love*.³⁷ Celý tento seznam slouží představě, jakou škálu programu Dieter Dickers připravoval, jakou roli zde sehráli čeští umělci a české soubory a jak byli do celého turné zakomponováni. Pro tuto kapitolu je ale velice důležité vrátit se k představení, které má název *Lieben Sie prag?*. V anotaci se píše o literárním a hudebním představení, které je určeno neobvyklému publiku a na které dnes Sylva Daničková vzpomíná: „V Německu hostovalo také představení, které uvádělo Miroslava Horníčka, Hanu Hegerovou a mne jako

divákům už z minula známé posly z Prahy. Miroslav Horníček projel Německo se semaforskými Šesti ženami, Hana Hegerová tu mnohokrát hostovala se svými samostatnými koncerty šansonů, já s Macourkovými povídkami v rámci Černého divadla. Pokud se pamatují, toto představení se nijak zvlášť nezkoušelo, každý z účinkujících do něho přinesl svoje, to, o čem věděl, že bylo vždycky příznivě přijato – a ono to znovu dobře přijato bylo! Pokud někde něco zašobrtlo, pan Horníček dokázal zachránit situaci a vyrovnat ji sobě vlastním inteligentním a pohotovým humorem.⁴³⁸ V Hamburském večerníku se publicista blíže rozepsal nejen o Haně Hegerové: „Její písně „Židovská máma“, Noc (Schön wie die Lawona), Student s rudýma ušima nebo její píseň o panně (zde se patrně jedná o Píseň pro Ofélii, pozn. autorů) zůstanou dlouho v paměti. Stejně tak poeticky naivní povídky Miloše Macourka, které s nevinným půvabem vypráví Sylva Daníčková a ve kterých se do sebe zamilují dělové koule a slepýši začínají vidět. Haně Hegerové, Sylvě Daníčkové a k tomu Miroslavu Horníčkovi, který se svými moudrými spojovacími texty také přispěl k tomu, že se z pražského pohostinského představení stal malý zážitek, patřil první večer bouřlivý potlesk.“⁴³⁹ Představení přinášelo německému obcenstvu již známé umělce, kteří zde již předtím hostovali. V té době již nebylo daleko k Pražskému jaru, které bylo usmrceno sovětskou okupací. Rok 1968 a následná normalizace změnila v mnoha směrech profesní i osobní život Sylvy Daníčkové. Několik let sice ještě vystupovala s Černým divadlem Jiřího Srnce, ale v pozdějších letech se začala věnovat zejména překladatelské činnosti (také z němčiny). S rokem 1989 přišly nové možnosti, kdy začala pracovat pro Akademii věd České republiky. K fenoménu výjezdů do německy mluvících zemí dnes Sylva Daníčková dodává: „Velký a upřímný ohlas, které umění malých divadel z naší země zvláště v Německu v šedesátých letech mělo, připisují jednak určitému spříznění české a německé duše, danému ač ne vždy příznivým,

ale dlouhým dějinným sousedstvím, především ale citovostí, jemností a hravostí ať už textů, písní nebo tanečních scén. Byly pro západ a možná zvláště Německo v té době osvěžující, překvapivé a představovaly do-tek něčeho laskavého a něžného.“⁴⁴⁰

Herečka Zdenka Procházková a její umělecké počátky v německy mluvících zemích

Česká divadelní a filmová herečka Zdenka Procházková patří k nemnoha českým umělcům, kterým se podařilo prosadit v cizím jazykovém prostředí. V jejím případě se konkrétně jedná o německy mluvící země. Zabývat se důkladně celým zahraničním uměleckým působením Zdenky Procházkové není v možnostech této práce. Z tohoto důvodu zde budou rozepsány pouze kořeny a počátky její umělecké činnosti. Zdenka Procházková působila v šedesátých letech v Městských divadlech pražských a měla v té době za sebou mnoho významných divadelních i filmových rolí. V roce 1962 mělo premiéru divadelní představení hry Jerome Kiltyho Drahý lhář. Hrál se v Městských divadlech pražských a společně se Zdenkou Procházkovou zde diváci mohli spatřit Karla Högera, který ztvárnil postavu dramatika G. B. Shawa, a Zdenku Procházkovou, která ztvárnila postavu herečky P. Campbellové. Celý text vychází z dopisů, které si oba vzájemně psali.⁴⁴¹ Představení se stalo velice úspěšným a takto se hrálo několik let. V roce 1965 jsou Karel Höger a Zdenka Procházková pozváni s Drahým lhářem k pohostinskému vystoupení do Vídně. Ve své knize vzpomínek se k tomuto důležitému momentu svého života vrací následujícím způsobem: „Ten Drahý lhář, stejně jako Karel sám, ovlivnil do značné míry můj osud. V roce 1965 jsme totiž s ním byli pozváni na dvě představení do Renaissance Theater do Vídně. Měli jsme z toho trému, protože tam před námi vystupovali v tomto kuse špičkoví rakouští a němečtí umělci.“⁴⁴² Oba umělci se ve Vídni setkali s velmi příznivým ohlasem: „Jak jsem už psala, měli jsme skvělé kritiky a jedna od toho nejobávaněj-

šího muže, jenž se potom stal ředitelem vídeňského Volkstheateru, pravila, že jenom lituje, že představení bylo v češtině, že teprve my jsme ukázali, jak se takové dialogy hrají, ale přišťe ať se přijedeme ukázat v němčině. To, že Karel nikdy nebude moci hrát v cizím jazyce, bylo jasné. Jak měl vynikající paměť na role, neměl ji na řeči, a ta jediná, kterou ovládal, byla jeho čistá moravská čeština. Ale já jsem dostala cukání.⁴³ Pro Zdenku Procházkovou se otevřela nová kapitola jejího života, na jejíž počátky dnes vzpomíná: „Musím začít s Kiltyho Drahým lhářem, se kterým jsme hostovali ve Vídni a s nímž jsme tam zažili velké ovace. Při jednom interview za mnou přišel majitel malého, dnes již neexistujícího divadla Theater im Palais Erzherzog Karl. To bylo divadlo, které nemělo svůj vlastní soubor, a tak uvádělo úspěšná představení z NSR, NDR, Švýcarska a také ze severní Itálie. Věděl, že mluvím dobře německy, a zeptal se mne, zda bych nevěděla o něčem, v čem bych u něj mohla hostovat. Řekla jsem, že nevím a že jsem nikdy ještě německy nehrála. Ale že bych si možná troufala na kriminální monolog Jean a já, který se hrál v Praze s velikým ohlasem, kde role Isabely je Italka, která se obhazuje v Paříži, tedy v cizím jazyce, před nařčením, že zabila svého milence. Pan ředitel mi řekl, že vídeňské obecnstvo sice o monology nejeví velký zájem, ale že to se mnou zkusí. Tak jsem nechala hru přeložit, horce těžce jsem se ji naučila, sama sebe zrežirovala a proti páně Pickelově předpovědi jsem ji hrála nepřetržitě 3 měsíce. Líbila jsem se, přišel Burgtheater s nabídku krásné role v Redgraveových Ztracených listech, s kterými jsme hostovali po celém Německu, Rakousku a Švýcarsku, a po návratu do Vídně jsem několik týdnů hrála znovu svůj monolog. A to byl začátek mé kariery v německém jazyce. Ráda na to vzpomínám.“⁴⁴ Zdenka Procházková hovoří o divadelní hře Jean a já, jejímž autorem je André Guelma a která měla premiéru v Komorním divadle v roce 1963. V této inscenaci postavu Isabelly alternovaly Jaroslava Adamová, Irena Kačíř-

ková a Libuše Švormová. Zdenka Procházková si ji vybrala pro vídeňské hostování a posléze přišly další zájezdy, o kterých svědčí i následující úryvky z německých recenzí: „Gesta a mimika zůstávají obdivuhodné, jsou striktně kontrolované, stejně jako hlasové prostředky, částečně intenzivně šeptané nebo jako hysterický křik. Atraktivní představitelka stále a opět překvapuje novými nuancemi a explozemi.“⁴⁵ Nebo například: „Několik minut trvající potlesk patřil Zdence Procházkové v kolínském Kammertheater, kde pražský host rozvinul v kriminálním monologu Jean a já od André Guelmy celou škálu svého mistrného hereckého umění. Co nechala umělkyně tušit už v Krizi,⁴⁶ dosáhlo zde krásného naplnění: Procházková je jednou z největších tragédek evropského divadla. Tato dvouhodinová obhajovací řeč dojmá publikum.“⁴⁷ Recenzenti velmi oceňovali herecký um Zdenky Procházkové, která dokázala svým projevem zaujmout publikum v monologu, ve kterém vše záleželo jen na ní samotné: „Toto se podařilo hostující Zdence Procházkové z Prahy v její druhé premiéře v Kammertheater s kriminálním monologem Françoise André Guelmy Jean a já, ve kterém hraje roli ženy, která je obžalována, že zavraždila svého milence. Ujišťuje sice o své nevině, ale přesto je zmítána vnitřními pochybnostmi a rozervaná. Publikum má coby soudce posoudit, zda je dotyčná vražedkyně, nebo jestli má být zproštěna viny. Vystavět takto věrohodně a poutavě toto psychologicky zajímavé dílo, které dá nahlédnout hluboko do propastí a protikladů ženské duše, bylo velkým hereckým výkonem.“⁴⁸ Představení Jean a já bylo natočeno na dlouhohrající desku a Zdenka Procházková s ním sjezdila řadu měst. Nedlouho poté přichází další příležitost. Oldřich Nový nabídl Zdence Procházkové v Divadle na Fidlovačce titulní roli v komedii Julie, ty máš nápady: „Oldřich Nový byl členem Karlínského divadla, v němž řediteloval Ludvík Žáček, který byl zároveň vynikajícím dabingovým režisérem, a já často u něj pracovala. Ten mne Novému představil v době,

kdy obsazoval pro Fidlovačku Maughamův muzikál Julie ty máš nápady, v originále Julie ty jsi kouzelná, a já byla obsazena do titulní role jako jeho partnerka. Osud tomu chtěl, že do Prahy přijel ředitel vídeňského Raimundtheateru pan Mahrik podívat se na česká divadla, byl také u nás a okamžitě se rozhodnul hru v letní sezóně ve Vídni uvést. Má němčina mi opět dopomohla na vídeňské jeviště, ovšem byla zde komplikace. Já totiž v době, kdy byly ve Vídni nasazeny divadelní zkoušky, jsem měla točit v televizi v Saarbrückenu Kohoutovu Takovou lásku, o kterou jsem nechtěla přijít. Věděla jsem, že mne ze zkoušek žádný režisér na světě neuvolní, ale věděla jsem také, že Nový by dal nevím co za to, aby mohl ve Vídni režisovat. Pan Mahrik se chtěl totiž režie ujmout sám. A tak jsem začala kout pikle. Novému jsem řekla otevřeně, jak se věci mají, a on, tak přesný, pečlivý ve svých režijních pracích, bez reptání se vším souhlasil, tak velká byla jeho touha se dostat za hranice. Myslí, že to bylo poprvé a naposled v jeho uměleckém životě, kdy se musel podřídit. V jeho režii se museli všichni podřizovat jemu, jeho rolím, pro nápady kolegů neměl pochopení. Načež jsem šla za panem Mahrikem, řekla jsem mu o Nového přání, které samozřejmě jako velká osobnost nemůže vyslovit sám, musel by dostat nabídku, a pan ředitel byl pro, pokud se dohodnou na honoráři, který pro takového umělce vlastně není důstojný, ale víc dát nemůže. Věděla jsem, že Oldřichovi o peníze nejde, dohodli se. Já jsem až do posledního týdne zkoušek točila v Saarbrückenu a Nový se, představte si, mou roli naučil nazpaměť a zkoušel ji s rakouskými herci místo mne. Sice trochu reptali, ale týden před premiérou jsem se objevila já, vše se obrátilo k nejlepšímu a došlo k premiéře a dalším vyprodaným třiceti červencovým představením.⁴⁹ Zdenice

Procházkové se podařilo stihnout a odehrát obě nabízené příležitosti. V té době už Československo žilo Pražským jarem. V srpnu 1968 byla na dovolené ve Skotsku a tam ji také zastihla zpráva o sovětské okupaci Československa. Do Prahy se nevrátila, přesunula se do Düsseldorfu, ale následně si nechala za pomoci kolegy herce Valtra Tauba na Pragokonzertu smlouvu zlegalizovat. Tak se také stalo a Zdenka Procházková slavila velké úspěchy na německých a především rakouských jevištích (například ve vídeňském Burgtheateru). Úspěchy v zahraničí byly ovšem vykoupěny tím, že v Praze rolí i umělecké práce ubývalo. Tento smutný paradox se stal osudem mnoha českých umělců a také jim je věnována tato práce.

Závěr

Předkládaná studie si vytyčila za cíl přiblížit na konkrétních příkladech hostování československých divadel v německy mluvících zemích v šedesátých letech dvacátého století. Na vybraných divadlech či osobnostech je demonstrováno, jak takové hostování probíhalo a jaký ohlas českoslovenští umělci sklízeli. Primárním záměrem nebyl pouhý výčet představení hraných za hranicemi Československa, nýbrž nastínění navažování zahraničních kontaktů a průběhu pohostinských vystoupení. Českoslovenští umělci sklízeli v německy mluvících zemích veliké úspěchy, což vyplývá i z dochovaných kritik a recenzí, které nešetřily chválou a obdivem. Toto tvrzení je ve studii doloženo citacemi německého tisku, který o československých umělcích hovořil s respektem. Zlomovým okamžikem, který negativně ovlivnil osudy uvedených osobností, se staly srpnové události roku 1968 a následná normalizace. Právě závěrem šedesátých let končí také tato studie.

Poznámky

- 1 Dramatischer Export, Der Spiegel, 29. 9. 1965, č. 40, s. 130, do češtiny přeložili Filip Stojaník a Jana Beranová.
- 2 Dramatischer Export, Der Spiegel, 29. 9. 1965, č. 40, s. 131, do češtiny přeložili Filip Stojaník a Jana Beranová.

- 3 Černé divadlo Jiřího Srnce bude v této studii uváděno dle tehdejších dobových označení jako Černé divadlo či jako Černé divadlo Praha. Vždy se však jedná výhradně o Černé divadlo Jiřího Srnce.
- 4 Zmiňovány jsou také vybrané pozoruhodné divadelní inscenace, např. Romeo a Julie a Zahradní slavnost v režii Otomara Krejči, Král Ubu a Vyrozumění v režii Jana Grossmana nebo Hra o lásce a smrti v režii Alfréda Radoka. V případě dramatika Pavla Kohouta je uvedena jeho divadelní adaptace Vernovy knihy Cesta kolem světa za 80 dní.
- 5 Všechny zde citované prameny, které vznikly v němčině, jsou autory této práce přeloženy do češtiny. Tato skutečnost je uvedena jen u prvních dvou poznámek a dále již v textu opakována a zmiňována nebude.
- 6 Bohužel se nepodařilo u všech archivních pramenů plně dohledat všechny citační údaje, a proto nemohou být u všech ukázek plně uvedeny.
- 7 V této studii budou v poznámkovém aparátu záměrně představeny formou medailonu jen osobnosti z řad pamětníků, které svými vzpomínkami a vyprávěním obohatily tuto práci. Kromě těchto narátorů zde budou formou stručného medailonu pro bližší pochopení českoněmeckých souvislostí zmíněni také němečtí umělci Jan Koplowitz a Wolf Biermann.
- 8 Jiří Suchý (1. 10. 1931) je český básník, textař, herec, komik, zpěvák, dramatik a výtvarník. V roce 1959 založil společně s Jiřím Šlitrem divadlo Semafor, se kterým hostoval také v německy mluvících zemích. V Semaforu působí Jiří Suchý dodnes.
- 9 Naďa Urbánková (30. 6. 1939) je česká zpěvačka a herečka. Působila v divadle Semafor, kde hrála v představení Šest žen, se kterým divadlo hostovalo také v NSR.
- 10 Jitka Frantová (1. 5. 1932) je česká a italská divadelní, filmová a televizní herečka. Do německy mluvících zemí zajížděla již s Divadlem Rokoko. Po odchodu do exilu v roce 1969 se významným způsobem umělecky prosadila v německy mluvících zemích a kromě toho hraje ve čtyřech světových jazycích.
- 11 Marta Kubišová (1. 11. 1942) je česká zpěvačka. V šedesátých letech působila v pražském Divadle Rokoko, s nímž hostovala také v německy mluvících zemích.
- 12 Sylva Daníčková (10. 4. 1935) je česká herečka, moderátorka, publicistka a překladatelka. V německy mluvících zemích hostovala již s Laternou magikou, později s Černým divadlem i speciálním představením Lieben Sie Prag? Většinou přednášela povídky Miloše Macourka, které byly v němčině vydány také na LP desce.
- 13 Zdenka Procházková (4. 4. 1926) je česká divadelní, filmová a televizní herečka. Již od druhé poloviny šedesátých let začínala působit v německy mluvících zemích, kde se postupně významně umělecky prosadila.
- 14 Z korespondence mezi autory a Jitkou Frantovou z 30. 11. 2014.
- 15 Tamtéž, z 30. 11. 2014.
- 16 Archiv autora, výpověď pamětnice Marty Kubišové, autorizovaný audiozáznam z 25. 4. 2012.
- 17 Archiv autora, výpověď pamětnice Marty Kubišové, autorizovaný audiozáznam z 25. 4. 2012.
- 18 Archiv autorů, výpověď pamětníka Jiřího Suchého, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.
- 19 Jan Koplowitz (1. 12. 1909 – 19. 9. 2001) byl německý spisovatel židovského původu, který svými překlady zpřístupnil mnohé písně Jiřího Suchého a Jiřího Šlitra německým posluchačům.
- 20 Wolf Biermann (15. 11. 1936) je německý básník a písničkář, který přeložil mnohé texty Jiřího Suchého do němčiny.
- 21 Tamtéž, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.
- 22 Archiv autora, výpověď pamětnice Naďy Urbánkové, autorizovaný audiozáznam z 26. 8. 2014.
- 23 Archiv autorů, výpověď pamětníka Jiřího Suchého, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.
- 24 HEINRICH HEYM, Ein Trauerspiel Europas: Das Prager Semafor-Theater in der Bundesrepublik, Frankfurter allgemeine Zeitung, 28. 9. 1965.
- 25 H. HEYM, Ein Trauerspiel Europas, Frankfurter allgemeine Zeitung, 28. 9. 1965.

- 26 P. T. HOFFMANN, Komödiantische und musikalische Kurzweil: Viel Beifall für das Semafor-Theater, Hamburger Abendblatt, 1. 10. 1965, č. 228, s. 28.
- 27 Kromě zmiňovaného Jana Koplowitze a Wolfa Biermanna překládali semaforové písně do němčiny i jiní autoři, například Martin Trenk.
- 28 Archiv autorů, výpověď pamětníka Jiřího Suchého, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.
- 29 HANSA SUATA, Protest mit Humor: Das Prgager „Semafor“ nicht zu erschüttern, Hamburger Abendblatt, 12. 11. 1969, č. 264, s. 21.
- 30 E. G., Was wird jetzt aus den Semafor, Hamburger Abendblatt, 8. 9. 1970, č. 208, s. 16.
- 31 INGE GERLICH, Junge Pragerin bezaubert Berlin, Berliner Zeitung, 18. 10 1961, roč. 17, č. 287, s. 12.
- 32 Archiv autorů, výpověď pamětnice Sylvy Daníčkové, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.
- 33 Das „Schwarze Theater“ Prag, Theater Kurier der Theater Gemeinde Baden, květen 1966.
- 34 Archiv autorů, výpověď pamětnice Sylvy Daníčkové, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.
- 35 Archiv autorů, výpověď pamětnice Sylvy Daníčkové, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.
- 36 V uvedeném dokumentu jsou s předstihem uvedeny jen čistě orientační časové údaje připravovaných kulturních programů, o čemž svědčí jejich ne zcela přesné zařazení.
- 37 Informační program Das schwarze Theater Prag, soukromý archiv Sylvy Daníčkové.
- 38 Tamtéž, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.
- 39 M. R., Liebe auf den ersten Blick: Gäste aus Prag im Künstlertheater Eppendorf, Hamburger Abendblatt, 11. až 12. 2. 1967, č. 36, s. 13.
- 40 Archiv autorů, výpověď pamětnice Sylvy Daníčkové, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.
- 41 Drahého lháře mohli diváci ve stejné době zhlédnout také s Felixem le Breux v roli G. B. Shawa, kterému byla partnerkou v roli P. Campbellové.
- 42 ZDENKA PROCHÁZKOVÁ, Na jevišti mezi Prahou a Vídní, Praha 2004, s. 90.
- 43 Z. PROCHÁZKOVÁ, Na Jevišti mezi Prahou a Vídní, s. 91.
- 44 Archiv autorů, výpověď pamětnice Zdenky Procházkové, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.
- 45 Labyrinth einer Frauenseele: Zdenka Prochazkova, Prag, glänzte im Monodrama „Jean und ich“, Erlanger Volksblatt, 7. 3. 1966.
- 46 Krize je název hry od Reginalda Rose, ve které Zdenka Procházková poprvé vystoupila v Kolíně nad Rýnem. Celkově slabá hra byla kritiky nevlídně přijata, herecký výkon Zdenky Procházkové byl však hodnocen velmi pozitivně.
- 47 Bravo Zdenka, Express, 30. 9. až 1. 10. 1967.
- 48 Dr. E. R., Guelmas „Jean und ich“, Kölner Leben 7. až 15. 10. 1967, roč. 16, č. 40.
- 49 Archiv autorů, výpověď pamětnice Zdenky Procházkové, autorizovaný audiozáznam z 13. 11. 2014.

Résumé

Studie se zabývá problematikou hostování československých divadel v německy mluvících zemích v šedesátých letech. Na vybraných divadlech, jako je Semafor a Rokoko, se snaží postihnout fenomén zahraničních výjezdů konkrétních divadelních scén. Oproti tomu je Černé divadlo zachyceno prostřednictvím pohledu herečky a konferenciérky Sylvy Daníčkové. Aby byl výběr pestrý, je do práce zařazen i osud herečky Zdeny Procházkové, která se stala v Německu velice úspěšnou. Ze vzpomínek pamětníků, dochovaných divadelních kritik a recenzí či dalších materiálů je patrné, že československá kultura, která byla na vysoké úrovni, nesklízela úspěchy pouze doma, ale také v zahraničí.

Klíčová slova: divadelní hostování, hudební divadla, Německá spolková republika, českoslovenští umělci, šedesátá léta, úspěchy československé kultury.

Keywords: theartical hosting, musical theatres, Federal Republic of Germany, Czechoslovak artists, the sixties, achievements of Czechoclovak culture.

Filip Stojaník se narodil v roce 1991, pochází z Rumburku a po maturitě v roce 2010 začal studovat na FF UJEP, kde v roce 2013 dokončil studium bakalářského programu jednooborové historie. Nyní studuje v navazujícím magisterském programu Kulturně historickou regionalistiku, obor archivnictví. Na téma českoněmeckých kulturních vztahů publikoval již v roce 2012 studii Německé kariéry českých umělců v druhé polovině 20. století. Kromě toho se podílel na tvorbě dvou povinně volitelných kurzů na KHI FF UJEP, v Muzeu města Ústí nad Labem spolumoderoval besedu s herečkou Emmou Černou a moderoval besedu s herečkou Věrou Kubánkovou. V blízké době budou publikovány dvě jeho studie a články, na kterém spolupracoval s Janou Beranovou, přibližující vzpomínky televizní moderátorky Olgy Čuříkové na Ústí nad Labem.

Jana Beranová se narodila roku 1992 a pochází ze Všetat. Vystudovala mělnické gymnázium a nyní je studentkou historie se zaměřením na vzdělávání na Filozofické fakultě UJEP v Ústí nad Labem. Na KHI FF UJEP se spolupodílela na tvorbě dvou povinně volitelných kurzů, které byly oba zaměřeny na problematiku československých kulturních dějin a rovněž byly založeny na práci s pamětníky. V Muzeu města Ústí nad Labem spolumoderovala v lednu 2014 besedu s českou divadelní a filmovou herečkou Emmou Černou. V nedávné době se spoluautorsky podílela na článku Vzpomínky televizní moderátorky Olgy Čuříkové na Ústí nad Labem ve světle osudů její sestřenice Libuše Šimkové. V předkládané studii se opět vrací k tématu československých kulturních dějin.



Experimentální ověřování hlasové reedukačního postupu

MILUŠE OBEŠLOVÁ



Summary

The paper presents the results of experimental verification of his own voice-reeducation procedure for correction speaking voice. Verification of the effectiveness of reeducation approach was realized within five years of speech therapy in a particular workplace. The research results indicate the professional and age of patients with voice disorders, causes of voice disorders, the length of voice problems and verified the effectiveness of the procedure.



1 Úvod

Hlasová reedukace či hlasová rehabilitace je v současnosti nový, respektive aktuální úkol pro hlasového pedagoga, který má pro tuto činnost výborné předpoklady. Zejména jeho sluchová citlivost, schopnost diferencovat jednotlivé nedostatky v kvalitě hlasového projevu každého pacienta, schopnost stanovení příčin špatné či zhoršené hlasové kvality a dovednost napravit daný stav osvědčenými či novými účinnými metodickými postupy dělají z hlasového pedagoga vyhledávaného specialistu, který je při hlasové reedukaci ve foniatrii stále častěji využíván. Téma hlasové edukace a reedukace je dnes bráno v lékařských kruzích velmi seriózně, a to nejen u nás, ale i v zahraničí. Lékaři si uvědomují, že příčinou vzniku mnoha hlasových poruch je nesprávné používání hlasu, a pokud nedojde k nápravě špatných fonačních návyků, hlasové obtíže pacienta se po léčbě vrátí. Důležité je tedy odstranit jejich příčinu a tou je ve většině případů špatné používání hlasu - špatná dechová, hlasová, artikulační technika, nevhodná poloha mluvního hlasu, přílišná intenzita při mluvení atd.

Na základě několikaletých zkušeností práce hlasového pedagoga a hlasového terapeuta při hlasové reedukačních kurzech byl vytvořen systém nápravy mluvního hlasu založený na postupném nácviku základních dovedností v oblasti držení těla, dechu,

fonace, rezonance, artikulace a modulace, který byl ověřován v průběhu několika let na hlasové reedukačních kurzech na foniatickém pracovišti.¹

2 Výzkum

2.1 Cíle výzkumu

Cílem výzkumu bylo ověřit účinnost vytvořeného hlasové reedukačního postupu u vybraných hlasových poruch a zjistit efektivitu vytvořeného postupu u jednotlivých věkových či profesních skupin pacientů. Zároveň bylo sledováno objektivní promítnutí pozitivních změn v kvalitě hlasu ve zvukových nahrávkách a jejich následné frekvenční analýze.

2.2 Metody výzkumu

Výzkum probíhal ve dvou fázích:

Fáze 1

Ke zjištění vstupních údajů o hlasových obtížích pacientů byly použity:

A) Lékařské zprávy pacientů (po jejich souhlasu), které obsahovaly celkový vývoj hlasových obtíží a jejich příčiny. Lékařské zprávy byly analyzovány a byly zjišťovány poznatky o příčinách vzniku hlasových poruch, délce hlasových obtíží, průběhu dosavadní léčby apod. Doplnění dalších informací o hlasových potížích jednotlivých pacientů byly získány na základě rozhovorů s pacienty a jejich ošetřujícími lékaři.



B) Rozhovor s pacientem, při kterém byly diagnostikovány základní problémy z hlediska používání mluvního hlasu – tedy z hlediska dechové, hlasové a artikulační techniky, z hlediska hlasové rezonance, posazení hlasu, mluvní hlasové polohy, hlasové modulace z hlediska intonace, barvy a tempa. C) Vstupní zvukové nahrávky hlasového projevu každého pacienta – četba jednotného textu. U všech pacientů byly pořízeny hlasové snímky, které byly následně analyzovány pomocí počítače s programem 3D frekvenční analýzy.² Byla tak získána objektivní data pro sledování kvalitativních změn hlasu po absolvování hlasové reedukačního kurzu.

Fáze 2

Na základě informací z první fáze byl u každého pacienta během kurzu (12 dnů) aplikován ověřovaný hlasově reedukační postup zaměřený na:

- nácvik správného držení těla
- osvojení si správné dechové techniky a dechové ekonomie
- navození nové, lepší hlasové kvality (bez chrapotu či dyšné příměsi)
- zapojení hlavové rezonance do mluvního projevu, nalezení vhodné hlasové polohy, kde je hlas tvořen bez námahy a v co nejlepší kvalitě
- procvičení hlavních artikulačních orgánů a nácvik pružné a pečlivé výslovnosti
- nácvik přiměřené hlasové modulace zejména v oblasti dynamiky, intonace a tempa řeči

Systém hlasových cvičení byl uplatňován u pacientů dvakrát denně během sezení, které každé trvalo asi 20 minut.

Po ukončení kurzu byly (kromě lékařského vyšetření) opět pořízeny zvukové snímky (četba stejného textu jako ve fázi 1), které byly opět analyzovány pomocí frekvenční analýzy.

2.3 Zkoumaný vzorek

2.3.1 Účastníci ověřování

Systém nápravy mluvního hlasu byl experimentálně ověřován v průběhu pěti let.

Nejprve byl formou předvýzkumu testován na několika pacientech, kterým jejich ošetřující lékař doporučil hlasovou reedukaci. Poté byl postupně ve čtyřech letech ověřován při kurzech hlasové reedukace přímo na foniatrickém pracovišti. Výběr pacientů prováděli sami lékaři. Systém byl ověřován celkem na 47 osobách.

Vybrané osoby lze rozlišit dle věku do 6 kategorií:

- 1) 6–15 let = 15 lidí – 32 %
- 2) 16–25 let = 3 lidé – 6 %
- 3) 26–35 let = 6 lidí – 12,8 %
- 4) 36–45 let = 9 lidí – 19 %
- 5) 46–55 let = 8 lidí – 17 %
- 6) 56–70 let = 6 lidí – 12,8 %

Procentuální zastoupení mužů a žen při nápravě mluvního hlasu: v kategorii 1 (6–15 let) bylo 10 dívek (67 %) a 5 chlapců (33 %), v kategorii 2 (16–25 let) byly pouze ženy, v kategorii 3 (26–35 let) byly také pouze ženy, v kategorii 4 (36–45 let) opět pouze ženy. V kategorii 5 (46–55 let) byl jeden muž (12,5 %) a v kategorii 6 (56–70 let) byl také pouze jeden muž (17 %). Z celkového počtu 47 lidí se hlasové nápravy zúčastnilo celkem 40 žen či dívek (85 %) a pouze 7 mužů či chlapců (15 %).

Z celkového počtu 47 účastníků ověřování bylo celkem 16 dětí (od 7 do 18 let) – 34 %, z toho 5 chlapců a 11 děvčat.

Z hlediska délky hlasových obtíží byl na základě lékařských zpráv či osobních rozhovorů s účastníky zaznamenán časový interval v rozmezí 1 měsíce až 30 let. Hlasové problémy účastníků kurzů lze rozdělit dle časového rozpětí do následujících kategorií (Obr. 1):

- a) 1 měsíc–6 měsíců (19) = 40 %
- b) 1 rok–1,5 roku (7) = 15 %
- c) 2 roky–6 let (15) = 32 %
- d) 7 let–30 let (6) = 13 %

Délka hlasových obtíží dětí se pohybovala v časovém rozmezí 4 měsíců až 6 let. Z celkového počtu 16 dětí lze délku jejich hlasových obtíží rozdělit do těchto kategorií:

- a) 4 měsíce–6 měsíců (7) = 43,8 %

- b) 1 rok–2 roky (6) = 37,5 %
- c) 4 roky–6 let (3) = 18,8 %

2.3.2 Hlasové poruchy u účastníků ověřování

Na základně výběru lékařů se zúčastnili kurzů hlasové reedukace pacienti s těmito hlasovými poruchami (Obr. 2):

- 1) hyperkinetická dysfonie – 29 lidí – 62 % (někteří pacienti měli i uzly hlasivek)
- 2) uzly hlasivek – 13 lidí – 28 % (někteří pacienti měli i hyperkinetickou dysfonii)
- 3) chronická laryngitida – 3 lidé – 6,4 %
- 4) obrna hlasivky – 3 lidé – 6,4 %
- 5) akutní zánět hrtanu – 2 lidé – 4,3 %
- 6) polyp hlasivky – 2 lidé – 4,3 %
- 7) jiné nemoci hlasivek – 2 lidé – 4,3 %
- 8) dysfonie po chordektomii – 1 člověk – 2 %

Nejčastější příčinou vzniku hlasových obtíží pacientů bylo přemáhání hlasu, důsledek nachlazení s přetrvávajícím chrapotem či jiné příčiny, jako např. streptokok, onkologická problematika, obrna hlasivky po operaci štítné žlázy apod. Procentuální zastoupení příčin vzniku hlasových obtíží lze vyjádřit takto (Obr. 3):

- a) přemáhání hlasu – 27 lidí – 57 %
- b) potíže po nachlazení – 13 lidí – 28 %
- c) jiné příčiny – 7 lidí – 15 %

Příčiny hlasových obtíží u dětí jsou stejné jako u celé skupiny pacientů. Nejčastější příčinou vzniku hlasových poruch u dětí je přemáhání hlasu – 62,5 % a dále důsledek nachlazení – 31,3 %.

2.3.3 Profesní zastoupení účastníků ověřování

Z hlediska ženských profesí se kurzů zúčastnily např. podnikatelky, poštovní doručovatelka, lékařka (zubařka), průvodkyně, pečovatelka v domově důchodců. Největší procento však zaujímaly učitelky – 19 (40 %). Z tohoto počtu se kurzů zúčastnily 4 učitelky mateřských škol (21 %), 7 učitelek základních škol (37 %), 4 učitelky středních škol (21 %), 3 učitelky základních uměleckých

škol (15, 8 %) a jedna pedagožka z vysoké školy (5,3 %).

Délku praxe učitelek, které navštívily kurz, je možné rozčlenit na tyto kategorie:

- 1) 1–5 let (3) = 15,8 %
- 2) 6–10 let (2) = 10,5 %
- 3) 11–15 let (2) = 10,5 %
- 4) 16–20 let (3) = 15,8 %
- 5) 20–30 let (7) = 37 %
- 6) 31–41 let (3) = 15,8 %

Délka hlasových potíží se u vybrané profese učitele pohybovala v rozsahu 6 měsíců až 30 let. Jejich délku lze rozčlenit na tyto kategorie (Obr. 4):

- 1) 6 měsíců–1 rok (8) = 42 %
- 2) 3–5 let (4) = 21 %
- 3) 6–10 let (2) = 10,5 %
- 4) 11–30 let (5) = 26 %

2.4 Výsledky

2.4.1 Nácvik dechové techniky

Z 47 účastníků používalo na začátku kurzu správné žeberně brániční dýchání 5 lidí – 11 %, zbylých 42 lidí – 89 % používalo výhradně hrudní či svrchní typ dýchání.

Nácvik správné dechové techniky probíhal velmi uspokojivě a poměrně rychle. Ze 42 účastníků, kteří používali nevhodný typ dýchání, se 23 pacientů naučilo dechovou techniku druhý den kurzu (55 %), 16 pacientů třetí den a pouze třem účastníkům (7 %) trval nácvik správné dechové techniky déle.

2.4.2 Navození vhodné hlasové kvality

Z celkového počtu účastníků byla navozena vhodná hlasová kvalita u 45 účastníků, což je 96 %. U dvou pacientů se nová hlasová kvalita nepodařila navodit (4 %).

Navodit novou hlasovou kvalitu se u 29 pacientů z 45 podařilo navodit druhý den kurzu, u 14 účastníků třetí den a u 2 pacientů tento úkol vyžadoval více času.

2.4.3 Hlasová poloha

Na počátku experimentálního ověřování byla zjištěna mluvní poloha každého účastníka, a to pomocí prodloužené fonace některé ze slabik, a zaznamenána její tónová

hodnota. Protože při mluvním projevu dochází ke změnám hlasové polohy (např. při modulaci z hlediska intonace či při výrazném poklesu hlasu na konci vět), jsou v následujících grafech uvedeny hodnoty, které v mluvním projevu každého účastníka zásadně převažují.

Hodnoty získané při individuálním testování byly převedeny na hodnoty z vybrané řady přirozených čísel. Tato řada odpovídala všem hlasovým hodnotám získaným při vstupní diagnostice na začátku ověřování, a to v rozmezí tónů $e - f1$. Po převedení tónů na čísla vznikla řada 1 – 14, tzn. že tón $e = 1$, $f = 2$, $g = 4$, $a = 6$, $h = 8$, $cis1 = 10$, $es1 = 12$, $f1 = 14$.

Tyto hodnoty byly převedeny do grafů, kde svislá osa představuje hodnoty dosažených tónů a vodorovná osa počet a čísla jednotlivých respondentů (Obr. 5).

3 Závěr

Při experimentálním ověřování konkrétního hlasově-reedukačního postupu byly zjištěny tyto závěry:

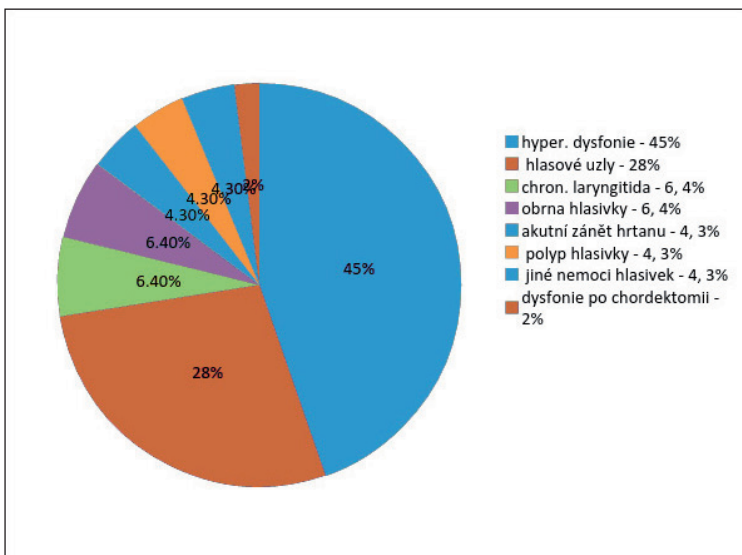
- hlasově-reedukačních kurzů, během kterých došlo k experimentálnímu ověřování vytvořeného reedukačního postupu, se účastnila naprostá většina žen či dívek
- z hlediska věkových kategorií byla nejpočetněji zastoupena skupina dětí, a to od 6 do 15 let
- během ověřování byla zjištěna délka hlasových obtíží pacientů v časovém intervalu 1 měsíc až 30 let
- nejčastěji se vyskytující hlasovou poruchou byla hyperkinetická dysfonie
- nejčastější příčinou vzniku hlasových poruch bylo u dětí i ostatních pacientů přemáhání hlasu
- nejčastější profesní zastoupení při ověřování bylo povolání učitele
- při experimentálním ověřování byla prokázána účinnost vytvořeného postupu i u méně hudebně rozvinutých pacientů, a to jak v oblasti dechové techniky, tak i při navozování nové hlasové kvality či hledání optimální hlasové polohy mluvního hlasu

Obrazová příloha

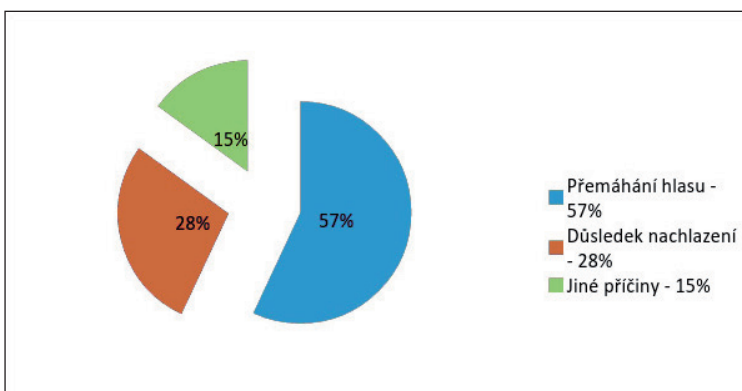
Obr. 1 Délka hlasových potíží všech pacientů



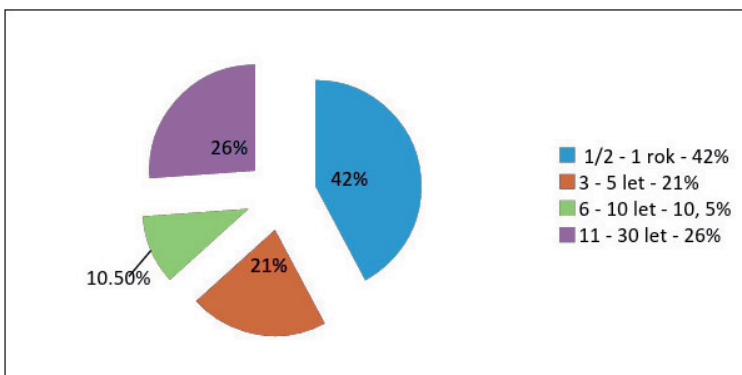
Obr. 2 Výskyt hlasových poruch při ověřování systému hlas. reedukace



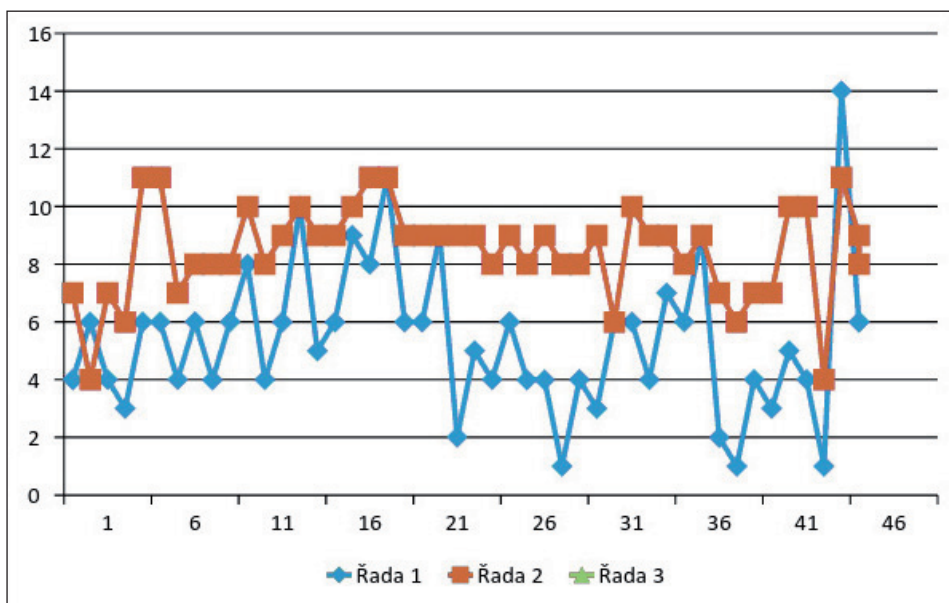
Obr. 3 Příčiny vzniku hlasových obtíží všech pacientů



Obr. 4 Délka hlasových obtíží učitelek



Obr. 5 Hlasová poloha účastníků na začátku a na konci ověřování
Řada 1 – vstupní hodnoty, řada 2 – výstupní hodnoty



Poznámky

- 1 Foniatrické oddělení Fakultní nemocnice v Hradci Králové
- 2 Program WaveLab – 3D Frequency Analysis

Résumé

Příspěvek prezentuje výsledky experimentálního ověřování vlastního hlasové reedukačního postupu při nápravě mluvního hlasu. Ověřování účinnosti reedukačního přístupu bylo realizováno během pěti let na konkrétním foniatrickém pracovišti. Výsledky výzkumu vypovídají o profesním a věkovém zastoupení pacientů s hlasovými poruchami, příčinách vzniku hlasových poruch, délce hlasových obtíží a účinnosti ověřovaného postupu.

Klíčová slova: experimentální ověřování, hlasová reedukace, náprava mluvního hlasu.

Keywords: experimental verification, voice reeducation, rehabilitation speaking voice.

PhDr. Miluše Obešlová, Ph.D., v roce 1998 absolvovala Vysokou školu pedagogickou v Hradci Králové. Od roku 1999 působí na Hudební katedře Pedagogické fakulty Univerzity Hradec Králové jako odborná asistentka. V roce 2004 získala titul Ph.D. na Ostravské univerzitě v oboru hudební teorie a pedagogika, v roce 2005 získala titul PhDr. na Univerzitě Karlově ve stejném oboru. Těžištěm její odborné práce je výuka hlasové a pěvecké výchovy a hudby pro děti na UHK, publikační činnost v oboru, práce hlasové poradkyně u regionálních pěveckých sborů, koncertní a pěvecká činnost v regionu a vedení kurzů hlasové reedukace v Luhačovicích (2009) a ve Fakultní nemocnici v Hradci Králové (2007–2010).



Prostupnost studijních programů hudebního vzdělávání a příprava budoucích učitelů hudby

BOJANA KLJUNIČ



Summary

The contribution examines the permeability of study programs in conservatories, artistically oriented fields of bachelor and master programs at universities and pedagogical training of future teachers of music, while being monitored particularly the issue resolution objectives, content focus and basic compatibility issues mentioned study programs within the three-phase musically educational system (pregraduál, gradual and grad school). The study includes the suggestion of several basic methodological steps of usage music theoretical knowledge for the development of musical skills.



V předložené studii se budu zabývat otázkou prostupnosti studijních programů konzervatoří, bakalářského a magisterského studia a přípravy budoucích učitelů hudby. Přitom budu vycházet také ze svých vlastních zkušeností absolventky Pražské konzervatoře oboru hudba hra na klavír, Pedagogické fakulty Univerzity Karlovy v Praze oboru hudební výchova – hra na klavír a postgraduálního studia v oboru hudební teorie a pedagogiky s orientací na problematiku studia klavírní hry v hudebním vzdělávání. Poslední čtyři roky vyučuji předměty pedagogika a vyučovatelská praxe na Katedře teorie a dějin hudby na HAMU v Praze a šestým rokem působím jako ředitelka jedné z pražských základních uměleckých škol.



V posledních letech se stále více absolventů našich konzervatoří uchází o možnost pokračovat ve studiu na vysoké škole.¹ V současné době je v celé České republice škol tohoto typu osmnáct a počet studujících na tomto typu vzdělávací instituce je zhruba 600 za jeden školní rok.² Stále více tak dochází k horizontální prostupnosti vzdělávacích systémů hudební výchovy všeobecného a odborného hudebního vzdělávání

(DVOŘÁK, 2003, s. 61–69). Proto do svých úvah jako absolventka konzervatoře zahrnuji i etapu středního a vyššího odborného hudebního vzdělání na konzervatořích. A jako ředitelka ZUŠ také etapu základního odborného hudebního vzdělávání na základních uměleckých školách.

Bez ohledu na nedávný vývoj při sjednocování vzdělávacích systémů v rámci EU se domnívám, že náš školský hudebně vzdělávací systém bude i nadále respektovat tři základní fáze, které vycházejí ze samotné podstaty i dlouhodobé tradice hudebního vzdělávání v českých zemích:

1. fáze pregraduálu – v našem případě se před vstupem na konzervatoř nebo jinou odbornou střední hudební školu předpokládá dosažení úrovně absolutoria prvního stupně základní umělecké školy

2. fáze graduálu je rozložená do dvou dále členěných celků:

základní a neopominutelný stupeň: středoškolské odborné studium

2.1.1. s výstupem na úrovni standardů konzervatorní maturity

2.1.2. s výstupem na úrovni absolutoria druhého stupně základní umělecké školy

2.2 stupeň vyššího odborného specializačního studia

2.2.1. konzervatorní pomaturitní dvouleté studium

2.2.2. bakalářské studium AMU (JAMU) a pedagogických fakult

3. fáze postgraduálu

3.1 magisterské studium hudby s jeho specializací

3.2 doktorandské studium hudby se specializací bezprostředně navazujícími na magisterskou fázi studia

Tímto rozdělením kladu do kategoriicky rozdílné pozice studium bakalářské a magisterské. Jaká je nynější situace? Na vysokých hudebních školách (AMU, JAMU a Fakultě umění v Ostravě) procházejí všichni přijatí frekventanti v prvních třech letech studia v podstatě jednotnou přípravou. Bakalářské zkoušky pak slouží jako pouhé síto pro výběr nejlepších studentů, kteří tak dostávají šanci postoupit do poslední fáze studia magisterského. Bylo by v této souvislosti dobré, kdyby se na fakultách připravujících učitele uvažovalo o kategoričtějším rozlišení cílů i obsahu obou kategorií, nejen pokud jde o úroveň absolutoria, ale i pokud jde o cíle, obsahy a zaměření studia od samého počátku. Zatím nejsou patrně příliš jasné odlišnosti.

V této chvíli je největším problémem fáze graduálu. Její víceúrovňovou strukturu formálně komplikuje již samotná existence konzervatoří s jejich tradiční a zákonem stanovenou pozicí školy, která poskytuje jak střední odborné, tak vyšší odborné (a s tím i pedagogické) vzdělání. Domnívám se, že absolutorium konzervatoře má pro průběh a charakter dalšího vzdělávání zcela zásadní význam.

Během svého studia na konzervatoři, na Pedagogické fakultě UK v Praze i pod dojmem rozhovorů s posluchači AMU jsem postupně dospěl k názoru, že základní problém kompatibility výše uvedených rovin a fází vzdělávání spočívá v rozdílnosti reálných (ne tak deklarovaných) priorit. Priorita odborného, tj. převážně teoreticky zprostředkovaného hudebního vzdělávání, a priorita hudebního vzdělávání specificky orientovaného na vr-

cholový hudební výkon stojí tradičně proti sobě. Pozice prvořadosti hudebního výkonu jednoho vzdělávacího systému poklesne v druhém vzdělávacím systému do pozice druhořadosti a naopak. Totéž platí o umělecko-pedagogické složce vzdělání.

Absolventi konzervatoří po nástupu na vysokou hudební školu kteréhokoliv z výše uvedených typů zjišťují, že se onen graduál konzervatorních vědomostí a dovedností jakoby „láme“: část graduálu absolvovali na konzervatoři, a přesto se i na vysoké škole znovu setkávají s elementaristickým pojetím výuky harmonie, kontrapunktu, forem. Po nahlédnutí do RVP pro obory konzervatoře³ se nám může zdát, že by v těchto případech měla být zohledněna specifika vysoké školy od samého počátku – a to jak u typu vzdělání (1) umělecky výkonového, tak i (2) hudebně vědního a (3) hudebně pedagogického. Zde nás ovšem zajímá především typ vysokoškolské přípravy učitelů pro práci na základních a středních školách a na obou stupních základních uměleckých škol.⁴ Dle mého názoru jde o otázky:

- 1) jak v problematické základní fázi graduálu (viz bod 2.1) dosáhnout optimální úrovně obecné připravenosti k dalšímu specifikovanému studiu,
- 2) v jaké struktuře a rozsahu studijních specializací je možno koncipovat vzdělávání v dalších fázích graduálu konzervatorního (viz bod 2.2.1) a bakalářského (2.2.2),
- 3) v jaké struktuře a rozsahu studijních specializací je možno koncipovat vzdělávání ve fázích postgraduálu (viz bod 3.1 a 3.2).

Na základě diskusí se svými kolegy se domnívám, že v naznačené posloupnosti fází hudebního vzdělávání se projevuje v různé míře vztah kategorií **obecná hudební odbornost** a **specifická hudební odbornost**. Toto vrstvení, mimochodem běžné v materiálech vztahujících se k problematice středního odborného školství, platí zřejmě i pro oblast uměleckého a hudebního vzdělávání. V tomto případě jde o paralelu vztahu schopnosti obecné a schopnosti specifické (PEŠINOVÁ, 1975, s. 18).

b



Tzv. obecná hudební (zde spíše hudebnická) schopnost – a tedy i odbornost – představuje úroveň, které bychom měli všichni dosáhnout, a to bez ohledu na další perspektivy a záměry současné i budoucí studijní a pracovní specifikace. Tzv. specifická hudební (hudebnická) schopnost – odbornost – souvisí s požadavky na obsah i rozsah výkonů v hudebních povoláních, které stále neúprosněji vyžaduje domácí a hlavně evropský trh práce. Těmto požadavkům je nejen možné, ale i žádoucí vycházet vstříc už v období graduálu (a dokonce i pregraduálu) prostřednictvím flexibilních typů výuky s výrazným akcentem na podíl kreativity. Mezi oběma rovinami je oboustranný a prakticky stálý vztah vzájemného posilování. Na jedné straně základní (či vstupní) kvalita specifických schopností (a tím i vstupní úroveň specifické hudebnické odbornosti) bezprostředně závisí na dosažené rovině schopností obecných, a naopak činnostmi výrazně hudebně specifickými je posilována zpětně rovina obecné hudební schopnosti (a tím i hudebnické odbornosti obecné). Mezi rovinou obecné hudební schopnosti (a tedy i odbornosti) a rovinou specifické hudební schopnosti (a tedy i odbornosti) je široké pásmo vzájemné oboustranné prostupnosti. Je žádoucí právě toto pásmo vyplnit takovými obsahy, jež by prostřednictvím *flexibilního* charakteru výuky vedly k široce *disponibilním* absolutorím, jakožto i k výstupům do prostoru již plně specializovaného hudebního (hudebnického) trhu práce s jeho konkursy, výběrovými řízeními a požadavkem prakticky celoživotního vzdělávání a sebevzdělávání.

To např. znamená, že klavírista-interpret, který zdokonaluje úroveň své interpretace a pracuje na rozšíření svého repertoáru, by se měl ustavičně zajímat o obsahy hudebně historického, estetického a hudebně teoretického charakteru, též o hudbu v celé šíři jejích funkcí, žánrů a typů. Klavírista, který se zabývá pedagogikou, navíc musí být připravován tak, aby dovedl všechny tyto poznatky uplatnit při výchově svých žáků.

Čili *nevzdělává jenom sebe*, ale také bude cílevědomě *vzdělávat někoho jiného*. Takto všestranně se vzdělávající pianista by měl tuto všestrannost a s ní spojenou erudici přenášet na své žáky. Jde o problematiku pedagogizace a didaktizace odborných vědomostí a dovedností, které jsme získali a dále rozšiřujeme a které chceme předat žákovi. Abychom toho dosáhli, musíme v dané oblasti mít značné vstupní vědomosti i zkušenosti, které cestou specifikovaného dalšího studia zpětně posilujeme a rozšiřujeme. Přitom bychom se měli na jedné straně vyvarovat postupů učit se (tj. ve smyslu získávat základní vědomosti) pouze na materiálech a repertoáru určeném ke konkrétním krokům výuky na základních a základních uměleckých školách, na druhé straně bychom měli udržovat i oživovat ve svém repertoáru soubory didakticky využitelných skladeb všech slohových období.

K tomu je třeba poznamenat, že pedagogizace hudebního vzdělávání není záležitostí jen explicitně orientovaného hudebně pedagogického vzdělávání. Součástí poslání každého výkonného hudebníka je i vyučování jiných v hudbě. Nemusí přitom jít o školskou formu výuky, ale o základní fakt a rovinu hudebního vzdělávání. Např. účinkování v hudebním souboru (sboru, orchestru, komorním sdružení) je svého druhu školou; každý odpovědný vedoucí souboru, hlasové či nástrojové skupiny, dirigent, sbormistr atp. může a často musí pracovat v duchu pedagogických zásad. V dějinách hudby se mluví o různých skladatelských i interpretačních školách minulosti, dnes pak mluvíme např. o bratislavské pěvecké škole, ruské klavírní škole, české dechové škole atp. To znamená, že *pedagogický aspekt v hudbě* je prakticky všudypřítomný – a není vázán jen na postupy školské výuky hudby a na období školního života hudebníka, ale nabývá hodnoty atributu *celoživotního učení*, které je údělem každého výkonného umělce a uměleckého pedagoga v jedné neoddelitelné roli.

Do hry jaksi samozřejmě vstupuje i citlivá otázka uměleckého a hudebního talentu

frekventantů studia všech typů a stupňů i zaměření. Domnívám se, že by bylo vhodné poučit se v této souvislosti z pragmatického přístupu Karla Janečka. Mnohé naznačí prostý Janečkův výčet průvodních znaků talentu (JANEČEK, 1973, s. 402–3) (zestručněno): (1) zjemnělý sluch, schopnost účelové orientace ve vnímaném zvukovém prostoru, schopnost registrace výškových, barevných aj. složek a stránek (kdy „solidní teoretické znalosti rostou ruku v ruce s rozvojem sluchu – a obráceně“), (2) pohybový temperament – zvýšená citlivost pro rytmus, (3) přirozená náklonnost cvičit (tj. hrát, zabývat se hudbou) s živým smyslem pro barevnost zvuku a jeho krásu (záliba v demonstracích zvukových kvalit – tedy nejen v úmorné dřině mechanických cvičení bez zřetele k vnímání a tím i dotváření elementárních kvalit hudby), (4) schopnost rozpoznávat a řešit problémy, vymýšlet, improvizovat – a přitom i zaznamenávat vlastní „výtěžky“, (5) přirozená pracovitost, (6) rychlé pokroky a nadprůměrný rozvoj, (7) zvládání úkolů, k nimž nebyl podán návod. Snažit se vymezovat rozsah těchto atributů talentu ve vztahu k výše uvedenému třídění typů a stupňů hudebního vzdělávání je zřejmě nesmyslem od samého počátku.

Záměrem mého přístupu k otázce prostupnosti vzdělávání není stanovení jeho meze v deklarování konkrétních obsahů a vytvoření ucelené koncepce prostupnosti jednotlivých fází hudebně vzdělávacího kontinua. Přesto se domnívám, že by bylo možné se cílevědoměji zabývat vztahem mezi výše naznačenými rovinami studia graduálního a postgraduálního, konkrétně pak současnou problematikou studia konzervatorního v jeho faktické dvojvrstevnosti studia středškolského zakončeného maturitou a studia vyššího odborného zakončeného absolutoriem. Například jak podepřít výuku hry na nástroj hudební teorií, v čem vlastně spočívá funkce a přínos např. harmonické analýzy skladby, a to především v práci a studiu výkonného interpreta. Dokonce není zcela zřejmé, zda i standardní postupy analýzy, spočívající v klasifikaci a pojmenovávání

možná jen náhodně a tak trochu jakoby bezúčelně vytipovaných jevů, nejsou občas samoúčelné a někdy i matoucí svou složitou symbolikou a nepřiliš srozumitelnými výklady. Tady se vlastně dotýkám otázky vyváženosti praktické výuky s hudebně teoretickou přípravou. K tomu pak přistupuje specifikační atribut pedagogické přípravy. Mám za to, že jak aplikovaná hudební teorie v celé šíři, tak ani hudebně pedagogická teorie a systematika přípravy není dostatečně propojena s cíli a postupy praktické výuky na základní škole, především pokud jde o individualizované formy výuky hry na nástroj. Hlavním problémem, nad kterým bych se nyní ráda zamyslela (a v budoucnu ho ještě konzultovala se svými kolegy), je otázka propojení obsahů a forem výuky hudebně teoretických a hudebně pedagogických disciplín s obsahy a formami individualizované výuky hry na nástroj. Domnívám se, že jde o jeden z dílčích momentů řešení vztahů stupně magisterského a bakalářského v hudebně pedagogickém myšlení, a tím i vzdělávání. Zřejmě bude třeba stanovit míru prostupnosti a míru finality absolutoria bakalářského stupně, především s ohledem na kvalifikační důsledky a úspěšnost absolventů obou stupňů na trhu práce. V zásadě tak jde o to, chceme-li uvažovat o bakalářském stupni jakožto o stupni finálním, či prostě jen otevírajícím cestu k vyššímu stupni studia, a tím i výstupní odborné kvalifikace. Přesto by bylo možné doporučit těsnější sepětí koncepce vzdělávání na pedagogických fakultách s koncepcemi jednoznačně umělecky orientovaných konzervatorií a vysokých hudebních škol.

Jde zde o optimální **uplatnění principu integrace obsahů** jednotlivých hudebně teoretických disciplín a o otázku **nabytí i udržení činnostního charakteru výuky** individuálních, skupinových a kolektivních předmětů veškeré odborné hudební přípravy.

Uvažuji o několika základních metodických stupních užití vědomostí (hudební teorie, historie, estetiky atp.) pro rozvoj dovedností (hudebního výkonu), jejichž respek-



tování by dle mého názoru mohlo pomoci interpretovi na cestě ke zkvalitnění jeho studia a práce:

1. **Znalost** základních pojmů: **poznat** význam pojmu, **popsat** ho vlastními slovy, **nalézt** příklady, na něž lze určitý pojem vztáhnout, **určit** vztahy mezi variantami jevů a variantami pojmenování, **rozlišit** správné a nesprávné užití, **srovnat** a rozlišit dva podobné pojmy. Motivuji žáka navozením elementárního zážitku, uložím odpovídající skladbu.

2. **Pochopení** (porozumění): **vysvětlit** pojem a princip, objasnit vztahy, **zkontrolovat** správnost vztahů, **předpovědět** pravděpodobnost výskytu, **odhadnout (i ověřit)** výsledný efekt pojmenovaného a pochopeného jevu. Hovořím se žákem nad jeho bezprostředními dojmy ze studia uložené skladby.

3. **Aplikace** pojmů při **vytváření** modelů a algoritmů výuky:

3.1 **Analýza** pojmů: **vymezit** základní pojmy, **rozčlenit** je podle kategorií, **vyslovit** tvrzení a závěry, **interpretovat** pojmy hudebním projevem, modelově, graficky, gestem apod., **určit a popsát** vztahy a souvislosti, příčiny a následky (v časové ose hudby), **navrhout** způsoby řešení, **formulovat** závěry. Snažím se, aby žák pochopil výrazovou hodnotu a funkci vytipovaného a pojmenovaného jevu, aby si uvědomil, že jde o důležitý prostředek charakterizující příslušné slohové období, skladatelské dílo určitého skladatele.

3.2 **Syntéza**: předpokládá **dovednost** originálně (či alespoň nekonvenčně) **řešit**, abstraktní pojem se tak dostává do přímého spojení se zcela konkrétním a intuicí nadaným kreativním výkonem. Vedu žáka k samostatným řešením technických problémů, s nimiž se setkává – např. prostřednictvím samorostle improvizovaných etud, improvizací doprovodů, hry kánonů, též prostřednictvím již komplexní analýzy studovaného díla, též prostřednictvím sluchové analýzy při srovnání nahrávek umělců – včetně využití možností nahrávek vlastních interpretací.⁵

Ve stručnosti nyní nastíním aplikaci výše uvedených postupů na pojem zmenšeného (zmenšeně malého a zmenšeně zmenšeného) septakordu. Uvědomuji si, že jde o kombinaci dvou postupů. První spočívá v cyklických návratech k téže tématice, což je spojeno s ozřejmáváním nových vztahů daného jevu v hudební skladbě i v celé širší oblasti hudby. Druhý postup pak spočívá v narůstání či rozšiřování obsahu cestou připojování nových skutečností, vlastností. Pokaždé vzniká určitý relativně uzavřený vědomostní celek korespondující s aktuálně dosaženou úrovní hráčské techniky a kultury přednesu.

Ad 1 **poznat** – zatím v rámci akordiky = co je na tomto zaznamenaném i zahráném (tj. v rámci určité skladby, kadence, k nimž se ještě vrátím) útvaru vlastně zmenšeného, **popsat** = odvozenost ze zmenšeného kvintakordu, z jakých intervalů, kde je umístěn v dur a v moll (jen ukázat), varianty pojmenování zmenšený kontra zmenšeně zmenšený, rozlišení zmenšeně malý a zmenšeně zmenšený, popsát obraty, kdy ze zmenšených intervalů vzniknou zvětšené atp., **nalézt** ho zrakem i sluchem v předehrávaném úryvku, v zahráné uměleji koncipované kadenci, rozlišit a srovnat – dva až tři čtvero-zvuky, který je zm. zm.? Jeho výrazovou sílu dokumentuji na vybraných skladbách baroka a klasicismu. Uložím vybranou skladbu obsahující účinek tohoto akordu.

Ad 2 – **pochopit jeho funkci, k čemu je**: vysvětlit jeho pozici v tónině – tj. v rámci akordiky, jeho složenou funkci z dominanty a subdominanty; otázka neúplné durové dominanty a neúplné mollové subdominanty (pokusně zkusit i opačné varianty, též aplikace D a S obojí durové, obojí mollové), jako – termín charakteristická disonance (v ideálním tvaru dvě zm. kvinty, jedna zm. septima – spojit s otázkou konsonance a disonance vůbec) – jeho umístění v kadenci – zprvu jen v prvotvaru vycvičit kadenci – jednou ho dát v pozici subdominanty jako T – VI7-D-T, jednou v pozici dominanty (T-S-VI7-T); potom nastolit obraty s rozvodem,

zprvu jen obraty VII7 do T (T6 – T6/4) – potom převést na varianty kadencí s různými obraty, samozřejmě s četnými variantami danými obraty všech tří akordů (v pozici tóniky, subdominanty a dominanty), se zvláštní zřetelem k rozvodu VII7 do T, VII6/5 do T6, VII4/3 do T i T6, VII2 do T6/4; s žákem vyhledám některá místa užití VII7.

Ad 3 – připravit rámec výuky tématu VII7 jako složky učebního plánu pro různé stupně vzdělávání – elementární – střední – vyspělý; k tomu je třeba, aby učitel i žák uměl:

Ad 3.1 – vyhledat v literatuře, **zahrát, improvizovat** modely kvadratických struktur složené z rozšířených kadencí s užitím VII7 a obrátů,

Ad 3.2 – připravit modely tvořivého uplatnění v samostatné „tvorbě“ kadencí – např. s cílem dospět k útvaru tektonického minima spojením dvou rozšířených kadencí jako předvětí a závětí hudební věty, připra-

vit harmonizaci lidové písně s užitím VII7 či obrátu.

Obdobně by bylo možné uvažovat o kterékoliv jednotce či rozsáhlejším celku učební látky – např. opera, symfonie, tematika ladění atp. – a na zcela konkrétní tematice zvažovat problematiku smysluplnosti prezentace jednotlivých témat a tematických celků ve vztahu k jejich prostupnosti jednotlivými fázemi kurikulárního kontinua hudební výchovy a odborného hudebního a hudebně pedagogického vzdělávání. Teprve potom je naděje, že bude možno dospět ke konkrétnější představě vzájemných vztahů jednotlivých typů hudebního vzdělávání, a to jak ve vertikále vzdělávacího kontinua, tak pokud jde o jeho větvení do příslušných specifických oblastí.

„Předložený text nebyl dosud publikován, jedná se o text původní a není současně nabízen jiné redakci k publikování.“

Poznámky

- 1 Především na Akademii múzických umění v Praze, v Brně a v Ostravě, na Filozofické fakultě UK, Filozofické fakultě MU v Brně a Filozofické fakultě UP v Olomouci v oboru hudební věda a prakticky na všech pedagogických fakultách. Je to dáno i požadavkem, aby budoucí učitelé vedle odborné kvalifikace splňovali také požadavek vysokoškolského vzdělání.
- 2 V minulém školním roce 2012–2013 bylo do prvního ročníku přijato v celé republice 636 žáků. Počet absolventů všech konzervatoří ve školním roce 2011–2012 byl 376. Viz statistické údaje © 2013 MŠMT ČR. Statistické ročenky školství výkonné ukazatele. Retrived from < <http://toiler.uiv.cz/rocenka/rocenka.asp>>. [cit. 2014-03-01].
- 3 Viz Rámcový vzdělávací program pro soustavu oborů vzdělání poskytujících vzdělání v konzervatořích. Retrived from < http://zpd.nuov.cz/Obory_konz_4_vlna.htm>. [cit. 2014-03-01].
- 4 V České republice se středoškolské hudební vzdělání uskutečňuje v kontinuu **základní hudební výchovy**, která má několik stupňů: předškolní, první stupeň, druhý stupeň, třetí stupeň, a v paralelním kontinuu **odborného vzdělávání na základních uměleckých školách**, které zastřešují jak oblast zájmového pěstování hudby, tak současně i oblast odpovědně cíleného profesního vzdělávání. Pouze na tuto uměleckou orientaci základních uměleckých škol navazuje tradiční graduál – vzdělání konzervatorního typu se všemi jeho přednostmi i problémy.
- 5 Zaměření na relativně (aktuálně) optimální výsledek žakovské interpretace opírám o osvědčenou škálu **předrozumění-rozumění-výklad-užití**. V tomto případě lze interpretaci chápat a aplikovat na hudbu jako na strukturu specifických **znaků**, kdy jde o (1) fázi **předporozumění** na základě předešlé zkušenosti; (2) jejich **rozumění** (dešifrování) na úrovni potřebné k nastolení a rozvinutí procesu postupného poznání hudebního díla; (3) jejich **výklad** na základě zasvěceného vhledu do díla s respektováním slohových a stylových zákonitostí – a teprve v konečné fázi; (4) jejich **užití** příslušně vzdělaným pedagogem a interpretem – instrumentalistou, dirigentem, pěvcem, tj. jejich konkrétní prezentace v celistvém, technicky bezchybném a výrazově přesvědčivém hudebním výkonu (KLJUNIČ, 2014, s. 30).

Literatura

1. DVOŘÁK, V. (2003). Všeobecná hudební výchova a odborné hudební vzdělání v rozvojeném kurikulu. In *Příprava učitelů elementaristů v novom storočí. Sborník z mezinárodní vědecké konference: sborník z mezinárodní vědecké konference konané ve dnech 26. – 27. 9. 2002*. Prešov: Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove.
2. JANEČEK, K. (1973). *Skladatelská práce v oblasti klasické harmonie*. Praha: Academia.
3. KLJUNIČ, B. (2014). *Hudební didaktická interpretace: na modelu Beethovenových klavírních sonát*. Praha: Bojana Kljunič.
4. PEŠINOVÁ, H. (1975). *K psychologii schopností*. Praha: Academia, nakladatelství ČSAV.

Résumé

Studie se zabývá otázkou prostupnosti studijních programů konzervatoří, umělecky zaměřených oborů bakalářských a magisterských programů na vysokých školách a pedagogické přípravy budoucích učitelů hudby, přičemž je sledována zejména problematika rozlišení cílů, obsahového zaměření a základní otázky kompatibility uvedených studijních programů v rámci třífázového hudebně vzdělávacího systému (pregraduál, graduál a postgraduál). Součástí studie je návrh několika základních metodických stupňů využití hudebně teoretických vědomostí pro rozvoj hudebních dovedností.

Klíčová slova: český hudebně vzdělávací systém, prostupnost studijních programů, obecná a specifická hudební odbornost, individuální, skupinová a kolektivní výuka.

Keywords: Czech music education system, permeability study programs, general and specific musical expertise, individual, group and team classes.

PhDr. Bojana Kljunič, Ph.D., v roce 1998 absolvovala na Pražské konzervatoři klavír ve specializaci hra na hudební nástroj. Na PF UK v Praze vystudovala obor hra na klavír – hudební výchova. V roce 2007 získala tamtéž titul doktor (Ph.D.) v oboru hudební teorie a pedagogika. Od roku 2010 působí na Katedře teorie a dějin hudby na Hudební fakultě Akademie múzických umění v Praze. Od září roku 2009 vykonává funkci ředitelky Základní umělecké školy Praha 5 – Stodůlky. Aktivně se věnuje publikační činnosti v oborech hudební pedagogiky, psychologie, hudební didaktiky a managementu školy.
kljunicb@hamu.cz; bojana.kljunic@zuspraha5.cz

VE SKŘÍNI

FILIP BENEŠ



Filip Beneš (* 1995, Praha) je čerstvým absolventem gymnázia a v letošním roce nastupuje na AMU v Praze, obor zvuková tvorba. Hudbě se věnuje celý svůj život a v současné době je členem gymnaziálního sboru Divertimento, mužského vokálního kvartetu DJ FiFi a druhým sbormistrem Besharmonie. V rámci ZUŠ se věnuje jazzovému klavíru a kytáře.

Ve skříni

úprava pro SATBtB sbor či kvintet

Karel Plíhal
Arr. Filip J. Beneš

Score for SATBtB choir, measures 1-4.

Soprano (S): *mf* Dam dam

Alto (A): *mf* dam dam dam dam pa da da da dam dam pa da da da dam pa da pampam pa da dam

Tenore (T): *mf* tam pam tam pam tam pam tam pampam pa da dam

Bass (Bt): *mp* pam pam pam_ dam_

Score for SATBtB choir, measures 5-8.

Soprano (S): dam dam pa da da da dam dam pa da da da pam pa da pampam pa da dam

Alto (A): *mf* tam pam tam pam tam pam tam pampam pa da dam

Tenore (T): *p* tam pam tam pam tam pam tam pampam pa da dam

Bass (Bt): *mf* pam pam_ pam pam pa da dam Kde-si

Bass (B): *mf* dam

Divertimento

2

9

S *p* by - dlí be - du - í - ni skří - ni.

A *p* pam be - du - í - ni v je - jí skří - ni.

T *p* pam pam by - dlí v je - jí skří - ni.

Bt do - le v ba - bič - či - ně skří - ni, by - dlí be - du - í - ni, v je - jí skří - ni. Kří - či

B *p* pam pam pam skří - ni.

13

S pam pam pam pam vel - blou - da, kří - či na__ mě.

A pam pam pam pam kří - - či na__ mě.

T ta__ ta__ pam ta__ kří - či na__ mě. *f* Dlou - hý

Bt na__ mě: „Ká - mo, dej mi čou - da, cí - go za vel - blou - da,“ kří - či na__ mě.

B pam pam pam pam kří - či na__ mě.

Divertimento

17 

S *p* va - a ka - ra - va - ny jdou, jdu s ni - ma, tum

A *p* va - a jdou hla-vní tří - dou, dlou-hý ka - ra - va - ny, s ni - ma, tum tum tum

T ka - ra - va - ny jdou hla-vní tří - dou, dlou-hý ka - ra - va - ny jdou, já jdu s ni - ma, za-pít

Bt *mf* ka - ra - va - ny tří - dou, ka - ra - va - ny, jdu s ni - ma, tum

B *mf* ka - ra - va - ny hla-vní tří - dou, dlou-hý ka - ra - va - ny, jdu s ni - ma,

21 **To Coda** 

S tra - ble, kte - rý jsou, kte - rý při - jdou, při - ma chví - li být me - zi svý - ma.

A — tum jsou, při - jdou, při - ma chví - li být me - zi svý - ma.

T tra - ble, kte - rý jsou, kte - rý při - jdou, je to při - ma chví - li být me - zi svý - ma.

Bt tra - ble, kte - rý při - jdou, při - ma chví - li být me - zi svý - ma. Člo - věk *mf*

B tra - ble, jsou, kte - rý při - jdou, je při - ma chví - li být me - zi svý - ma.

Divertimento

4

25

S *p* tu du tu pa da tu pam_____

A *p* tu_____ pa da da tu pa da da da pam pa da pam_____

T *p* tu_____ tum tu_____ tum tu_____

Bt mí - ní, Pán-bu za - se mě - ní, be - du - í - ni v skří - ni_____ za - by - dle - ní. Kar-ty

B *p* pam pam pam pam_____ pam

29 **D. S. al Coda**

S tu du du tu du du vy - - zví - da - ji.

A pam_____ pa da da pam pam pa da da dam pam kdy je vy - zví - da - ji.

T pam pam pam pam_____ pa pam dam_____ pam_____ vy - zví - da - ji. *f* Dlou-hý

Bt hra - ji, pi - ji vo - du z mi - sek, kdy je Šrám-kův Pi - sek,_____ vy - zví - da - ji.

B pam pam pam pam_____ pam vy - zví - da - ji.

Divertimento

Coda Φ S

33

mf *mp* *mf* *mp*

svý - ma. da da da da dam da pa da da

A

mf *mp* *mf* *mp* *mf*

svý - ma. da da dam da da da da pam dam dam

T

p

svý - ma. da da da dam da da dam dam pam tam pam ta__

Bt

p

svý - ma. tam tam ta__ tam tam tam tam tam ta__

B

p

svý - ma. pam pa dam pam pa dam pam pam pam pam

37

S

mf *mp* *mf* *mp*

pa da dam da da da da dam da pa da dam dam pam__

A

mp *mf* *mp* *mf*

pa da dam da da dam da da da da pam dam dam pa da dam

T

f

__ dam dam da da da dam pam da da dam dam pam pam pam pa__ dam Dlou-hý

Bt

__ dam tam tam ta__ tam tam ta tam pa pam tam pam dam

B

pam dam pam pa dam pam pam pa dam pam pa pam pam pam dam

Divertimento

6

42 Stačí 1-2 T

Echo *p*
Dlou-hý ka-ra-va-ny jdou hla-vní tří - dou, dlou-hý ka-ra-va-ny jdou, já jdu s ni - ma,

S *mf*
— va - a — ka-ra - va - ny jdou, jdu s ni - ma, tum

A *mf*
va - a — jdou hla-vní tří - dou, dlou-hý ka - ra - va - ny, s ni - ma, tum tum tum

T *mf*
ka-ra-va - ny jdou hla-vní tří - dou, dlou-hý ka-ra-va - ny jdou, já jdu s ni - ma, za-pít

Bt *mf*
ka - ra - va-ny tří - dou, ka - ra - va - ny, jdu s ni - ma, tum

B *mf*
ka - ra - va-ny hla-vní tří - dou, dlou-hý ka-ra-va - ny, jdu s ni - ma,

46

Echo
za-pít tra - ble, kte-rý jsou, kte-rý při - jdou,

S
tra-ble, kte-rý jsou, kte-rý při - jdou, při-ma chví-li být me-zi svý - ma.

A
— tum jsou, při-jdou, při-ma chví-li být me-zi svý - ma.

T
tra-ble, kte-rý jsou, kte-rý při - jdou, je to při-ma chví-li být me-zi svý - ma.

Bt *mf*
tra - ble, kte - rý při - jdou, při-ma chví-li být me-zi svý - ma. V še-ru

B
tra - ble, jsou, kte - rý při - jdou, je při-ma chví-li být me-zi svý - ma.

Divertimento

50

Do ticha, téměř šeptem

rit.

p *pp* *ppp*

S pa pa po tvém klí - ně.

A pa pa po tvém klí - ně.

T pa pa po tvém klí - ně.

Bt skří - ně ti - še dře - pí blá - zen, tou - ží po o - á - ze, po tvém klí - ně.

B *p* *pp* *ppp*

pa pa po tvém klí - ně.

TMAVOMODRÝ SVĚT

BRENDAN COLEMAN



Aranžmá písně Tmavomodrý svět získalo první cenu v soutěži „AURA“ na mezinárodním sborovém festivalu Jirkovský Písňovar 2014

Brendan Coleman pochází z Minneapolis ve státě Minnesota, USA, a profesionálním hudebníkem je již mnoho let. Díky svému zapálení pro Caribbean a World music měl možnost koncertovat s mnoha známými hudebníky, jakými jsou například Marcia Griffiths (The Wailers Boba Marleyho), John Holt (The Parragons), Leroy Sibbles (The Heptones), Owen Grey a etiopan Ali Birra. Na počátku 90. let se též zúčastnil několika turné s královnou reggae Judy Mowatt (The Wailers Boba Marleyho). V letech 1994–2001 byl hudebním ředitelem v Minneahaha United Methodist Church a v letech 1999–2000 zároveň uměleckým vedoucím City Songs, sboru založeném a podporovaném University of Minnesota. V současné době vede v Praze se svou ženou Šárkou sbor International Choir of Prague.

TMAVOMODRÝ SVET

♩ = 90
IN THE CLASSIC JAZZ ORCHESTRA STYLE ♩ = 100

MUSIC BY JAROSLAV SEZEK; LYRICS BY JAN WEIGER
ARRANGED BY: SX COLEMAN

SOPEANO

MEZZO-SOPEANO

ALTO

BASS

S

MEZZO

A

B

NE - TO - LI - KO

ZE SE TMA

A - LE

NE - VI - DIM

©ARR: SX COLEMAN, 2014

2

THAVOMODRY SVET

5

VIM ŽE JE TU VŠUDE TMA JÁ JI NE-VI-DIM

MEZLO

VIM ŽE JE TU VŠUDE TMA JÁ JI NE-VI-DIM

A

VIM ŽE JE TU VŠUDE TMA JÁ JI NE-VI-DIM

B

VIM ŽE JE TU VŠUDE TMA JÁ JI NE-VI-DIM

9

5

VI-DIM JE-NOM TO ŽE NE-VI-DIM (I) NIC KDYŽ PŘI-PUS-TIM ŽE VI-DIM M-EL BYCH VI-DET

MEZLO

VI-DIM JE-NOM TO ŽE NE-VI-DIM (I) NIC KDYŽ PŘI-PUS-TIM ŽE VI-DIM M-EL BYCH VI-DET

A

VI-DIM JE-NOM TO ŽE NE-VI-DIM (I) NIC KDYŽ PŘI-PUS-TIM ŽE VI-DIM M-EL BYCH VI-DET

B

15

VI-DIM JE-NOM TO ŽE NE-VI-DIM (I) NIC KDYŽ PŘI-PUS-TIM ŽE VI-DIM M-EL BYCH VI-DET

5

VIC SVO-U HLA-VU TEUP D - VE ŽU-CE NO-HY NE-VI-DIM

MEZLO

VIC SVO-U HLA-VU TEUP D - VE ŽU-CE NO-HY NE-VI-DIM

A

VIC SVO-U HLA-VU TEUP D - VE ŽU-CE NO-HY MMM NE-VI-DIM

B

17

VIC SVO-U HLA-VU TEUP D - VE ŽU-CE NO-HY MMM NE-VI-DIM

TMAVOMODRÝ SVĚT

3

21

S TAK KAM SE PO-DEL MU-ŝ DO-PO-SUD OO-KO-NA-LY ZRAK?

MEZZO TAK KAM SE PO-DEL MU-ŝ DO-PO-SUD OO-KO-NA-LY ZRAK?

A TAK KAM SE PO-DEL MU-ŝ DO-PO-SUD OO-KO-NA-LY ZRAK?

B TAK KAM SE PO-DEL MU-ŝ DO-PO-SUD OO-KO-NA-LY ZRAK?

25

S NA VSEM LE-ZI NE-PEO-NI-KNU TEL-NE MO-DRY WRAK T-MA-VO MO-DRY WRAK

MEZZO NA VSEM LE-ZI NE-PEO-NI-KNU TEL-NE MO-DRY WRAK T-MA-VO MO-DRY WRAK

A NA VSEM LE-ZI NE-PEO-NI-KNU TEL-NE MO-DRY WRAK T-MA-VO MO-DRY WRAK

B NA VSEM LE-ZI NE-PEO-NI-KNU TEL-NE MO-DRY WRAK T-MA-VO MO-DRY WRAK

29

S SAM NE VIM A-NI KU DY ŠI-TI MAM A KAM A TO ŽE NA HLA-VE TMA VO MO DRY KLO SO-UK

MEZZO SAM NE VIM A-NI KU DY ŠI-TI MAM A KAM A TO ŽE NA HLA-VE TMA VO MO DRY KLO SO-UK

A SAM NE VIM A-NI KU DY ŠI-TI MAM A KAM A TO ŽE NA HLA-VE TMA VO MO DRY KLO SO-UK

B SAM NE VIM A-NI KU DY ŠI-TI MAM A KAM A TO ŽE NA HLA-VE TMA VO MO DRY KLO SO-UK

4 TMAVOMODÝ SVET

S MAM OOH TO SE PRA - VE KLAM NE - MAM HLAD (VSAK?)

MEZLO MAM OOH TO SE PRA - VE KLAM NE - MAM HLAD (VSAK?)

A MAM OOH TO SE PRA - VE KLAM NE - MAM HLAD (VSAK?)

B MAM OOH TO SE PRA - VE KLAM NE - MAM HLAD (VSAK?)

S CO MI NA-PLAT ZE MI CHUT - NA CO NA PLAT ZE

MEZLO CO MI NA-PLAT ZE MI CHUT - NA ZE MI CHUT - NA CO NA PLAT ZE

A CO MI NA-PLAT ZE MI CHUT - NA ZE MI CHUT - NA CO NA PLAT ZE

B CO MI NA-PLAT ZE MI CHUT - NA ZE MI CHUT - NA CO NA PLAT ZE

S AC NE - MAM - HLAD DU - SE SMUT - NA P - ET

MEZLO AC NE - MAM - HLAD DU - SE SMUT - NA P - ET

A AC NE - MAM - HLAD DU - SE SMUT - NA P - ET

B AC NE - MAM - HLAD DU - SE SMUT - NA P - ET

TMAVOMODRÝ SVET

5

45

S NE - DEL SED - M HO - DIN TRI ME - SI - CE A SEST LET ME - LAN - CHO - LIC - KY JSSEM PO - LO - RO - VAL

MEZZO NE - DEL SED - M HO - DIN TRI ME - SI - CE A SEST LET ME - LAN - CHO - LIC - KY JSSEM PO - LO - RO - VAL

A NE - DEL SED - M HO - DIN TRI ME - SI - CE A SEST LET ME - LAN CHO - LIC - KY JSSEM PO - LO - RO - VAL

B NE - DEL SED - M HO - DIN TRI ME - SI - CE A SEST LET ME - LAN - CHO - LIC - KY JSSEM PO - LO - RO - VAL

48

S SVET T - MA - VO MO - DRY SVET P -

MEZZO SVET T - MA - VO MO - DRY SVET P -

A SVET T - MA - VO MO - DRY SVET P -

B SVET T - MA - VO MO - DRY SVET P -

59

S ET NE - DEL SED - M HO - DIN TRI ME - SI - CE A SEST LET

MEZZO ET NE - DEL SED - M HO - DIN TRI ME - SI - CE A SEST LET

A ET NE - DEL SED - M HO - DIN TRI ME - SI - CE A SEST LET

B ET NE - DEL SED - M HO - DIN TRI ME - SI - CE A SEST LET

6

TMAVOMODRÝ SVĚT

S
ME - LAN - CHO - LIC - KY JSSEM PO - ZO - ZO - VAL SVĚT T -

MEZZO
ME - LAN - CHO - LIC - KY JSSEM PO - ZO - ZO - VAL SVĚT T -

A
ME - LAN CHO - LIC - KY JSSEM PO - ZO - ZO - VAL SVĚT T -

B
ME - LAN - CHO - LIC - KY JSSEM PO - ZO - ZO - VAL SVĚT T -

S
MA-VO MO - DRY SVĚT

MEZZO
MA-VO MO - DRY SVĚT

A
MA-VO MO - DRY SVĚT

B
MA-VO MO - DRY SVĚT

FINE



BEDŘICH SMETANA: VLTAVA

JIŘÍ HOLUBEC

Poznámky k interpretaci

Úprava části Smetanovy Vltavy je určena pro školní (dětské) instrumentální soubory. Může být využita např. jako doplněk k výkladu o Bedřichu Smetanovi. Je psána pro čtyři hlasy, klávesový nástroj (klavír, keyboard) a perkuse (Orffův instrumentář). Akordické značky jsou uvedeny především pro hráče na kytaru.

Obsazení souboru může být variabilní: první a druhý hlas mohou hrát keyboardy, zobcové flétny, housle, příčná flétna (ta kvůli rozsahu spíš jen 1. hlas), po transpozici o tón výš lze využít i B trubku či B klarinet. Třetí hlas je určen pro housle, keyboardy, po transpozici i pro B klarinet, při triu zobcových fléten lze hlas využít i pro flétnu altovou (transpozice o oktávu výš).

Čtvrtý hlas je určen pro basové nástroje: violoncello, pozoun, keyboard (basový rejstřík) či pro levou ruku klavíru. Klavírní part, který je umístěn pod uvedenými hlasy a je poměrně snadný, může hrát učitel či žák. Perkuse, začínající v části B, doplňují rytmickou složku a zvýrazňují taneční charakter Smetanovy hudby. Předepsán je triangel a tamburína, ale dle uvážení mohou být využity i další nástroje.

Prof. Dr. Jiří Holubec, Ph.D., vystudoval obor učitelství hudební výchovy na Pedagogické fakultě v Ústí nad Labem, kde působí od roku 1984. Postgraduální a doktorské studium absolvoval na Hudební fakultě AMU v Praze. Pedagogicky působil například na Freie Waldorfschule v Mannheimu, na Konzervatoři v Teplicích, na Pedagogické fakultě UK Praha a na Technické univerzitě v Liberci. Je sbormistrem univerzitního pěveckého sboru Chorea academica a Děčínského pěveckého sboru.

17. VLTAVA (Venkovská svatba)

Tempo di polka

Má vlast

Bedřich Smetana

A *mf*



B *p*

notové přílohy

11

1 2 3 4

Am D7 G G7 Am D7 G Am D7

5 6 7 8



16

1 2 3 4

G D7 G D7 G G G

5 6 7 8

PRSTÝNEK

JOSEF ŘÍHA



Koleda Prstýnek je součástí desetidílného cyklu Koledníci, určeného pro dětské sbory. Celý cyklus vybízí krom hudebního zpracování také ke scénickému ztvárnění a nabízí netradiční pojetí vánočního koledování.

Svou úrovní je cyklus dostupný běžným dětským sborům, které pracují s dětmi v rozmezí cca 10–15 let, přičemž vybrané části zvládnou i děti podstatně mladší.

Emeritní profesor PhDr. Josef Říha (KHV PF UJEP) publikoval své skladby a úpravy od poloviny 20. století v časopisech Hudební výchova, Estetická výchova, Hudební nástroje, v autorských sbornících a v dalších publikacích.

PRSTÝNEK

(vánoční koleda)

Zpěv s doprovodem kláves, kytary a 2 sopránových zobcových fléten

Hudba a upravený lidový text: Josef Říha

V tempu a rytmu mazurky

Flétna 1,2

Zpěv

Klávesy

1. Prs - tý-nek se klou-že po le - du, dej - te, pa-
2. Be - ra-na, jeh-nát-ko, u - ne-se-me, ko-hou-ta,

10

Fl.

Zp.

Kl.

ni-má-mo, ko - le - du! Ne-ma-lou, ne-vel-kou, co jen ko-led-ní-ci u-ne-sou, ne-ma-lou,
sle-pí - cí ta - ky chce-me.

18

Fl.

Zp.

Kl.

ne-vel-kou, cojenko-led-ni-ci u-ne-sou. Nej-vicko-láč,co se šou - pá, když se sá-zí po lo-pa-tě do pe-ce,

G D7 G C G C Am G D G G7

25

Fl.

Zp.

Kl.

nej-víc ko-láč,co se šou - pá, když se sá-zí po lo-pa-tě do pe-ce.

C Am G D7 G C G



Josef Říha a ústecký hudební život

MILOŠ HONS

C

Na počátku letních prázdnin nás všechny rozesmutila zpráva o úmrtí profesora Josefa Říhy (21. 12. 1934 – 12. 7. 2014). Odešla významná osobnost českého hudebního školství, skvělý člověk, kolega a kamarád. Byl vynikajícím hudebníkem praktikem a současně teoretikem se smyslem pro systematickosti a preciznost hudebních oborů jako vědeckých disciplín. V obou těchto sférách vchoval či inspiroval generaci následovníků, v jejichž názorech a vzpomínkách bude navždy figurovat pojem „Říhova škola.“ Jako student katedry hudební výchovy PF UJEP jsem Josefa Říhu poznal v roce 1980 a měl jsem k němu ihned respekt jako k učiteli, který umí a má co naučit a který dokonale zná problematiku hudební pedagogiky. Byl to rozený „kantor“, který dokázal zaujmout či přímo strhnout žáky a studenty od prvního stupně až po vysokoškoláky. Patřil a bude patřit mezi špičku nejvýznamnějších didaktiků spolu s Pavlem Jurkovičem, Miroslavem Střelákem, Petrem Jistelem, Mikulášem Popovičem, Jaroslavem Herdenem. Po celou dobu svého působení na katedře patřil k těm, kteří se nebáli ozvat, když bylo třeba, kteří měli, přes odbornou náročnost, vždy cit pro vysokou úroveň jednání a rozhodování. Pedagogická, sbormistrovská, organizační a v neposlední řadě i teoretická a skladatelská činnost Josefa Říhy přesahovala svým významem hranice regionu, ale je samozřejmě, že se nejvíce dotýkala ústeckého hudebního života.

Jeho profesní dráhu výrazně ovlivnil profesor Josef Smetana, který na Drtinově gymnáziu v Praze na Smíchově založil studentský smíšený sbor a koncertoval s ním v reprezentativních prostorách pražského

hudebního života. Po přijetí na Vyšší pedagogickou školu v Praze jeho učitelskou dráhu formovala řada výrazných učitelských osobností, k jakým patřili prof. Josef Plavec, sbormistr František Sýkora, hudební skladatel Felix Zrno. Přestože Říha nebyl nikdy členem žádné politické strany, byl jeho život před rokem 1989 poznamenán řadou omezení a normalizačních „zásahů shora.“ Hudební výchovu vystudoval dálkově na Filozofické fakultě UK a i zde jeho hudební profil ovlivnily výrazné osobnosti – Petr Eben, Marie Kadlecová, Jarmila Vrchotová-Pátová. Avšak ani absolvování FF UK, ani rigorózní zkouška na PF UK (PhDr.) v roce 1971 nezměnily odmítavý postoj stranických orgánů k Říhovu profesnímu růstu. Pro svůj veřejně deklarovaný postoj ke vstupu vojsk Varšavské smlouvy musel opustit místo učitele na cvičné škole při PF v Ústí n. L., bylo ukončeno jeho externí působení na katedře hudební výchovy PF a byl přeložen na ústeckou předměstskou školu do Krásného Března. Teprve po roce 1989 byl přijat jako odborný asistent na katedru hudební výchovy PF, kde se v r. 1991 úspěšně habilitoval prací na téma *Rozšířené vyučování hudební výchovy na ZŠ* a byl jmenován docentem v oboru hudební výchova a didaktika vyučování. Titul univerzitního profesora získal v roce 1995 v oboru, kterému se v posledním desetiletí věnoval intenzivně: hudební didaktika – sbormistrovství.

Již od šedesátých let intenzivně spolupracoval s katedrou hudební výchovy PF UJEP a na její cvičné škole zorganizoval experimentální výuku hudební výchovy, v mnohém odlišnou od koncepce Ladislava Daniela. I tento experiment byl násilně přeruš

9

vinou normalizačních opatření v r. 1971. Říha se stal učitelem základní školy v Krásném Březně a jeho takřka dvacetileté působení vytvořilo z předměstské školy metodické centrum hudební výchovy. I po svém druhém přijetí na PF po sametové revoluci a posléze i při vykonávání funkce vedoucího katedry (1991) a dále prorektora UJEP (1994–1996) se Říha i nadále věnoval výuce na této základní škole. V osmdesátých letech rozvíjel aktivní činnost také v České hudební společnosti, kde se v závěru minulého režimu stal i členem jejího ústředního výboru. Své pedagogické i odborné znalosti uplatnil jako lektor krajských kurzů modernizace hudební výchovy v Mostě, celostátních ve Znojmě a v Rychnově nad Kněžnou.

Říhův celoživotní zájem o sborový zpěv se datuje od členství v dětském a později gymnaziálním sboru. Teoretické i praktické základy získal od Františka Sýkory a sbormistrovství se věnoval bezprostředně po nástupu učitelské praxe. Vedle školního sboru vedl smíšený sbor v Neštěmicích, Smíšený sbor ústeckých učitelů, později Smíšený sbor Domu kultury. Řídil i arciděkanův chrámový sbor, kde spolupracoval s varhaníkem Karlem Hronem. V roce 1966 se seznámil s Vlastimilem Kobrlem, se kterým založil Ústecký dětský sbor. I tato etapa Říhovy sbormistrovské činnosti byla přerušena opatřeními ústeckého OV KSČ v době normalizace. Říhovy sbormistrovské ambice se zásadním způsobem projeví bezprostředně po přijetí na katedru hudební výchovy PF UJEP. Spolu s Jiřím Holubcem založili výběrový komorní sbor Chorea academica, který tvořili jednak studenti hudebních oborů, jednak i členové katedry a několik učitelů – absolventů. Zpočátku sbor spolupracoval s Bendovým komorním orchestrem, který Říha v té době vedl, postupně následovaly koncertní cesty do Švédska, Maďarska, Polska, Dánska, Holandska, Německa, Slovenska, Francie, Itálie, Chorvatska, na Maltu, do Belgie, Španělska, USA. Po organizační i umělecké stránce byla nejnáročnější první zaoceánská cesta do USA v r. 1996, která položila základy další bohaté spolupráce ka-

tedry hudební výchovy PF UJEP se Státní univerzitou New York se sídlem v Cortlandu. Vzhledem k uměleckým kvalitám sboru Říha často inicioval spolupráci s profesionálními tělesy prováděním rozsáhlejších skladeb: *Stabat mater* a *Te Deum* Antonína Dvořáka, *Ódy na radost* a *Fantazie c moll* Ludwiga van Beethovena, *Vánočního oratoria* C. Saint-Saënsa, *Requiem* Hectora Berlioze. Je nesporně Říhovou zásluhou, že repertoár sboru Chorea academica se soustředil i na další rozsáhlejší díla, na ojedinělé provedení Dvořákova *Amerického praporu* či Janáčkovy *Otčenáše*. Pro své umělecké i odborné kvality byl často zván do domácích i zahraničních porot sborových soutěží.

Říhovy skladatelské ambice ovlivnil na počátku výtečný klavírista a hudební vědec Václav Vlk a v průběhu vysokoškolského studia skladatel Felix Zrno. U něj získal solidní kompoziční základy se smyslem pro logické vedení hlasů a moderní harmonii. Převážnou část Říhova odkazu pochopitelně tvoří sborové skladby. Mnohé byly oceněny na skladatelských soutěžích v Jirkově, Olomouci, Praze a jsou nahrány v rozhlasových studiích doma (Ústí n. L., Praha, Plzeň) i v zahraničí (Hilversum, Riga, Vídeň, Moskva). Velmi podnětná byla spolupráce s básníkem Václavem Fischerem, na jehož texty složil řadu písní a sborů. Pro smíšený sbor Chorea academica vznikla například *Missa brevis* a dvoudílná kantáta *Metamorphoses* na slova P. Ovidia Nasa pro sólový soprán, alt, tenor, ženský a smíšený sbor s doprovodem klavíru. Ústecký dětský sbor s manžely Kobrlovými premiéroval celou řadu Říhových skladeb, z nichž mnohé nahrál na CD či v rozhlasových studiích. K nejúspěšnějším patřily cykly *Když se hory zelenaly*, *Nad Betlémem vyšla hvězda jasná* a kantáta s melodramem *Kukulín* na slova Karla Havlíčka Borovského. V poslední době se Říha věnoval i tvorbě pro sólový klavír (*Poetická burleska*) nebo sólový hlas s průvodem klavíru (*Čtvero životních období*). Neméně významné jsou jeho skladby instruktivní (*Zpíváme z not*, *Skládám noty do písničky*, *Vánoční koledy* aj.). V seznamu



nalezneme i četné příležitostné skladby či hudební hříčky, kterými zpestřoval svá lektorská působení. K nejznámějším patří řada *Znojenských kánonů* i další hudební hříčky jako *Kdo by to řekl*, *Ježku, ježku* a další.

Josef Říha byl po celý život nesmírně aktivní člověk. Kromě vedoucích funkcí byl členem pracovní skupiny Akreditační komise ČR, předsedou Oborové rady doktorského stu-

dia Hudební teorie a pedagogika, členem vědeckých rad, rigorózních, habilitačních i profesorských komisí, iniciátorem symposia Cantus choralis, promotorem čestných doktorátů UJEP. Po éře prof. Herdena organizoval pravidelná setkání zástupců hudebních kateder ČR a SR, založil s prof. Andersenovou z USA stipendijní fond pro studenty a katedry hudební výchovy.



Vzpomínka na Pepu Říhu

JAN PRCHAL



Některé události nás zasáhnou jako blesk z čistého nebe – i když i s ním je možno počítat ... Přesně tak na mne zapůsobil telefonát Jiřího Holubce, ve kterém mi v neděli 13. července ráno oznámil, že náš kamarád, učitel a kolega profesor Josef Říha odešel. Pro mne odešel někdo, kdo mi byl velice blízký a kdo ovlivnil můj nejen profesní život měrou zcela zásadní. Osobnost, která v oblasti naší hudební pedagogiky sehrála jednu z klíčových rolí a kterou jsem měl to štěstí podrobně studovat ze všech možných pozic po dobu posledních třiceti pěti let. Přestože zhodnocení jeho činnosti pedagogické, skladatelské, sbormistrovské a jeho velice významného přínosu naší školní hudební výchově se dočká zpracování z povolanějšího pera, než je to mé, považujte tento text spíše za jakési osobní vyznání.

Kladu si otázku – jak k osobnosti Josefa Říhy přistoupit? Protože se mi jako učitelskému elévovi poštěstilo absolvovat svou souvislou pedagogickou praxi právě u něho na škole v Krásném Březně, která tehdy na přelomu 70. a 80. let minulého století představovala ve světě naší hudební výchovy výjimečný ostrůvek liberálního přístupu k předmětu, a později jsem se s ním sblížil

i osobně na kurzech ve Znojmě, nahlížím na něho jako na svého učitele a kamaráda, snad to nezní příliš neskromně. Nutno přiznat, že když jsem se dozvěděl, že budu „praktikovat“ právě u něho, nebyl jsem z toho nadšen – choval jsem k němu tehdy úctu téměř nezřízenou, neboť o něm na katedře kolovaly historky až neuvěřitelné. Jako pedagoga jsem jej totiž osobně nezažil – z politických důvodů mu byla činnost na pedagogické fakultě znemožněna.

Mé obavy tedy snad pochopí každý, kdo si vybaví chvíle, kdy poprvé stanul tváří v tvář dětem ve třídě. V mém případě to byli žáci 6. ročníku a i já sám jsem po 45 minutách cítil, že se tu a tam „chybička vloudila“. Zpět do učebny na tzv. rozbor se mi z jídelny před pronikavý pohled pod staženým obočím nad ostře stříženým knírem opravdu nechtělo. Po chvíli mlčení, vyplněné jeho preludováním na klavír, shrnul vše podstatné – přesně v duchu jeho geniální schopnosti pro zkratku – do jediné věty. Tu si jako učitel nesu s sebou po celý svůj život a dodnes mne inspiruje. Cítovat ji zde ale raději nebudu.

Josefa (nebo snad lépe Pepy) Říhy jsem si vždy vážil. Pro jeho osobitý a krásný vztah k žákům – dodnes si pamatuji scénu, kdy



do březenské školy dorazily vstupenky na operu Dalibor a nebyl o ně zájem. Pepa se zamyslel a začal vzpomínat na své první setkání s tímto klasickým dílem. Děti ani nedýchaly. Dodnes nevím, byla – li to pravda, či milosrdná lež. Každopádně ze vstupenek nezbyla ani jedna a díky tomu řada rodičů tehdy možná poprvé zavítala do ústecké opery. Nebo jak bleskurychle ohnul nezbedu přes koleno a uštědřil v neuvěřitelně krátké chvíli adekvátní exekuci na zadek. Inu – dobře potrestat může jen ten, kdo má rád. Zcela zvláštní kapitolu tvořil Pepův smysl pro humor – kdyby tak mohla má bránice vyprávět! Jistě i díky tomu jsme milovali jeho lekce na znojenských kurzech. Jako u jednoho z mála jsme se pobavili a mimoděk nasáli hodně z jeho zkušeností.

Vždy jsem mu záviděl jeho kreativitu a invenci. Bez jeho popěvků jsem se neobešel, když jsem své svěřence zasvěcoval do světa intervalů, dodnes mne dojíká jeho Missa brevis nebo úprava písně U Záměstě, vždy mi bylo záhadou, jak je možné napsat pionýrskou píseň a přitom si nezadat s režimem a udržet si noblesu a nadhled. Pamatuji si, jak mne pobavila výstižná poznámka Pavla Jurkoviče, který mu kdysi řekl: Pepo, ty jednou napíšeš pionýrskou mši!

Když se zamyslím, tak vlastně všechny mé kolegy – vrstevníky Pepa oslovil, jmenuji třeba Vládu Fiedlera. Byl spoluzakládajícím členem naší Královské české hudební společnosti, jakési hudební obdoby „cimirmanů“, která se pravidelně schází dodnes. Jako náš patron nás po celou dobu zpovzdálí sledoval, když bylo třeba, naše snahy (protože po roce '89 se mu dostalo zadostiučinění a vrátil se jako vysokoškolský pedagog a vedoucí katedry HV v Ústí nad Labem) v případě potřeby podporoval a například na jeho návštěvy našich letních hudebních táborů nelze zapomenout. Jako „nestora táborových inspekcí“ jej vítali dospělí i děti. To však neznamená, že jsme od něj dostávali „věci zadarmo“ – seděl-li v porotě např. na sborové soutěži, neměli jsme automaticky vyhráno, právě naopak. Neodpustil nic, a že slyšel! O to více těší jeho hodnocení mého

sboru kdysi na festivalu v Krásné Lípě: Když hraje a zpívá Reneta, zapomínám na noty a poslouchám muziku. Díky, přesně o tohle mi vždy šlo.

V 90. letech minulého století jsme se setkávali již jako kolegové – lektori České hudební společnosti na kurzech v Rychnově nad Kněžnou, na kterých byl Pepa jakousi konstantou, která vždy garantovala úroveň a atraktivitu.

Vzpomínat bych mohl ještě velmi dlouho, ale Pepa sentimentální „ohlížení se“ neměl moc v lásce. Žil přítomností. Setkávali jsme se i na různých fórech a konferencích – vzpomenu na tu hudebně výchovnou v září 2009 na MŠMT v Praze, kterou organizovala Univerzita Karlova. Nezklamal – jeho příspěvek byl pro mne jedním z mála, které vycházely ze současné reality a reflektoval potřeby pedagogů z běžných škol. To bylo pro mne optimistickým příslibem do budoucna a v tomto duchu se snažíme – já, Jiří Holubec a další kolegyně a kolegové ze Společnosti pro hudební výchovu ČR – jeho odkaz rozvíjet. Osobnost Josefa Říhy – jeho vitalita, smysl pro humor, ale především vůle se stále v zájmu věci školní hudební výchovy angažovat – je i pro současnou hudební výchovu aktuální a inspirující.

Byl jsem velice rád, když v roce 2009 přijal mé pozvání a společně s dalšími významnými osobnostmi naší hudební výchovy přijel do Liberce na setkání k 40 letům konání letních hudebně výchovných kurzů. Pro tuto příležitost napsal – jak měl ostatně každoročně ve zvyku na kurzech ve Znojmě – aktuální kánon, který si přítomní s chutí zazpívali.



Společnost pro hudební výchovu mu v roce 2012 udělila Cenu Jaroslava Herdena za celoživotní přínos hudební výchově. Ze zdravotních důvodů si ji již nemohl do Liberce na Letní školu hudební výchovy přijet převzít.

V roce 2009 jsem na stránkách SHV ČR zveřejnil text k jeho životnímu jubileu a otestoval jsem pro tuto příležitost jeho slavný kánon. Snad nebude považováno za nevkusné, když jej zde uvedu. Jsem přesvědčen, že ani dnes nepozbývá platnosti.

Obrazová příloha

Pepův kánon

K významnému životnímu jubileu

Josef Říha - Jan Prchal



Jako doprovod doporučuji ostinato



nebo



Obojí zní dobře – nebo snad ne?

Jan Prchal – učeň, kamarád, kolega a předseda
Společnosti pro hudební výchovu
V Liberci 16. listopadu 2014

Ohlédnutí za 8. ročníkem Jirkovského Písňovaru

JIŘÍ KOLÁŘ



Zdálo by se, že pěveckých sborů na světě ubývá, soudě podle bohatosti účastníků některých i velmi tradičních národních a mezinárodních sborových festivalů a soutěží. Mohlo by to být i tím, že podobných sborových akcí v celém světě naopak přibývá. Lákají na specifický charakter nového sborového setkání nebo jeho atraktivní novinky a zájem pěveckých sborů, které se opakovaně těchto festivalů obvykle neúčastní, se pak rozměňuje a vede bohužel dokonce k nutnosti některé akce rušit.

Není to však pravda. Pěveckých sborů a různých sborových uskupení v současné době k naší radosti stále přibývá. Vždyť je to dnes v podstatě jedna z mála forem aktivní umělecké i neumělecké zájmové činnosti, která nabízí světu propojenému internetem a mobilními telefony, přesto však světu jednotlivců žijících od útlého věku dobrovolně v určité formě společenské izolace, možnost společného, a tím i znásobeného prožívání krásy a radosti. Jak jsem řekl, pěveckých sborů neubývá, ale oproti letům někdy i poněkud povinné účasti v „souborech zájmové umělecké činnosti“ se počty jejich členů zmenšují. Sbory se stylově vymezují, zpěváci hledají větší možnost individuálního uplatnění, osobní odpovědnosti za výkon kolektivu. A to jim umožňuje právě činnost v menších vokálních uskupeních. Nemám k dispozici přesná čísla o celkové situaci v evropské základně sborů dospělých, ale vím, že v současné době existuje např. jen malé procento kdysi velkých ženských sborů překračujících počet 30 zpěvaček.

Nejsou dnes vzácné festivaly, kterých se účastní třeba jen pět mezinárodních sborů. A jsou to přesto festivaly umělecky úspěšné.

Nezáleží totiž vždy jen na počtu účastníků, ale na jejich kvalitě. Nám jde však přece jen ještě o něco jiného – o ono již zmíněné společné prožívání a předávání hudební krásy, která ve vokální hudbě představuje nenahraditelný fenomén. Pokusím se shrnout alespoň základní atributy úspěšnosti festivalu:

1. Festival by měl být skutečným „setkáním“ sborů. Sbory by měly mít možnost jej prožít společně, ne se pouze míjet na scéně nebo v zákulisí. Měl by umožnit zpěvákům, aby se co nejvíce vzájemně slyšeli, aby mohli ohodnotit výkony spolusoutěžících a poučit se z nich.

2. Soutěžní vystoupení by měla probíhat v plných sálech. Neprofesionální sbor potřebuje pro úspěšné vystoupení nutně cítit kladnou odezvu publika. Zpěv v prázdném nebo poloprázdném sále sledovaný pouze odbornou porotou nemůže zanechat ve zpěvácích příjemný zážitek.

3. Dodržování časových limitů soutěžního vystoupení je závazné, jejich nedodržení může být i právně napadnutelné, proto se někdy zakazuje potlesk mezi jednotlivými čísly soutěžního programu. Ale sbor potřebuje znát posluchačskou odezvu na svůj výkon. Ta ho motivuje, inspiruje. A v kritériích hodnocení poroty se někdy objevuje „schopnost sboru navázat kontakt s publikem“, což je bez povoleného potlesku samozřejmě dost obtížné. Doporučuji proto tento potlesk v průběhu soutěžního vystoupení povolit a v organizaci programu s ním počítat.

4. Sbormistři by měli mít možnost (ne povinnost) setkat se s členy odborné poroty a vyslechnout si jejich hodnocení, rady a náměty.



5. Festival by neměl postrádat atraktivní slavnostní vyhlásování výsledků s potřebným napětím, fanfárami a oslavným předáváním diplomů a cen i posledního ze soutěžících sborů. Všichni si to totiž opravdu za svou práci zaslouží.

6. Významná je i úloha vtipné, dobře připravené moderace celé soutěže a dalších festivalových akcí.

7. Zúčastněné pěvecké sbory by měly mít možnost dalších nesoutěžních festivalových koncertních vystoupení, aby nepřijely na festival jen kvůli soutěžnímu vystoupení v délce 10–15 minut.

8. A v neposlední řadě považuji za velice důležitý i nápaditý nesoutěžní festivalový program pro účastníky, ať již jde o zajímavý koncert, ateliér, soutěžní hry a různé formy společenské zábavy. Tam se totiž navazují nová přátelství a připravují nová setkání sborů i mimo oficiální festivaly.

9. Aby výčet zmíněných podmínek úspěšnosti soutěžního festivalu nepřipomínal „desatero“, skončím bodem 9, který je možná nejdůležitější a obráží všechny předchozí body. Úspěšnost festivalu je přímo úměrná obětavosti, invenci, ale především radosti a lásce ke zpěvákům, s níž jeho organizátoři akci připravují a realizují.

Jistě hodně dlouhý úvod k recenzi 8. ročníku Jirkovského Písňovaru, ale chtěl bych říci, že právě ten všechny uvedené podmínky jednoznačně splňuje, nebo dokonce vysoko překračuje. Jeho organizace je promyšlená do sebemenších podrobností a např. jeho hlavní sobotní program je koncipován jako jednoduché, „studentskými“ nápady sršící dramatické představení. Dík za podobný nezapomenutelný zážitek patří zakladateli Jirkovského Písňovaru, ústeckému vysokoškolskému pedagogu **Luboši Hánovi** a jeho skvělému jirkovskému komornímu smíšenému sboru **VENTILKY**, sponzorům festivalu v čele s městem Jirkov, ZUŠ Jirkov a zámek Červený Hrádek, v jehož prostorách od svého založení festival probíhá, ale bez výjimky všem účastníkům letošního ročníku, kteří společně vytvořili festivalu naprosto originální, nezapomenutelnou at-

mosféru, atmosféru, která se nedá popsat, která se musí prožít.

Program 8. ročníku Jirkovského Písňovaru

Pátek 3. 10. 2014 – Zámek Červený Hrádek – 19.00 Zahajovací koncert (Syrinx Litoměřice, vítěz Jirkovského Písňovaru 2013; Ventilky ZUŠ Jirkov, pořadající sbor)

Sobota 4. 10. 2014 – Zámek Červený Hrádek – 10.00 První soutěžní blok, 14.00 Druhý soutěžní blok, 16.30 Odpolední program na nádvoří – SBORYMPIÁDA, 19.00 Vyhlášení výsledků kategorií + GP, 20.30 Koncert (Mathis Stendke – Hang, Percussion; Jan Heinke – Obertongesang, Stahlcello, 22.00 Společenský večer)

Neděle 5. 10. 2014 – Zámek Červený Hrádek – 10.00 Seminář a workshop (Kajsa Boström, Švédsko), 13.00 Před galerií Jirkov (Koncert „Písňovar v podzámčí“, 15.00 Atrium SKKS Chomutov (Koncert „Písňovar v Chomutově“), 17.00 Kaplička na Jindřišské (Koncert „Písňovar v Krušných horách“)

V programu festivalu vystoupilo celkem 20 pěveckých uskupení s více než 320 účastníky. 18 soutěžních sborů bylo podle propozic soutěže rozděleno do tří kategorií: dětské sbory do 16 let (2), vokální ansámble do 8 členů (6) a pěvecké sbory mládeže a dospělých (10). Pro své vystoupení měl každý sbor celkový hrubý časový limit 15 minut, v němž mohl provést volný program a cappella nebo s instrumentálním doprovodem. Soutěž hodnotila mezinárodní porota ve složení: Kajsa Boström (Švédsko), Jiří Holubec, Michal Hájek a Jiří Kolář.

Z dvojice dětských sborů se do zlatého pásma zaslouženě vyšplhal známý, soutěžně zkušený pražský koncertní sbor **Rolníčka** (Karel Virgler). V pestrém programu s citlivým klavírním doprovodem prokázal všechny své sborové přednosti, ale naznačil i některá úskalí, která před dětský sbor interpretace tohoto hudebního žánru staví (stylizace interpretace skladeb, které převážně nebyly určeny dětským interpretům, problém přesvědčivé anglické výslovnosti). Zvláštní pochvalu (Cenu Kajsy Boström) získala pak

čtveřice malých chlapců Rolničky, kteří „přijeli na koních“ a zazpívali jako sólová skupina jednu sloku známé písně J. Traxlera Jedu nocí. Podobné problémy potvrdilo i vystoupení druhého z dětských sborů – **DPS Blecha ZUŠ Postoloprty** (Dana Suchá). V sympatickém výkonu představil šestadvacetičlenný sbor i své šikovné sólisty (zvláštní pochvalu zaslouží jeho pěvecký i rytmický talentovaná dívka ve skladbě Cups song) a při své jirkovské premiéře prokázal, že má přes některé pěvecké nedostatky před sebou dobrou sborovou perspektivu. Ukázalo se, že bude v propozicích festivalu nutné ještě zpřesnit definici termínu „populární hudba“. Lidová píseň a její úpravy sice patří rovněž do kategorie nonartificiální hudby, ale do programu Jirkovského Písňovaru nepatří. V kategorii vokálních ansámblů předvedly zcela profesionální výkony především liberecké smíšené sexteto **Offbeat** (Miloš Krasnický) a litoměřický smíšený vokální ansámbl **Appendix** (Jakub Kacar). Oba dva soubory provedly nádherné skladby v interpretačně vrcholně náročných, atraktivních aranžmá a za dramaturgii svých programů by si jistě zasloužily zvláštní cenu. Zbývající čtyři existenčně velice mladé vokální ansámblы **Intonic** Praha (Miloš Kudělka), **Pěťtíklíč** Praha (Pavel Machek), DJ FIFI Praha (Filip Beneš) a jediný zahraniční zastupce **Brilliant** Košice (Mariján Bujnovský) zařadila porota svorně do stříbrného pásma. Nevýhodou Pěťtíklíče je určitá zvuková nevyváženost jeho ženské a mužské sekce (ve zvuku chybí střední altová a tenorová barva), společným nedostatkem dvojice českých mladých ansámblů a slovenského kvinteta je především ještě nedostatečná vyzrálост hlasů, malá zkušenost ve vzájemném poslouchání a v potřebné vzájemné intonační kontrole harmonických vztahů a správná dynamická hierarchie akordických vazeb. Pro daná složení je pak třeba také hledat vhodné partitury, aby nemuselo docházet k zvukově nebezpečnému zdvojování některých hlasů. Důležité je ale opravdové zaujetí všech zpěváků pro ansámblový zpěv a ten je zárukou jejich další úspěšné cesty vpřed.

Vynikající interpretační výkony a zajímavá, technicky vysoce obtížná aranžmá přinesla i kategorie pěveckých sborů. Svědčí o tom i umístění šesti sborů ve zlatém pásmu. Pokud jde o druhy pěveckých sborů, je tato kategorie dost pestrá, a porovnávání výkonu jednotlivých sborů poněkud složitější. Patří sem totiž komorní sbory již od 9 členů spolu se sbory ženskými a smíšenými. Zkušený sbormistr jistě uzná, že při interpretaci tohoto hudebního žánru mají komorní sbory přece jen určité výhody. Potvrdily to i konečné výsledky této kategorie, v níž si těsné vítězství vybojoval známý pražský desetičlenný smíšený **Oktet** (Sylva Kroupová). V těsném závěsu za ním zůstal ve svém dosud nejlepším jirkovském výkonu **International Choir of Prague** (Šárka a Brendan Colemanovi). Oba sbory se prezentovaly ve skvělých aranžmá a příkladných interpretacích. Skladbu J. Ježka Tmavomodrý svět zpíval International Choir of Prague jako svou první repertoárovou skladbu v nádherné češtině a za její aranžmá získal Brendan Coleman v aranžérské soutěži AURA zaslouženě 1. cenu. Oba sbory tvoří skutečné pěvecké osobnosti, které dovedou s dokonalou kázní pracovat se zvukem, s intonační koncentrací, aniž by to ani na okamžik ovlivnilo sílu jejich výrazu, přirozené, hluboké propojení s duší posluchačů.

Oba sbory představily i své vynikající sólisty. Vyzdvihl bych za všechny alespoň úchvatné ženské sólo (ICP) podpořené skvělým sborovým a klavírním výkonem ve skladbě So Amazing (Clarke Anderson, arr. Brendan Coleman).

Do zlatého pásma zařadila porota ještě sbory Happy Smile Chomutov (Alena Grée) s výtečnou sólistkou a velmi dobrou dirigentkou, **Ženský sbor PF UJEP Kuželky** Ústí nad Labem (Vladimír Kuželka), pražský komorní sbor **Všelijak** (Irena Havránková) a smíšený sbor Gymnázia Nad Kavalírkou v Praze 5 **Besharmonie** (Libor Sládek). Jejich velmi dobré výkony by podpořila ještě promyšlenější práce s dynamikou a jejím využitím při celkové výstavbě skladeb (chybí větší využívání slabších dynamických





stupňů) a hlubší ponor do obsahu textů a jejich pravdivé interpretace.

Potěšily i výkony zbývajících pěveckých sborů. Jen těsně nedosáhl do zlatého pásma smíšený gymnaziální sbor **Divertimento** (Tomáš Klima), ale prokázal oproti minulému roku výrazné zlepšení, ať již jde o náročnost i interpretační kvalitu zvolených skladeb. Do stříbra zařadila porota i sympatický dívčí komorní sbor **Litoměřický Hlásek** (Jana Chobotská). I další dva sbory byly při svých výkonech nabyty energií a nadšením, dovedly navázat dobrý kontakt s publikem a naplnit soutěžní sál opravdovou radostí. Smíšený pěvecký sbor **Domino Tábor** (Jakub Smrčka) by mohl ještě uvážlivěji pracovat s volbou temp. Příliš rychlá tempa nedovolují dokonale artikulačně i intonačně srozumitelné a rytmicky jednotné provedení složitějších míst. Nadšení sálalo i z pražského sboru **Asihlasy**. Dirigentka Dana Houdková, ale i všechny její zpěvačky a zpěváci, si zaslouží přes určité pěvecko-technické nedostatky za svou práci a výkon můj obdiv.

Do soutěže o **Grand Prix** postoupili podle pravidel soutěže vítězové kategorií – Rolnička Praha, Offbeat Liberec a Oktet Praha a spolu s nimi ještě další dva sbory s nejvyšším počtem dosažených bodů – International Choir of Prague a Appendix Litoměřice. Každý sbor pak po vylosování pořadí provedl dvě skladby – povinně musela být alespoň jedna a cappella a alespoň jedna, která nezazněla v soutěžním programu. Lze říci, že sbory si vedly skvěle. Mezi dospělými se vůbec neztratila pražská **Rolnička** (vtipně moderující Karel Virgler), zvláště svou druhou skladbou s působivým ženským sólem uchvátil posluchače **International Choir of Prague**, jako v soutěžní kategorii byl i v soutěži o G. P. interpretačně skvělý liberecký **Offbeat**, snad jen výběr jeho skladeb mohl být více kontrastní. Ze sedadel doslova zvedlo a k tanci vyprovokovalo vystoupení pražského **Oktetu**. A když se v závěrečném vystoupení, ať již šlo o výběr skladeb nebo jejich provedení, tolik nezařadilo litoměřického **Appendixu**, bylo o vý-

sledku G. P. téměř rozhodnuto. Po veřejném sčítání zlatých dukátů vhozených do jmény označených sklenic Písňovaru (přítomní sbormistři sborů, které nesoutěžily o G. P., měli k dispozici jeden hlas–dukát, porotci a ředitel festivalu po třech) mohl být nový držitel **Jirkovského Rytíře** vyhlášen. Stal se jím již potřetí za souhlasného bouřlivého potlesku všech přítomných pražský komorní sbor **Oktet** Praha (Sylva Kroupová).

Kromě první soutěže o Grand Prix měl 8. ročník Jirkovského Písňovaru i další novinky, jako např. dvoustránkový festivalový věstník nazvaný „Písňovarský Podtácek“. Nově byla do programu zařazena sobotní odpolední „Sborympiáda“ (na rozdíl od oblíbené pardubické lfsiády, která je zaměřena na netradiční sportovní disciplíny, byla Sborympiáda věnována společenským a týmovým schopnostem jednotlivých sborů a ansámbľů). Vyhlásování výsledků soutěže oznamovaly fanfáry na tři alpské rohy. A bylo toho ještě mnoho a mnoho. Ale jak jsem již řekl, to se nedá vyprávět, to se musí prožít. Nechcete si za rok také přijet zazpívat nebo se alespoň podívat, jak se dá pořádat mezinárodní sborový festival? Luboš Hána + Ventilky a spol. jej připravují na 2.–4. října 2015.



Obr. 1 Hosté Stendike a Heinke – Hang, perkuse a Stahlcello

Obrazová příloha

Obr. 2 Oktet Praha



Obr. 3 Párty začíná aneb Oktet roztančil sál





Miloš Hons: Boj o českou moderní hudbu

KAREL STEINMETZ

Katedra hudební výchovy PdF Univerzity Palackého v Olomouci



Dvousvazková (v pořadí již čtvrtá) Honsova monografie nazvaná *Boj o českou moderní hudbu* vyšla v edici Musica viva pražského nakladatelství TOGGA. Autor rozdělil sledované období od 60. let předminulého století do začátku 2. světové války na dvě téměř shodné poloviny, přičemž rok 1900 je zvolen spíše orientačně. Poněkud militantní slovník (častá slova „boj“, „spor“, „útok“ apod.) se jako „červená nit“ vine celou knížkou, což charakterizuje poměry v české hudební kritice, estetice a publicistice dané doby, plné ideologické předpojatosti, v podstatě od zakladatele české muzikologie a hudební estetiky Otakara Hostinského po příslušníky dvou generací jeho následovníků, zvláště Zdeňka Nejedlého, Vladimíra Helferta, Václava Štěpána a mnoha dalších z obou stran pomyslné barikády. Miloš Hons sice vychází

z příslušných kapitol obou dílů akademických *Dějin české hudební kultury (1890–1945)* či z 1. svazku útlejší knížky *Česká hudební teorie novější doby (1850–1900)* Jitky Ludvové, ale zvláště zužitkováním hluboké heuristické práce vytvořil ještě plastičtější obraz doby, jak se jevil na poli české moderní hudby od druhé poloviny 19. do první části století dvacátého.

Miloš Hons jako autor skvělé knížky *Hudební analýza* nemohl otevřít vhléd do problematiky bojů o českou moderní hudbu šťastněji než kapitolou právě o hudební analýze s podtitulem „O genezi analyticko-kritických postojů“, v níž se zcela stírá význam hraničního roku 1900 obou svazků monografie (což je ovšem zcela logické i v mnoha dalších případech). Následující dvě kapitoly reflektují počátky české hudebně teoretické pedagogiky na pražských učilištích – konzervatoři, varhanické škole a na univerzitě, ale též na Janáčkově brněnské varhanické škole – a počátky českého hudebního tisku (ale marginálně i nehupebních deníků, jako byly Národní listy, Politik či Pokrok). Všimá si zaměření jednotlivých titulů českého hudebního časopisectví – Dalibora (ten vycházel s kratičkými čtyřmi přerušeními od roku 1858 až do r. 1926 //), pak šestiletého období Ludevitem Procházkou založených Hudebních listů, dále Branbergerova a pak Rektorysova Smetany (začal vycházet však až ve 20. století) a Hudební revui, jež vycházela v letech pojeďnaných až ve 2. svazku, stejně jako to bylo v případě Listů Hudební matice (Tempo) a Helfertových Hudebních rozhledů; zde jen dodejme, že název kapitoly je: „K počátkům hudebního tisku“, a tak

časopisy vycházející až v meziválečném období, např. Klíč či Rytmus, v této kapitole samozřejmě absentují a Klíč je zmíněn v 2. svazku jen okrajově v souvislosti s jeho šéfredaktorem Mirko Očadlíkem. Do přehledu hudebních časopisů v 1. díle knížky by rozhodně patřila i Cecilie, v roce 1879 přejmenovaná na Cyrila, což byl časopis pro církevní a varhanní hudbu. Ovšem jeho absence má své opodstatnění, neboť tematicky vůbec nezapadá do Honsovy knihy.

Další kapitoly se zabývají předními zjevy české hudební kritiky, estetiky a teorie (O. Hostinský a jeho současníci L. Procházka, V.V. Zelený apod.). Ti zprvu vycházeli z Hostinského názorů, tj. formalistické estetiky (pokud jde jen o tzv. absolutní hudbu) a teorie pokroku, včetně reakcí na ně – konkrétně třeba u L. Janáčka či K. Steckera, což pak vyvrcholilo v tzv. boji o Smetanu, ale i třeba o Knittla.

Tento boj se pak „přenesl“ do 2. svazku (v němž se sledují léta 1900–1939), hlavně zásluhou Zdeňka Nejedlého, kdy se pak přidružil „boj o Dvořáka“ a následné odsuzování Janáčka, Nováka, Suka jako zjevů konzervativních. Svým rozsahem je v tomto 2. svazku největší kapitola „Zdeněk Nejedlý a jeho pokroková linie české moderní hudby“. V ní je pojednán Nejedlého vztah na jedné straně k tvorbě B. Smetany, Z. Fibicha, O. Ostrčila, J. B. Foerster, L. Vycpálka, na druhé straně také k dílu A. Dvořáka, V. Nováka, J. Suka a L. Janáčka. Proti tomu jsou v další kapitole vyjádřeny názory Vladimíra Helferta (švagra Nejedlého) po té, co se 15 let po přesídlení do Brna (což de facto u něj způsobilo zásadní názorový obrat), zcela vymanil z vlivu hlavního představitele smetanovského tábora ve spisu *Česká moderní hudba: studie o české hudební tvořivosti*.

Kromě jinak orientovaného D. Orla se zapojily do „bojů“ o směřování české moderní hudby téměř všechny významné hudební osobnosti, a to jednak čeští univerzitní profesori z hudebně vědecké a estetické oblasti, jednak hudební kritici, publicisté i skladatelé. Tu první akademickou sféru zastupuje ve

4. kapitole 2. svazku významný současník Nejedlého a Helferta Otakar Zich, druhou skupinu reprezentují třeba Josef Bartoš, Hubert Doležil, K. B. Jiráček, Emil Axman aj. Jak oba tábory viděly vývoj české moderní hudby a to, jak se Zdeněk Nejedlý a jeho přívrženci – strážci smetanovské tradice – dívali na další vývoj směřující k výbojům meziválečné avantgardy, je nastíněno v dalších kapitolách „Česká moderní hudba očima smetanovců a dvořákovců“, dále „Krise moderní hudby – svár tradice s vývojem“ a konečně „Obránci a apoštolové nové hudby“. Miloš Hons začal své úvahy o české moderní hudbě založené na hluboké znalosti literatury a písemných (literárních) pramenů, ale hlavně **hudebního** materiálu, což také dokládá ve své knize mj. velkým množstvím notových příkladů, pojednáním o hudební analýze. Bylo proto zcela na místě práci ukončit kapitolou „Česká hudba a vůdčí osobnosti moderní teorie“, v níž vyzdvihuje dva hudební teoretiky – Otakara Šína a Karla Janečka a také přínos jejich kritických názorů a analytického myšlení pro objektivitu soudů o směřování české moderní hudby. Polemizovat by se sice dalo o tom, zda je nejvhodnější uzavírat spis *Boj o českou moderní hudbu* apoteózou Ladislava Vycpálka, ale fakt, že knížka končí právě názory Karla Janečka, zakladatele oboru hudební teorie na pražské Akademii múzických umění, je velmi výmluvný. Vždyť Miloš Hons je na Ústavu hudební teorie a dějin hudby AMU jistě důstojným nástupcem právě Karla Janečka, Jaroslava Zicha, Karla Risingera, Jaroslava Smolky či ještě aktivních profesorů Vladimíra Tichého, Jaromíra Havlíka či Jana Vičara.



Příspěvky se dodávají v elektronické podobě na adresu

luboshana@seznam.cz.

Notové materiály v programu Sibelius 7 nebo nižších verzích.

Periodikum AURA MUSICA vychází dvakrát ročně, vědecké studie k recenzování a otištění, stejně jako notové přílohy, jsou přijímány průběžně.

Požadavky na studie:

Příspěvky by měly být reprezentativní texty na nosná témata základního a aplikovaného výzkumu v oblasti hudební teorie, hudební pedagogiky a sborového umění.

Jsou přijímány v rozsahu 7 normostran textu (13 600 znaků) včetně poznámkového aparátu (notové přílohy, obrázky apod. zvlášť). Texty mohou být česky, slovensky nebo anglicky, anotace a klíčová slova budou uvedena v češtině a angličtině.

Rukopisy jsou posuzovány dvěma recenzenty.

Autoři přikládají svůj stručný životopis v rozsahu 5–10 řádků.

Uzávěrka pro zaslání příspěvků a studií do šestého čísla je 15. listopadu 2014.

UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ V ÚSTÍ NAD LABEM
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

VÁS SRDEČNĚ ZVE NA

"CANTUS CHORALIS 2015"

MEZINÁRODNÍ SYMPOZIUM O SBOROVÉM ZPĚVU

12. – 14. 10. 2015

PF

UJEP

